



HAL
open science

L'islam des musées. Sociohistoire de la (re)présentation de l'islam dans les politiques culturelles françaises : le cas du Louvre et de l'Institut du monde arabe

Diletta Guidi

► **To cite this version:**

Diletta Guidi. L'islam des musées. Sociohistoire de la (re)présentation de l'islam dans les politiques culturelles françaises : le cas du Louvre et de l'Institut du monde arabe. Science politique. Université Paris sciences et lettres; Université de Fribourg (Fribourg, Suisse), 2019. Français. NNT : 2019PSLEP025 . tel-03698735

HAL Id: tel-03698735

<https://theses.hal.science/tel-03698735>

Submitted on 19 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études
Dans le cadre d'une cotutelle avec l'Université de Fribourg

L'islam des musées.
Sociohistoire de la (re)présentation de l'islam dans les
politiques culturelles françaises. Le cas du Louvre et de
l'Institut du monde arabe
The Islam of Museums.

Sociohistory of the (re)presentation of Islam in French cultural
policies. The cases of the Louvre and the Institut du monde arabe

Soutenue par
Diletta GUIDI
Le 18 juin 2019

École doctorale n° 472
École doctorale de l'École
Pratique des Hautes Études

Spécialité
Science politique

Composition du jury :

Claude, HAUSER Professeur, Université de Fribourg	<i>Président</i>
Franck, FRÉGOSI Professeur, CNRS	<i>Rapporteur</i>
Valérie, AMIRAUX Professeure, UDEM	<i>Examinatrice</i>
Monia, ABDALLAH Maître de conférence, UQAM	<i>Examinatrice</i>
Philippe, PORTIER Directeur d'études, EPHE	<i>Directeur de thèse</i>
François, GAUTHIER Professeur, UNIFR	<i>Directeur de thèse</i>



École Pratique
des Hautes Études

**UNI
FR**
■

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG
UNIVERSITÄT FREIBURG

École Pratique des Hautes Études
Mention « Religions et systèmes de pensée »

École doctorale de l'École Pratique des Hautes Études
Groupe Sociétés, Religions, Laïcités (GSRL)

Et
Université de Fribourg (Suisse)
Faculté des Lettres
Chaire de Science des Religions

L'islam des musées
Sociohistoire de la (re)présentation de l'islam dans
les politiques culturelles françaises.
Les cas du Louvre et de l'Institut du monde arabe

Par Diletta GUIDI

Thèse de doctorat de Science politique

Sous la direction de :

M. Philippe PORTIER, Directeur d'études, EPHE
M. François GAUTHIER, Professeur des universités, UNIFR

Soutenue le 18 juin 2019

Devant un jury composé de :

M. Philippe PORTIER, Directeur de thèse, EPHE - GSRL

M. François GAUTHIER, Directeur de thèse, Université de Fribourg

M. Franck FRÉGOSI, Rapporteur, IEP - Cherpa

Mme Monia ABDALLAH, Examinatrice, Université du Québec à Montréal

Mme Valérie AMIRAUX, Examinatrice, Université de Montréal

*A Gora,
Agli abbracci,*

Remerciements

Les doctorant-e-s commencent toujours par mentionner le directeur ou la directrice de thèse, sans doute par tradition, mais aussi parce que « ça se fait ». Dans mon cas, citer mes co-directeurs, François Gauthier et Philippe Portier, tout en haut de ce texte n'est pas une simple politesse, mais une sincère forme de reconnaissance.

Il est difficile de trouver des mots pour exprimer ma gratitude envers François Gauthier, qui a non seulement suivi de près ce travail, mais il l'a supporté, dans les deux sens du terme ! Son accompagnement a été sans relâche. Je n'oublierai pas la manière dont il m'a poussée à défendre mon travail, à préciser ma pensée et surtout à accepter les critiques pour les transformer en possibilités de progresser.

Éloigné géographiquement, mais très proche de cette thèse, le regard de Philippe Portier, co-directeur de ce doctorat, a été d'une importance capitale. C'est avec lui que j'ai commencé ce long parcours et grâce à lui que je l'ai aussi porté à terme. Je le remercie de la confiance qu'il m'a témoigné et de la liberté qu'il m'a accordé pendant ces années.

L'écriture de la thèse est un exercice souvent contraignant, mais avec l'accompagnement de mes co-directeurs, malgré les difficultés, rédiger ce manuscrit a été un plaisir. J'espère que la lecture saura en rendre compte. Je remercie les membres du jury : Monia Abdallah, Valérie Amiraux et Franck Frégosi de m'avoir fait l'honneur de le lire et de l'évaluer.

La rédaction de ce manuscrit a particulièrement bénéficié des conseils de Valérie Amiraux et de son équipe à la Chaire de recherche du Canada en études du pluralisme religieux qui, en 2016, m'ont accueilli pour passer une année en leur compagnie à l'Université de Montréal. Dans mon parcours, il y a une sorte d'« avant » et d'« après » Montréal. C'est au Canada que j'ai appris à « relire » mon terrain et à réfléchir à ma place en son sein. Je remercie donc les québécois-es (même celles et ceux d'adoption) que j'ai croisé sur mon chemin de m'avoir mise face à mes contradictions et à mes biais, mais aussi pour m'avoir montré que l'apéro en terrasse pouvait se prendre même lorsque dehors il fait moins dix degrés. Un grand merci à Stéphanie Boulais, Sara Teinturier et Vittoria Zorfini avec lesquelles j'en ai partagé plus d'un.

De la neige canadienne il faut que je passe aux flocons suisses qui m'entourent désormais depuis plus de six ans. En effet, à l'Université de Fribourg j'ai eu la chance de partager mon quotidien avec des collègues extraordinaires. Les anciens, comme les nouveaux, ont tous une place spéciale dans ces remerciements, car ils n'ont jamais cessé de me motiver pour terminer

la rédaction de ce manuscrit. J'aimerais citer (dans l'ordre alphabétique) toute l'équipe de la Chaire de Science des Religions : Géraldine Casutt, Carmen Favre, Maria Hämmerli, Sérina Heinen, Magali Jenny, Ansgar Jodicke, Oliver Krüger, Stéphanie Majerus, Adriano Montefusco, Andrea Rota, Ricarda Stegmann et Daniela Vaucher. C'est en particulier à Magali Jenny que je dois beaucoup. Elle le sait déjà, mais j'en profite pour lui rappeler.

Je remercie aussi les collègues et les amis rencontrés au Groupe Société Religions Laïcités, et en particulier Alfonsina Bellio, Hicham Benaïssa, Carlotta Gracci, Laurence Mabit, Dorra Mameri et Christophe Monnot pour leur soutien et leurs encouragements. Les années parisiennes m'ont beaucoup apporté, surtout en termes d'amitié. À ce propos, il faut que je cite Sara Garbagnoli, Florie Bavard et Nadia Zine qui m'ont appris la joie de la sororité. Merci aux relectrices et aux relecteurs de ce manuscrit, en particulier à Guillaume Silhol et à Marcelle Padovani, ma famille française. À Romain Carnac, qui m'a accompagnée et soutenue dans les premiers moments de ce projet, une pensée particulière.

Porter à terme ce travail aurait été bien plus difficile et contraignant sans les bourses allouées par les fonds du Fond National Suisse (SNF) et Swissuniversities. Merci la Suisse !

Je profite de ces pages pour dire toute ma reconnaissance aux personnes qui ont accepté mes entretiens et au personnel muséal et archivistique qui m'a aidé en me fournissant le matériel nécessaire à enrichir cette enquête.

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. Parce qu'une famille ne cesse jamais de grandir, je tiens aussi à remercier ma belle-mère pour son aimance et pour toutes les découvertes – « divines » – qu'elle m'a permis de faire pendant ses années. À Jacques, plus qu'un frère, pour avoir écouté sans juger.

En dernier, mais plus qu'à tous les autres, je dois dire un grand merci à mon mari, Gora. C'est à lui que je veux tout particulièrement dédier ce travail. Parce qu'il a eu le courage (ou l'inconscience ?) de m'épouser pendant la thèse, la patience de tolérer les hauts et les bas de la rédaction (et il y en a eu !) et la délicatesse de jamais s'en plaindre (du moins ouvertement). C'est grâce à lui qu'à tous ceux qui m'ont demandé « t'en es où dans ta thèse ? » je peux enfin répondre qu'elle est terminée.

Sommaire

Remerciements	4
Sommaire	6
Liste des sigles et des abréviations.....	7
INTRODUCTION.....	8
PARTIE I. S'EXPOSER / EXPOSER.....	27
CHAPITRE 1. MÉTHODOLOGIE.	
ENTRE DÉSIR MILITANT ET CHEMINEMENT SCIENTIFIQUE	28
CHAPITRE 2. ÉTAT DE L'ART, ÉTAT DES ARTS	55
CHAPITRE 3. COLLECTIONS, COLLECTIONNEURS, COLLECTIONNÉS.....	102
CHAPITRE 4. LE MUSÉE « EN PRATIQUES »	
FONCTIONNEMENT ET ACTEURS DU DÉPARTEMENT DES ARTS DE L'ISLAM.....	166
CHAPITRE 5. LE MUSÉE « EN PRATIQUES »	
FONCTIONNEMENT ET ACTEURS DE L'INSTITUT DU MONDE ARABE	191
PARTIE II. VISITER LES MUSÉES	216
INTRODUCTION PARTIE II	217
CHAPITRE 6. LE DÉPARTEMENT DES ARTS DE L'ISLAM. RÉCIT D'UNE VISITE	224
CHAPITRE 7. L'INSTITUT DU MONDE ARABE. RÉCIT D'UNE VISITE	279
CONCLUSION PARTIE II. VISITER LE DAI ET L'IMA.	
SIMILITUDES ET DISSEMBLANCES DE L'EXPÉRIENCE MUSÉALE.....	317
PARTIE III. ANALYSER LES POLITIQUES MUSÉALES.....	324
CHAPITRE 8. LE DAI ET L'IMA. REFLETS ET OUTILS DE L'ÉTAT-NATION	325
CHAPITRE 9. LAÏCITÉS MUSÉALES.....	388
CONCLUSION GÉNÉRALE.	
LE MUSÉE IMAGINAIRE DE L'ISLAM.....	415
Bibliographie.....	431
Annexes	461
Tables des illustrations	521
Tables des matières	525

Liste des sigles et des abréviations

- ANOM** : Archives nationales d’Outre-Mer
- BCC** : Bureau central des cultes
- BNF** : Bibliothèque nationale de France
- Corif** : Conseil de réflexion sur l’islam de France
- CFCM** : Conseil français du culte musulman
- CNHI** : Cité nationale d’histoire de l’immigration
- DAI** : Département des Arts de l’Islam
- DRAC** : Direction régionale des Affaires Culturelles
- FHCB** : Fondation Henri Cartier-Bresson
- FIF** : Fondation de l’Islam de France
- FRAC** : Fonds régional d’art contemporain
- GMP** : Grande mosquée de Paris
- ICI** : Institut des cultures d’Islam
- ICOM** : International Council of Museums
- IMA** : Institut du monde arabe
- INP** : Institut national du patrimoine
- LA** : Ligue Arabe
- MAHJ** : Musée d’art et d’histoire du judaïsme
- MF** : Musulmans de France
- MuCEM** : Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée
- MQB** : Musée du Quai Branly
- NPM** : New Public Management
- RMN** : Réunion des Musées nationaux
- UOIF** : Union des organisations islamiques de France

INTRODUCTION

On a coutume de dire : tout est politique.

Non.

Tout est théâtre, surtout la politique.

M. GALABRU, *Pensées, répliques et anecdotes*, Paris, Décitre, 2006.

1. Discours politiques au musée

Acte I

La scène se passe entre des œuvres d'art et des hommes d'État¹.

François Hollande est debout, les mains posées sur un pupitre sur lequel sont inscrits le lieu et la date de l'évènement qu'il s'apprête à inaugurer en tant que Président de la République française : musée du Louvre, Paris, 18 septembre 2012. Nous sommes à l'ouverture du nouveau Département des Arts de l'Islam. L'atmosphère est festive, mais aussi grave, au vu des évènements récents. Seulement quelques jours avant, le 11 septembre, onze ans exactement après les attentats aux Tours Jumelles, la bande-annonce du film anti-islam *L'Innocence des musulmans* circulait sur Internet². La diffusion de cette vidéo, jugée blasphématoire envers le prophète Mahomet, avait déclenché d'importantes manifestations ainsi qu'une série d'attaques contre les missions diplomatiques américaines dans les pays arabes (car la vidéo semblait avoir été tournée dans les studios hollywoodiens), dont celle de Benghazi, provoquant la mort de l'ambassadeur et de plusieurs fonctionnaires. Quelques mois auparavant, au Mali, le groupe armé djihadiste Ansar Dine avait détruit les mausolées de Tombouctou tout juste classés *patrimoine mondial en péril* par l'Unesco³. C'est dans ce climat que François Hollande

¹ Sur l'usage de la métaphore théâtrale en sociologie voir E. GOFFMAN, *La Présentation de soi. La Mise en scène de la vie quotidienne I*, Paris, Éditions de Minuit, 1973 et J. GUSFIELD, « La culture des problèmes publics », dans *La culture des problèmes publics. L'alcool au volant : la production d'un ordre symbolique*, Paris, Economica, 2009 (1ère éd. 1981), pp. 1-25.

² Ce film est en réalité une courte parodie (14 minutes) du prophète Mahomet des débuts de la religion musulmane. Les producteurs, les auteurs et les conditions du tournage demeurent inconnus. Les acteurs déclarent avoir été victimes d'une tromperie, car un autre scénario leur aurait été fourni, ne mentionnant aucun rapport avec l'islam. Pour une analyse de la vidéo voir F. BOESPFLUG, « Muhammad à l'écran : un rôle exclu ? », *Histoire, monde et cultures religieuses*, vol. 34, n°2, 2015, pp. 147-162. Sur le blasphème voir P. PORTIER, « La controverse sur le "droit au blasphème" en France », *Communio-Revue catholique internationale*, XXXVIII, 1 n°225, janvier-février 2013, p.112-123.

³ J. TRIFONI, *Les sites en péril du patrimoine mondial de l'Unesco*, Paris, Grund, 2017. Cf. l'entrée « Tombouctou » dans la liste du Centre du patrimoine mondial [en ligne sur le site de l'Unesco] : <https://whc.unesco.org/fr/list/119> (consulté le 6 février 2019). Pour un approfondissement sur le djihadisme en Afrique voir M.-A. PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'Afrique, nouvelle frontière du djihad ?*, Paris, La Découverte, 2018.

prononce un long discours sur « la plus belle collection d'art islamique du monde » dans « le plus important musée du monde », le Louvre⁴.

Le discours n'est pas donné dans une salle de conférences conventionnelle, mais dans un couloir du musée, entre la galerie d'Apollon, où sont exposés les diamants de la couronne, et le pavillon de l'Horloge, qui avait abrité les collections islamiques au début du XX^e siècle⁵. Hollande est donc au centre du musée, en plein milieu des œuvres. À sa droite, les drapeaux de la France et de l'Europe sont placés côte à côte. Devant lui, debout, un petit auditoire écoute l'allocution. Au premier rang, on distingue les silhouettes blanches des grands mécènes du nouveau département en provenance de la péninsule arabique, habillés en costumes traditionnels, portant la *dishdasha* et coiffés de la *ghutra*⁶. Parmi les personnalités figurent le prince Al Waleed Bin Talal d'Arabie Saoudite, le Président de la République d'Azerbaïdjan et la princesse Lalla Meryem du Maroc, ainsi que les représentants de l'émir du Koweït et du sultan d'Oman. De l'autre côté de la rangée, les invités Français : l'ancien ministre de la Culture, Jack Lang, et celle de l'époque, Aurélie Filippetti, ainsi que les fonctionnaires du musée, le président, Henri Loyrette et la directrice du département, Sophie Makariou. La presse est aussi au rendez-vous. Aux quatre coins de la salle sont installées les caméras des chaînes nationales et les reporters des journaux étrangers sont sur place. Derrière le Président, un long escalier monte jusqu'à la grande statue de la Victoire de Samothrace. Les marches sont illuminées par des néons aux couleurs de la France, un éclairage qui met tout particulièrement en valeur le marbre blanc de l'Athéna Nikè, le plus connu parmi les chefs-d'œuvre de la période hellénistique conservés par le musée. Avec ses cinq mètres et plus de hauteur, insérée dans une proue de bateau, cette reproduction sculptée d'un buste de femme aux ailes déployées sur le dos et dont la tête n'a pas survécu au temps, surplombe majestueusement l'auditoire. Pour certains historiens cette allégorie symbolise en fait la victoire de la démocratie athénienne sur le despotisme⁷, alors que d'autres insistent sur les similitudes entre la femme au bonnet phrygien qui incarne *La Liberté guidant le peuple* dans la célèbre peinture d'Eugène Delacroix (1830) et cette statue grecque

⁴ Déclaration de M. François Hollande, Président de la République, sur le nouveau département des Arts de l'Islam au Musée du Louvre, à Paris le 18 septembre 2012 [en ligne sur [vie-publique.fr](http://discours.vie-publique.fr/notices/127001659.html)]. URL : <http://discours.vie-publique.fr/notices/127001659.html> (consulté le 6 février 2019). Tous les extraits de ce premier volet sont tirés de ce discours.

⁵ Voir le plan général du musée du Louvre étage n°1 en annexes.

⁶ Il s'agit d'habits traditionnels masculins portés dans la péninsule arabique. La *dishdasha* est une tunique blanche à manches longues allant jusqu'aux pieds et la *ghutra* un couvre-chef en tissu blanc fixé par un noyau de laine. Les noms de ces tenues peuvent varier selon les régions et les pays.

⁷ J.-L. MARTINEZ et M. HAMIAUX, *La Victoire de Samothrace. Redécouvrir un chef-d'œuvre*, Paris, Somogy éditions d'Art, 2014.

dont elle aurait repris les traits⁸. Les références à la démocratie et à la Révolution française sont d'ailleurs au cœur du discours de Hollande. Les tous premiers mots leurs sont même consacrés :

Le 20 septembre 1792, la première République française était proclamée. La veille, il était décidé, par l'assemblée législative, de créer au Louvre un lieu où seraient déposés « les tableaux et autres monuments relatifs aux Beaux-Arts se trouvant dans toutes les maisons royales ». Cela veut dire qu'avant même la proclamation de la République, les révolutionnaires avaient voulu installer un grand musée. Un an plus tard, il s'ouvrait. Installé dans le palais des rois, il devenait alors le bien inaliénable des peuples de France. Richesse de notre nation, le musée du Louvre est aujourd'hui le plus grand musée du monde.

François Hollande inscrit d'emblée le Département des Arts de l'Islam (DAI) dans l'histoire de France, et plus précisément dans celle de la construction de l'État-nation. Après avoir évoqué la genèse révolutionnaire du musée, il précise en effet : « [C]'est une étape supplémentaire que nous franchissons aujourd'hui », par la création du nouveau département, tissant donc un lien entre le DAI et le gouvernement.

Dans cette perspective, il ajoute que le projet d'élargissement des salles d'art islamique, dont seulement une partie de la collection était exposée alors qu'un grand nombre de pièces demeurait dans les caves du musée, s'inscrit « dans le prolongement de la belle idée, de la grande idée du Louvre, du Grand Louvre, conçu et voulu par François Mitterrand et Jack Lang, ici présent ». Hollande se réfère ici à la politique culturelle menée par le gouvernement socialiste dans les années 1980, en particulier pendant le mandat de Jack Lang au ministère de la Culture, qui avait débouché sur une série de projets de rénovation dont la construction de la très moderne pyramide du Louvre par l'architecte Ieoh Pei Ming⁹. Cette modernisation du patrimoine culturel français, qui « fut conduite contre les réticences de toutes sortes, contre les conservatismes, contre les inerties », avait pour but de relancer l'économie en crise. Par ce biais, il suggère non seulement que la construction du DAI a été en partie motivée par des intérêts économiques, mais aussi qu'elle a suscité des résistances en nécessitant donc « là encore, une forte volonté politique, au-delà des changements et des alternances », autrement dit une intervention de l'État. En effet, François Hollande signale que Jacques Chirac avait annoncé la création du département, que Nicolas Sarkozy en avait posé la première pierre, et que c'est à lui, en tant que chef de l'État, qu'il revient de l'inaugurer. L'intérêt porté par ces Présidents de

⁸ Musée du Louvre, focus sur la Victoire de Samothrace [en ligne]. URL : <https://focus.louvre.fr/fr/la-victoire-de-samothrace>

⁹ Pour un approfondissement de la politique culturelle de Mitterrand, F. CHASLIN, *Les Paris de François Mitterrand*, Paris, Gallimard, 1985. Quant au « vitalisme culturel » de Jack Lang voir P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littérature, 2011.

la République pour le DAI, au-delà de leurs différentes appartenances politiques, témoigne une fois de plus de l'importance politique du projet.

Je salue ceux qui, par leur générosité, et leur haute conscience, ont rendu ce moment possible, tout simplement par le souci de permettre au regard de tous, de constater, les merveilles des arts de l'Islam, le roi du Maroc, l'émir du Koweït, le sultan d'Oman, le président de la République d'Azerbaïdjan, ainsi que le Prince Al-Waleed d'Arabie saoudite, ils comptent parmi les nombreux partenaires, publics et privés, de France et d'ailleurs, qui ont contribué à ce projet d'un coût de 100 millions d'euros. C'est la plus vaste opération de mécénat qui n'ait jamais été entreprise au Louvre. Je veux d'ailleurs rappeler que le mécénat continuera d'être stimulé, encouragé, car c'est une chance pour notre pays. Grâce à l'État, par son budget, aux dons recueillis, les trésors que nous découvrons aujourd'hui sont maintenant rassemblés et exposés.

Cette partie du discours, dans laquelle François Hollande remercie les mécènes du Département des Arts de l'Islam en exaltant le mécénat d'entreprise et en soulignant le rôle de l'État dans le financement du DAI, résume bien les enjeux économiques et politiques en lien avec sa création. À ces enjeux s'ajoutent ceux d'ordre diplomatique, car la majorité des partenaires économiques sont étrangers. Les représentants des pays « arabo-musulmans¹⁰ » sont les seuls que Hollande cite nommément, laissant de côté les autres philanthropes et les entreprises privées. C'est à eux, placés au premier rang de l'audience, que François Hollande s'adresse en priorité. Après les avoir salués, il narre la genèse du projet :

La France possédait depuis longtemps, très longtemps, dans le domaine des arts de l'Islam, l'une des plus belles collections du monde. Elle les avait oubliées, elle les avait laissées s'accumuler dans des réserves, elle confinait ces merveilles dans des caisses, elle les dispersait dans des lieux, notamment au Musée des Arts décoratifs. Ce qui manquait jusqu'à présent à ces chefs-d'œuvre, c'était l'espace : seul un dixième des pièces disponibles était présenté au public. Voilà cette anomalie réparée. Il en est terminé de cette injustice.

Par le biais du DAI, le Président fournit une image bienveillante et ouverte de son pays à l'étranger, afin d'entretenir de bonnes relations diplomatiques, en particulier avec les partenaires arabo-musulmans. Il cite d'ailleurs le projet de construction du Louvre Abou Dhabi, une sorte de succursale du musée aux Émirats Arabes Unis, comme exemple de cette coopération¹¹. Hollande insiste sur l'attention de l'État français à l'égard de l'art islamique, en tissant par extension un lien entre ces pays et les collections du Louvre. Toutefois, aucun doute n'est émis quant à la légitimité de la France en tant que propriétaire des collections. Le principe

¹⁰ Le terme est employé par les équipes du Département des Arts de l'Islam, cf. les entretiens en annexes.

¹¹ L. DES CARS (dir.), *Le Louvre Abu Dhabi. Nouveau musée universel ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015 ; V. GAUTIER-VACQUET, *Le Louvre des Sables : le dossier Abou Dhabi*, mémoire de master en histoire de l'art et d'études cinématographiques sous la direction de Christine Bernier, Université de Montréal, août 2010.

d'inaliénabilité des œuvres nationales¹² avait été évoqué en début de discours et Hollande justifie leur place au Louvre en s'appuyant sur la situation sociopolitique globale. Il explique en effet :

Je pense aux destructions récentes des mausolées de Tombouctou, véritable richesse de l'Humanité toute entière. Et c'est au nom de cette liberté que la France aujourd'hui s'honore du plus grand musée du monde, s'honore de cette plus belle collection des arts de l'islam, et prend l'engagement de les protéger, de les mettre en valeur, de les offrir au regard de tous, sans aucune exclusive.

La France, dans les mots de François Hollande, est présentée comme la protectrice d'un patrimoine qui, autrement, aurait été en danger, a fortiori au vu des événements du Mali. Ce récit permet par conséquent au Louvre de contrer toute accusation d'appropriation culturelle, pour paraître au contraire comme le défenseur du patrimoine en péril. En outre, le projet est censé représenter la « vocation universelle du Louvre, car la culture est universelle », en faisant apparemment disparaître toute question de propriété.

Découvrir les arts de l'islam pour les visiteurs du monde entier, qui se presseront bientôt dans ces salles, ce sera donc traverser des continents, parcourir des siècles, mais aussi découvrir une part d'eux-mêmes. C'est vrai en particulier des Français et des Européens, qui constateront avec surprise ce qu'ils doivent aux cultures de l'Orient. Les exemples sont innombrables : le Taj Mahal, les chiffres arabes, les rapports étroits qui unissent les philosophies grecque et islamique, Aristote et Averroès. Voilà, nous partageons les mêmes œuvres, nous sommes liés par l'histoire, héritiers que nous sommes de cultures qui nous rassemblent.

Dans son discours, le Président de la République s'adresse donc en particulier aux Européens et aux Français, en insistant sur qu'ils ont en commun, ce qui les rassemble, ce qui les lie aux « cultures de l'Orient ». Il prend des exemples particulièrement symboliques, comme les chiffres arabes, pour montrer ce que les Français doivent à l'islam, ce qui lui permet par extension de le mettre en valeur. L'objectif est de déconstruire l'image négative associée à l'islam, car François Hollande indique que cette découverte d'un « héritage commun » sera faite « avec surprise » par le public, en suggérant qu'il est peu familier et probablement biaisé à son égard. À ce propos, lorsqu'il parle aux Français, le Président se tourne en particulier, bien

¹² Le principe d'inaliénabilité interdit, depuis la Révolution française, la vente ou l'expropriation de biens publics. Cf. O. BRISSAUD, « 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*, n°26, 2013, pp. 141-156

qu'indirectement, vers la « communauté musulmane¹³». D'après lui le DAI témoignerait d'une conception de la culture « ouverte à tous », que l'État se doit de promulguer :

Chaque citoyen, chaque personne, a droit à la beauté et à la création. Nul ne doit en être écarté, pour quelque raison que ce soit, les pires étant le préjugé ou l'ignorance. C'est la mission de la ministre de la Culture, Aurélie Filipetti, que de faire vivre cette égalité. C'est pourquoi le gouvernement a placé l'éducation artistique parmi ses priorités, car rien n'est inné. Le beau, quand il est l'œuvre de l'esprit, s'apprend aussi. Et cet enseignement doit permettre aux enfants, à tous les enfants, d'acquérir bien plus qu'un savoir, une curiosité, une sensibilité, une élévation d'esprit, une fierté.

Sans les nommer, c'est aux « préjugés » envers l'islam et les musulmans que François Hollande se réfère ici, en proposant la culture, et le DAI dans ce cas, comme une sorte de thérapie pour pallier les tensions générées par le contexte contemporain. De même, lorsqu'il parle de « fierté » c'est aux jeunes Français mais aussi, encore une fois sans les citer directement, aux jeunes Français musulmans qu'il s'adresse, en leur proposant de se reconnaître dans les collections islamiques du musée. Le DAI est présenté une fois de plus comme un instrument politique. Cette fois-ci, il s'agit de politique interne, concernant le maintien de la paix sociale. D'une part, à travers son musée public le plus important, l'État doit fournir une image positive de l'islam aux Français ; de l'autre, il s'agit de montrer aux Français de confession musulmane qu'ils font partie de la nation, qui les reconnaît et les met en valeur. L'objectif est de fournir un imaginaire alternatif à celui de l'actualité, afin de désamorcer la peur de l'*autre* et de créer un espace de reconnaissance pour assurer l'égalité entre les citoyens. Pour ce faire, l'image que Hollande donne de l'islam, via les collections du Louvre, est diversifiée :

Variété des époques. Du VII^e siècle au XIX^e, les collections présentées ici invitent à un itinéraire dans le temps. Il n'y a pas une civilisation, mais des civilisations de l'islam. Toutes raffinées et rayonnantes. Telles qu'elles se révèlent ici, elles sont autant de preuves et d'espaces de liberté. Elles se fondent sur la tolérance à l'égard de toutes les interprétations du monde. Elles partent de la religion pour donner à l'œuvre humaine toute sa force. L'honneur des civilisations islamiques est d'être plus anciennes, plus vivantes, et plus tolérantes que certains de ceux qui prétendent abusivement aujourd'hui parler en leur nom. Il est l'exact contraire de l'obscurantisme qui anéantit les principes et détruit les valeurs de l'islam, en portant la violence et la haine. Et quel plus beau message, oui, quel plus beau message que celui livré ici, par les arts, au Louvre. Car dans cette profusion d'œuvres, devant tant de patience, mise au service de l'harmonie, on comprend que les meilleures armes pour lutter contre le fanatisme, qui se réclame de l'islam, se trouvent dans l'islam lui-même.

¹³ C'est la formule qui est utilisée dans la majorité des discours politiques et par les personnes interviewées dans cette thèse. Aucune réalité sociologique n'est attribuée à ce terme, mais il est utilisé par commodité, pour décrire le groupe qui est associé à l'art islamique et, plus généralement, à l'islam par les politiciens et les équipes des musées.

L'Islam, comme civilisation et culture, et l'islam comme religion sont confondus dans cette allocution, la religion finissant par être subsumée dans la civilisation. Hollande insiste sur la pluralité des « civilisations islamiques », mais au fil du discours il revient à l'usage du singulier. En définitive, l'islam y est décrit comme beau, tolérant, raffiné, mais aussi libre, pluriel et vivant. Pourtant, c'est un islam du passé, d'avant le XIX^e siècle, *terminus post quem* de la collection du DAI. C'est l'islam d'antan qui est valorisé, celui qui a produit les chefs-d'œuvre du musée, dont il vante l'exceptionnelle valeur esthétique, et non pas celui d'aujourd'hui, responsable des attentats, que Hollande décrit dans ce même extrait comme obscur, violent et fanatique.

Ainsi, ce discours produit une définition de l'islam idéal non seulement réductrice, car limitée à l'Art, mais irréalisable, car située dans le passé. S'y reconnaître devient par extension difficile, alors que la comparaison entre passé et présent est rendue aisée, en générant *volens nolens* à son tour des stéréotypes. En outre, François Hollande insiste sur « le voyage », sur l'« itinéraire dans le temps » auquel invitent les objets de la collection du Louvre tels qu'ils ont été mis en scène. Il parle d'« émerveillement », de « rayonnement », d'« orientalisme » en participant à l'effet d'irréel, de rêverie, mais tout en réinsérant ce rêve dans la réalité cauchemardesque de l'actualité.

Pour conclure, le Président reprend la référence à la Révolution française, qu'il avait mentionnée au début de son intervention, mais en l'élargissant cette fois-ci. Il ne se limite pas au cadre de la France. Au contraire, il pense le Louvre, et en particulier le DAI, comme un instrument tourné vers le global :

Voilà réalisée la volonté des conventionnels de 1792. Ils ne savaient pas qu'un jour, nous serions là pour cette inauguration, mais ils avaient posé les conditions, donné l'inspiration : faire du Louvre le bien de tous, au-delà même de la nation, au-delà même de la France, pour permettre que le regard du monde vienne jusqu'à nous.

Finalement, en temps de crise, le Département des Arts de l'Islam devient un outil utilisé par la France pour résoudre des questions de stabilité interne, mais aussi pour mener une politique diplomatique à l'international, tout comme, ce dernier extrait le montre bien, pour permettre à l'État de se positionner à l'échelle globale. Ainsi, décrit par François Hollande comme un « acte politique », le DAI devient par extension un moyen d'observer l'État en action. D'où l'intérêt de s'y pencher de plus près.

Le discours se clôt par les remerciements d'usage, suivi d'applaudissements.

Acte II

Le décor change mais les personnages restent les mêmes.

Trois ans plus tard, le Président de la République française est toujours François Hollande, mais le cadre et le contexte sont différents. Nous sommes le 15 janvier 2015 et Hollande est invité à l'Institut du monde arabe (IMA) pour ouvrir le forum du « Renouveau du monde arabe », consacré aux entreprises arabes et à la coopération économique entre la France et le Moyen-Orient. Or, Paris vient juste de connaître l'une des plus violentes attaques terroristes de son histoire. Quelques jours auparavant, la rédaction du journal satirique *Charlie Hebdo* ainsi qu'un hypermarché kasher de la Porte de Vincennes ont été attaqués, faisant plusieurs morts et blessés. Revendiquées par Al-Qaida dans la péninsule arabique (le groupe terroriste islamiste Ansar al-Charia) et par l'État islamique, ces violences ont engendré une grande solidarité à l'échelle globale. Dans des manifestations de rue, sur les réseaux sociaux et dans les médias le slogan « Nous sommes tous Charlie », en référence au journal français, se retrouve partout. Il en va de même de l'Institut du monde arabe (IMA), où la façade a été recouverte par les lettres, en taille humaine, du slogan de soutien à *Charlie Hebdo* en français et dans sa traduction arabe¹⁴. François Hollande répond aux questions de la presse sur le parvis de l'IMA, le slogan derrière lui, mais c'est dans un amphithéâtre au sous-sol qu'est organisée son allocution officielle¹⁵.

François Hollande est toujours debout, devant un pupitre. Cette fois-ci, en plus des renseignements relatifs à l'évènement, on repère l'inscription « Thinkers&Doers ». Il s'agit du logo du principal *think tank* économique invité au Forum, qui met en réseau des entrepreneurs et des organisations à but lucratif à travers le monde¹⁶. Derrière lui, la Victoire de Samothrace a laissé la place à un grand écran sur lequel les participants projettent les présentations de leurs projets et de leurs produits. Devant lui, en plus des ambassadeurs des pays de la Ligue Arabe,

¹⁴ Cf. Illustration n°2, Chapitre 7.

¹⁵ 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 [en ligne sur vie-publique.fr]. URL : <http://discours.vie-publique.fr/notices/157000119.html> (consulté le 6 février 2019). Tous les extraits de ce deuxième volet sont tirés de ce discours.

¹⁶ Voir <http://www.thinkers-doers.com> (consulté le 7 février 2019).

le public, confortablement assis, est essentiellement composé d'hommes d'affaire en provenance du « monde arabe ».

Il était prévu que le Président de la République française se prononce uniquement sur « les liens unissant la France avec les pays arabes », pour reprendre le titre du discours¹⁷. Or, il s'exprime finalement aussi sur « la compatibilité de l'islam avec la démocratie », comme sera par la suite rebaptisé ce discours¹⁸. François Hollande aurait pu choisir la Grande Mosquée de Paris, à quelques pas de là, pour son premier discours public après les attentats, mais il a préféré l'IMA, une institution à laquelle il dit se sentir attaché :

Je tenais à inaugurer, si je puis dire, introduire à tout le moins, le premier forum international du monde arabe. D'abord parce que c'est à l'IMA et que je suis attaché à cette institution, au point d'y revenir régulièrement, mais surtout parce que cette initiative dans les circonstances éprouvantes que nous connaissons vient, si je puis dire, à point nommé.

Il louange aussi Jack Lang, qu'il a lui-même nommé à la tête de l'IMA en 2013, et qui a permis à l'Institut du monde arabe d'être « connu et reconnu » comme lieu culturel de référence dans le monde à travers l'organisation de grands événements. Parmi ces derniers il évoque notamment l'exposition sur le pèlerinage à La Mecque¹⁹ tout en se focalisant sur le Forum qu'il a été invité à ouvrir en expliquant que ces manifestations sont des contre-exemples nécessaires :

À l'heure où le fanatisme et le terrorisme frappent en Afrique, au Moyen Orient, sur le sol français et menacent partout dans le monde, il y a aussi nécessité de voir ce que sont les forces au sein du monde arabe qui créent, qui innovent, qui travaillent à la construction d'un monde meilleur.

Comme pour le Département des Arts de l'Islam du Louvre, François Hollande présente l'Institut du monde arabe, un autre lieu consacré à la culture, comme un instrument pédagogique contre les amalgames et les préjugés. Néanmoins, il va ici plus loin. Alors qu'au Louvre, la religion et la communauté musulmane n'étaient jamais clairement citées, à l'IMA, ces termes sont explicités par le Président :

Nous devons rappeler, et chaque fois je l'ai fait, partout où je me suis déplacé dans le monde arabe, que l'islam est compatible avec la démocratie, que nous devons refuser

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ L. ALEMAGNA, « Hollande : “ L'islam est compatible avec la démocratie ” », *Le Monde*, 15 janvier 2015 [en ligne]. URL : <https://www.liberation.fr/france/2015/01/15/hollande-l-islam-est-compatible-avec-la-democratie-1181152> (consulté le 7 février 2019).

¹⁹ Cf. L'exposition « *Hajj. Le pèlerinage à la Mecque* » qui s'est tenue à l'IMA du 23 avril au 10 août 2014. Voir aussi le catalogue de l'exposition : *Hajj. Le pèlerinage à la Mecque*, catalogue d'exposition, Paris, Snoeck, 2014.

les amalgames et les confusions et d'abord en France. Les Français de confession musulmane ont les mêmes droits, les mêmes devoirs que tous les citoyens. Ils doivent être protégés. La laïcité y concourt car elle respecte toutes les religions.

Cet extrait est important à plusieurs égards. Premièrement, François Hollande y « naturalise » en quelque sorte l'islam au sein de la République en le déclarant « compatible avec la démocratie », en faisant des Français de confession musulmane des citoyens à part entière. De plus, il fait l'aveu d' « actes antimusulmans » en France, qu'il mentionne plus loin dans le discours en les considérant des atteintes à « l'ordre républicain ». Parmi les moyens de protéger les musulmans, François Hollande mentionne enfin la laïcité française, en fournissant une lecture libérale du principe de séparation des Églises et de l'État, basé moins sur la neutralité de l'État que sur sa responsabilité d'assurer la liberté de culte.

Contrairement au Louvre, où il proposait une image de l'islam raffinée, belle et tolérante, Hollande insiste ici sur la thématique du « renouveau » :

Renouveau porté par la jeunesse, renouveau porté par les femmes qui, victimes plus que d'autres encore des conflits, sont aussi celles qui se battent, qui se battent même physiquement, pour faire entendre la voix de l'Humanité. Renouveau porté par les entrepreneurs nombreux et je sais qu'il y en a ici beaucoup parce que c'est l'économie qui peut aussi permettre de donner un horizon, une perspective, une vision. Renouveau porté par les créateurs et par les artistes qui démontrent et l'Institut du monde arabe en a fait là encore l'illustration de la qualité, la créativité, le prestige, le rayonnement, de ce qu'est le monde arabe.

Jeunesse, féminité, esprit d'entreprise et créativité : c'est par ces quelques mots-clés que François Hollande renouvelle l'image de l'islam en dépeignant un idéal où la religion n'est pas exclue, mais présentée sous des traits tout aussi forcés que ceux de la définition proposée au Louvre. Pour résumer cet idéal Hollande cite un cas précis, celui de Zaina Erhaim. Cette jeune Syrienne avait posté une photo d'elle sur les réseaux sociaux, dans laquelle elle se tenait debout en plein milieu des décombres d'Alep avec le hijab sur la tête et une pancarte à la main où elle avait peint l'inscription « Je suis Charlie ». Il s'agit donc d'un islam 2.0, qui communique via Internet, un islam « libre », sans frontières, que valorise François Hollande. C'est une jeunesse contestataire, une féminité féministe, une entreprise subversive et une créativité critique qu'il célèbre et que, par ses initiatives culturelles et ses événements, l'IMA semble incarner aux yeux de l'État. Comme c'était le cas au Louvre, il s'agit, ici aussi, d'assigner à l'*autre* une identité stéréotypée. C'est en mentionnant le rôle même de l'État dans la promotion de cet idéal de liberté, « seule valeur non négociable » selon lui, que le Président de la République termine son discours à l'IMA :

Et puis, il y a la responsabilité des politiques qui, dans ces moments, doivent garder sang-froid, lucidité et en même temps proposer des solutions nouvelles, ce que je ferai au plan international encore dans les prochaines semaines. Prendre des initiatives, favoriser la sécurité et la paix, faire que nos liens avec le monde arabe puissent être autant d'atouts, pour que les peuples puissent avoir le sentiment, la conviction qu'ils ne sont pas laissés à eux-mêmes et qu'ils appartiennent à un monde solidaire, à ce qu'on appelle la seule communauté qui vaille, la communauté internationale.

Comme l'était le Département des Arts de l'Islam en 2012, l'IMA est pensé, quelques années plus tard, comme un outil au service de la paix sociale mise en danger par le contexte sociopolitique contemporain, relatif à l'islam. Dans le cas de la France, il s'agit, à travers l'Institut du monde arabe, de fournir une image positive de l'islam aux non musulmans et un lieu de reconnaissance pour les musulmans. Parallèlement, l'IMA est perçu comme un instrument pour maintenir de bonnes relations diplomatiques et économiques entre la France et le monde arabe, mais aussi pour désamorcer les conflits, comme institution de référence dans la perspective d'une coopération internationale. De plus, tout comme il s'était servi du discours du Louvre pour commencer à redéfinir les contours de l'État et de la nation, François Hollande profite de cette allocution à l'Institut du monde arabe pour repenser la communauté nationale, en donnant une définition plus vaste de cette notion, qui tienne compte des nouvelles logiques en jeu et qui ne sont désormais plus uniquement nationales mais qui concernent l'échelle internationale, qui ont une portée pour « le monde ».

François Hollande remercie l'auditoire, qui applaudit.

2. La, le et les politique(s) dans les discours des musées

2.1. Le théâtre des relations entre l'État et l'islam

Dans les pages précédentes, j'ai décrit, et brièvement analysé, deux discours prononcés par François Hollande dans deux musées français en tant que Président de la République (2012-2017). Dans le premier comme dans le second cas, l'islam et l'État paraissent centraux. En effet, dans un discours comme dans l'autre Hollande propose une définition idéale de l'altérité islamique, ainsi qu'une conception du comportement que l'État devrait avoir à l'égard de la communauté musulmane, y compris Française. En choisissant de parrainer ces discours, le DAI et l'IMA sont le théâtre des relations de l'État avec l'islam, dont la complexité est patente. Dans

les deux cas, les musées sont politisés²⁰, utilisés comme instruments pour répondre aux crises d'ordre interne et externe ayant trait à l'islam. Ils sont une scène par laquelle illustrer l'État en action. De plus, il est intéressant de constater qu'en à peine trois ans, en passant du Louvre à l'Institut du monde arabe, le discours présidentiel change. Ces musées permettent, indirectement, d'observer des mutations à l'échelle gouvernementale. Enfin, influencées par le contexte sociopolitique local et global, ces allocutions sont aussi le reflet des événements qui se déroulent à l'étranger (au Moyen-Orient, en Afrique, aux États-Unis, etc.) et de leur perception en Europe, et de ceux qui ont lieu en France et de leurs conséquences à l'échelle nationale.

Dans le premier discours au DAI, François Hollande décrit l'islam en parlant de la « civilisation islamique », qu'il décrit comme raffinée et tolérante, à même de produire des chefs-d'œuvre comme ceux conservés au Louvre. Toutefois, il s'agit d'une civilisation déclinée au passé, d'un Art qui n'est plus. Au contraire, la religion musulmane, lorsqu'elle est directement mentionnée, se réfère à l'actualité, aux attentats. Une opposition se crée entre un passé merveilleux et un présent religieux terrifiant. Ensuite, le Président de la République insiste sur l'héritage commun entre Orient et Occident, tout en inscrivant les collections du Louvre dans des logiques nationales françaises. Enfin, il prône la cohésion entre les civilisations, une unité qu'il base sur l'égalité et à laquelle le DAI participe en réparant une « injustice » faite à la « civilisation islamique », en lui offrant un espace de reconnaissance. Le DAI est donc considéré comme un outil impliqué dans cette quête de paix dans un contexte de crise mondiale.

Dans la seconde intervention, celle de l'IMA, le Président de la République parle d'un autre islam. Il s'agit d'un islam autant religieux que culturel, mais c'est un islam engagé, contemporain et autocritique. Il en donne pour exemple les *businessmen* qui participent au Forum économique de l'IMA et celui d'une jeune syrienne voilée mobilisée pour la liberté d'expression. Il cite des cas individuels, des expériences personnelles, sous-entendant qu'il y a autant d'islams que de musulmans. Toutefois, cet islam est loin d'être fondamentalement pluriel. Il s'agit, ici aussi, d'une image stéréotypée, caricaturale, à laquelle Hollande demande

²⁰ Par « politisation » dans le sens qu'on lui donne ici voir la définition de Jacques Lagroye : « On s'en tiendra à l'énoncé de deux considérations : les jugements portés sur la politisation ou la dépolitisation font habituellement de ces termes des catégories normatives ; et la question récurrente de la légitimité des pratiques de politisation rend malaisée toute tentative d'en donner une définition qui soit axiologiquement neutre. On essaiera pourtant d'y parvenir en considérant que la politisation est une requalification des activités sociales les plus diverses, requalification qui résulte d'un accord pratique entre des agents sociaux enclins, pour de multiples raisons, à transgresser ou à remettre en cause la différenciation des espaces d'activités », dans J. LAGROYE, « Les processus de politisation », dans J. LAGROYE (dir.), *La politisation*, Paris, Belin, 2003, pp. 359-372, la citation est aux pages 360-361.

de se conformer afin d'intégrer la République. C'est cet « islam 2.0 »²¹, celui du féminisme islamique²² et des autoentrepreneurs musulmans²³, celui de la liberté individuelle, qui est déclaré « conforme » avec les valeurs de la France.

Ces deux discours s'opposent. Ils se distinguent en ce qui concerne la dramatisation, la mise en scène, mais surtout en termes de contenu, car ils définissent deux types différents d'islam et deux rapports différents de l'État à ces derniers. Qu'en est-il des discours des musées eux-mêmes ? De quelle manière l'islam est-il présenté au public dans les lieux mêmes où François Hollande s'est exprimé publiquement ? C'est à partir de ces questions que cette recherche a été menée. L'idée de départ consistait à m'interroger sur le traitement que ces musées réservent à l'islam. Mon intérêt était de creuser le discours muséal plus que les discours politiques, car alors que beaucoup de travaux se sont intéressés à la gestion publique de l'islam²⁴, très peu ont abordé son traitement dans les musées du point de vue de la sociologie politique et de la sociologie des religions²⁵. La question de l'islam au musée est pourtant d'une grande actualité.

2.2. *Islamania* muséale et musées français

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 abritent des musées – en partie ou entièrement – consacrés à l'islam. 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. Depuis quelques années, on assiste en effet à une sorte d'« *islamania*²⁶ » muséale. De plus en plus d'institutions culturelles décident d'investir ce secteur²⁷. Rien qu'en France, trente-sept

²¹ Voir A.-S. LAMINE, « Média minoritaire, diversité intra-religieuse et espace public. Analyse du site Saphirnews.com, *Sociologie*, vol. 6, 2015, pp. 139-156.

²² Sur le féminisme islamique voir Z. ALI, *Féminismes islamiques*, Paris, La Fabrique, 2012 ; S. LATTE ABDALLAH, « Féminismes islamiques et postcolonialité au début du XXI^e siècle », *Revue Tiers Monde*, n°209, 2012, pp. 53-70 ; S. MAHMMOD, *Politique de la piété. Le féminisme à l'épreuve du nouveau islamique*, Paris, La Découverte, 2009.

²³ Voir H. BENAÏSSA, *Islam et Capitalisme. Sociologie des entrepreneurs musulmans en France*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Philippe Portier, École Pratique des Hautes Études, 2018.

²⁴ Voir le volet sur la gestion publique de l'islam dans la bibliographie, en particulier les travaux de Claire de Galember et de Franck Frégosi.

²⁵ F. PETER, S. DORNOHF et E. ARIGITA, *Islam and the Politics of Culture in Europe. Memory, Aesthetics, Art*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2014.

²⁶ V. RIEFFEL, *Islamania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-arts éditions, 2011.

²⁷ J. WINEGAR, « The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror », *Anthropological Quarterly*, 2008, vol. 81, n°3, 2008, pp. 651-681 ; M. SHATANAWI, « Curating against dissent: Museums and the public debate on Islam » dans C. FLOOD, *Political and Cultural Representations of Muslims: Islam in the Plural*, Leiden, Brill, 2012, pp. 177-192.

musées répertoriés sur la base de données du ministère de la Culture conservent et / ou présentent des objets d'art islamique²⁸. En dépit de cette présence numériquement importante, il n'existe quasiment aucune étude en sciences sociales sur la place de l'islam au musée. Alors que les travaux sur le religieux dans les institutions carcérales²⁹, hospitalières³⁰ ou scolaires³¹ s'inscrivent dans une longue et prolifique tradition scientifique, les recherches sur les institutions culturelles sont encore rares³², surtout en ce qui concerne l'islam. L'ouvrage *Islam and the Politics of Culture in Europe. Memory, Aesthetics, Art* dirigé par Frank Peter en 2013 fait figure d'exception, mais il laisse de côté le cas de la France, pourtant très riche en exemples. Le terrain était donc encore vierge lorsque j'ai commencé cette recherche cette même année. 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.

Au sein de nombreuses institutions culturelles françaises recensées³³ j'ai choisi de m'intéresser en particulier au Département des Arts de l'Islam du Louvre et à l'Institut du monde arabe. Parmi les critères qui m'ont poussé à sélectionner ces deux institutions, que je décris plus longuement dans le premier chapitre de ce travail, se trouve leur fonction de lieux symboliques pour l'État mais aussi pour le public. Les politiciens les fréquentent et s'y expriment, comme le montrent les discours que je viens de présenter, et le public est aussi au rendez-vous. Le Louvre est actuellement le musée le plus visité au monde et l'Institut du monde arabe attire toujours plus de visiteurs depuis l'arrivée de Jack Lang à sa direction³⁴. Ce sont des musées connus à l'échelle locale, mais aussi réputés au niveau national et à l'étranger. Enfin,

²⁸ M. BOYER, « Les arts islamiques dans les musées en France », dans M. ARKOUN (dir.), *Histoire de l'Islam et des musulmans en France. Du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2006, pp. 1092-1097.

²⁹ F. KHOSROKHAVAR, *L'Islam dans les prisons*, Paris, Balland, 2004 ; I. BECCI et O. ROY (dir.), *Religious Diversity in European Prisons: Challenges and Implications for Rehabilitation*, New York, Springer, 2015 ; C. BÉRAUD, C. DE GALEMBERT et C. ROSTAING, *De la religion en prison*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

³⁰ R. MASSÉ et J. BENOIST, *Convocations thérapeutiques du sacré*, Paris, Karthala, 2002 ; A. FORNEROD, F. MESSNER et C. PROESCHEL (dir.), *L'assistance spirituelle dans les services publics*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2011 ; S. MATHIEU, *L'enfant des possibles : Assistance médicale à la procréation, éthique, religion et filiation*, Paris, Editions de l'Atelier, 2013.

³¹ A. JÖDICKE (dir.), *Religious Education Politics, the State, and Society*, Würzburg, Ergon Verlag, 2013 ; J.-P. WILLAIME et C. BÉRAUD (dir.), *Les Jeunes, l'école et la religion*, Paris, Bayard, 2009 ; A. ROTA, *La religion à l'école, Négociations autour de la présence publique des communautés religieuses*, Genève, Éditions Seismo, 2017.

³² P. MICHEL, *La Religion au musée. Croire dans l'Europe contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; V. MINUCCIANI, *Religion and Museums. Immaterial and Material Heritage*, Turin, Umberto Allemandi, 2013.

³³ K. ÅDAHL et M. AHLUND (dir.), *Islamic Art collections. An International survey*, Richmond, Routledge, 2000.

³⁴ Pour accéder aux rapports d'activité de l'Institut du monde arabe depuis 2012 voir : <https://www.imarabe.org/fr/missions-fonctionnement/rapports-d-activites> (consulté le 2 octobre 2018). En 2012, le nombre de visiteurs était de 5'29310. Deux ans après, suite à l'arrivée de Jack Lang, soit en 2014 les visiteurs annuels étaient 10'85383. On sait d'ailleurs qu'entre 2013 et 2014 la fréquentation a augmenté de 73%.

et c'est le critère le plus important, le DAI et l'IMA sont à mon sens emblématiques de deux traitements différents de l'islam. Tous les autres musées français ayant traité à l'islam peuvent en effet être classés dans l'une ou dans l'autre de ces deux grandes catégories. La première, celle du DAI, promeut une image de l'islam via les chefs-d'œuvre produits par la civilisation islamique dans le passé, une lecture de l'altérité basée sur ce qui unit, sur l'héritage commun, dans une lecture républicaine de la société. La deuxième, celle de l'IMA, de manière schématique, valorise un islam libre et moderne via des manifestations culturelles très diverses, dans une vision plus libérale de la société, basée davantage sur l'épanouissement personnel comme garantie de paix sociale que sur la cohésion nationale.

En cherchant à savoir, pour chacune de ces institutions muséales, quel est le traitement de l'islam, j'ai effectivement retrouvé les grands traits repérés dans les deux discours de François Hollande. En m'interrogeant sur la manière dont est mis en scène l'islam, à travers quels objets, via quelles thématiques et par le biais de quelles rhétoriques il est présenté, afin de comprendre quelles définitions de l'islam résultent de cette exposition, j'ai repéré des similitudes avec les deux images qui émergent dans les allocutions du Président de la République. Dans cette perspective, en plus des questions sur l'identité des personnes en charge de l'exposition (leurs profils et leurs politiques), sur les institutions qui les abritent, sur ceux qui les gèrent et les financent et sur leurs enjeux, je me suis aussi interrogée sur l'implication de l'État et de ses politiques culturelles dans ces mises en scènes.

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

Dans sa grande enquête internationale, en s'inscrivant dans l'héritage de Benedict Anderson, la sociologue 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 mutations³⁵. En France, où les musées publics ont en quelques sortes été inventés³⁶, ce sont surtout Pierre Rosanvallon et Dominique Poulot qui se sont intéressés au rôle déterminant joué par la culture, et notamment de l'exposition muséale, dans la construction de la République et de l'identité nationale³⁷. Dans ce processus de construction de *soi*, plusieurs auteurs soulignent l'importance de l'exposition

³⁵ B. ANDERSON, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 et P. LEVITT, *Artifacts and Allegiances: How Museums Put the Nation and the World on Display*, Oakland, University of California Press, 2015.

³⁶ R. SCHAER, *L'Invention des musées*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1993.

³⁷ P. ROSANVALLON, *L'État en France. De 1789 à nos jours*, Éditions du Seuil, Paris, 1990 ; D. POULOT, *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

de l'altérité, et donc de la construction de l'*autre*³⁸. Certains vont jusqu'à penser la mise en scène de l'*autre* au musée comme réponse aux crises de l'État³⁹. 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 même 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 occidentale⁴⁰.

Forte de ces constats, j'ai émis l'hypothèse que le DAI et l'IMA, en tant que 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, à rebours, j'ai imaginé que le traitement de l'islam dans ces deux 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 a été 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 mentionnés plus haut je me suis penchée sur les 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 ?

J'ai déjà anticipé que le DAI et l'IMA proposent deux définitions distinctes de l'islam et deux modes de gestion de ce dernier par l'État, le premier reposant sur un idéal de cohésion nationale et le second sur l'idée que la meilleure société est celle qui repose sur la liberté individuelle. 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 fournir par extension une analyse plus fine de l'État et de ses politiques.

³⁸ N. BANCEL, P. BLANCHARD, G. BOËTSCH, É. DEROO et S. LEMAIRE, *Zoos humains : au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004 ; B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, France, Flammarion, 201

³⁹ T. HENTSCH, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002 ; P. LEVITT, *Artifacts and Allegiances: How Museums Put the Nation and the World on Display*, Oakland, University of California Press, 2015.

⁴⁰ R. LABRUSSE, (dir.), *Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2014.

2.4. Un objet pluriel et un traitement multiple

Puisqu'il s'agit d'un objet composite, à la lisière entre l'art, les politiques culturelles, la sociologie de l'État et l'étude de la gestion publique de la religion, cette recherche sur le traitement de l'islam dans les musées français a nécessité que j'aie mobiliser des références dans tous ces champs de recherche. Mon parcours universitaire entre la France, la Suisse et le Canada, sur lequel je reviens de manière plus spécifique dans les deux premiers chapitres de ce travail, m'a permis de me familiariser avec ces différents domaines, dont certains m'étaient inconnus. Il a fallu une certaine dextérité afin de sélectionner les références à partir desquelles penser mon objet de recherche. La pluridisciplinarité de la littérature convoquée explique l'importance de l'état de l'art dans le deuxième chapitre.

Ces disciplines viennent toutes avec leurs méthodologies particulières : la recherche archivistique, l'enquête de terrain, les entretiens, l'ethnographie, etc. Pour ma part, compte tenu du caractère hybride de mon sujet, je n'en ai exclu aucune a priori, en les empruntant toutes, de manière plus ou moins approfondie. Cette approche mixte, avec une réflexion sur ma posture face au terrain, est décrite dans le premier chapitre. Pour l'heure, je signale que les archives m'ont permis de reconstituer l'histoire du Département des Arts de l'Islam et de l'Institut du monde arabe, que je parcours dans le chapitre trois à travers la notion d'art islamique et sa construction dans le temps, depuis sa création à la fin du XX^e siècle jusqu'à ses usages contemporains.

Les entretiens avec les équipes du DAI et de l'IMA m'ont aidé à construire les chapitres quatre et cinq dédiés aux acteurs des musées. Les politiciens, les directeurs, les conservateurs, les muséographes, les architectes, les experts, les mécènes, les gardiens de salle, etc. sont mentionnés afin de rendre compte de la complexité du microcosme muséal. Dans ce volet, je décris aussi la gestion administrative, financière et politique du DAI et de l'IMA, que je poursuis en partie dans les deux chapitres suivants consacrés aux visites des musées, où figurent aussi des remarques sur la gestion culturelle de ces institutions.

En effet, les chapitres six et sept sont consacrés aux collections du Louvre et de l'Institut du monde arabe. Afin de permettre au lecteur d'avoir accès au contenu des musées, j'y propose une sorte de visite simulée. Tout le circuit muséal — les salles, les vitrines, les œuvres, leur mise en scène et leur description — y figure.

Tout ce matériau historique, sociologique et ethnographique est analysé en même temps qu'il est présenté, mais ce n'est que dans la dernière partie de ce travail que tous ces éléments sont véritablement mis en dialogue. Le chapitre huit propose en effet de relire les données à travers

le prisme de trois récits : celui de la construction de l'État-nation par la culture, celui du rapport de l'État à l'altérité islamique dans le contexte muséal et, enfin, à travers l'histoire des politiques culturelles. Ces récits, partent d'un cadre très général, autrement dit de l'échelle globale, pour finalement se focaliser sur le contexte français. La fourchette choisie s'étend de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui, elle calque donc la chronologie des deux cas à l'étude, car les premières salles d'art islamique du Louvre datent des années 1900, alors que la dernière rénovation du musée de l'Institut du monde arabe a été réalisée après 2000. En proposant une lecture diachronique, puis une ligne de développement synchronique, ces histoires permettent de mieux comprendre le traitement de l'islam au DAI et à l'IMA, et surtout d'en démêler les contradictions et les paradoxes. L'exposition de l'islam au Louvre et à l'Institut du monde arabe est à son tour une illustration de logiques générales, globales, et de phénomènes plus ciblés, nationaux.

D'une part, le DAI et l'IMA reflètent des mutations de la gouvernamentalité qui ont touché les États-nation 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.⁴¹ Ce système, dit de « gouvernance », n'efface pas pour autant l'État mais le transforme en régulateur davantage qu'en tuteur⁴². L'État comme acteur principal d'une gestion politique de la société cède progressivement le pas à la logique économique⁴³, 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 accompagnées 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

⁴¹ P. PORTIER, « Les mutations de la gouvernamentalité sous la Vème République » dans P. MORVAN (dir.), *Droit, politique et littérature. Mélanges en l'honneur du Professeur Yves Guchet*, Bruxelles, Bruylant, 2008, pp. 171-190.

⁴² P. HASSENTEUFEL, *Sociologie politique : l'action publique*, Paris, Armand Colin, 2011.

⁴³ F. GAUTHIER et T. MARTIKAINEN, *Religion in the Neoliberal Age. Political Economy and Modes of Governance*, Londres, Routledge, 2013 ; F. GAUTHIER, « De l'État-nation au Marché. Les transformations du religieux à l'ère de la mondialisation », *Revue du MAUSS*, n°49, (1), 2017, pp. 92-114 ; F. GAUTHIER, « From nation-state to market. The transformations of religion in the global era, as illustrated by Islam », *Religion*, vol. 48 (3), 2018, pp. 382-417.

grand nombre de partenaires divers, s'inscrit plus ou moins naturellement dans le nouveau cadre tracé par le tournant néolibéral.

D'autre part, ces musées sont le résultat de leur contexte, et en particulier du rapport de la France à la religion, et surtout à l'islam. Pour cette raison, le dernier chapitre de ce travail est entièrement dédié à la laïcité et à ce que j'appelle la « laïcité muséale », autrement dit à la manière dont ces musées appliquent (ou non) le principe de séparation entre l'État et les cultes régit par la loi de 1905. Les spécificités de la relation entre l'État et l'islam, la gestion publique du culte et son exceptionnalité par rapport au régime laïque sont évoquées ici. Ce volet conclusif montre que le DAI et l'IMA incarnent deux tendances face à la loi. 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.

Au terme de cette introduction, on voit donc bien que le musée comme objet d'étude du politique et du religieux mérite d'être pris au sérieux. Dans cette perspective, le DAI et l'IMA semblent d'autant plus intéressants qu'il s'agit de deux cas concrets à partir desquels il devient possible de penser plusieurs échelles : locale, nationale et globale. Ici, j'ai décrit les grands moments des neuf chapitres à venir, mais l'étude de l'islam au musée et les réflexions sur l'État et la société que cette analyse permet de réaliser ne sont pas sans surprises. Les idéaux-types décrits jusqu'ici demeurent 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. L'intrigue est loin d'être aussi linéaire qu'elle ne le paraît.

Levons le rideau.

PREMIÈRE PARTIE
S'EXPOSER / EXPOSER

CHAPITRE 1.

MÉTHODOLOGIE : ENTRE DÉSIR MILITANT ET CHEMINEMENT SCIENTIFIQUE

Nous entendons par « méthode » la *construction de la distance* entre un chercheur et son objet. Il ne s'agit donc pas d'abord de techniques de recherche, mais d'une position interprétative qui joue non seulement *a posteriori*, une fois qu'on est en présence d'une documentation, mais *a priori*, dans la cueillette même de cette documentation. Les deux types de questions d'ailleurs, nature de l'objet et organisation de la distance, sont tout à fait interdépendants. L'être humain est ainsi fait qu'il ne voit que ce qu'il veut bien voir : il peut toujours fermer les yeux ou tourner le dos à la réalité. La méthode — quel que soit le type de connaissance auquel on aspire, scientifique ou autre —, génère *ce que l'on voit*, donc l'*objet* tel qu'il se livre à la connaissance. Elle dépend évidemment de *ce que l'on veut voir*.

R. LEMIEUX, « Cherchez l'objet ou la question de l'éthique dans le champ religieux », *Religiologiques*, n°9, printemps 1994, p. 5 et 6.

1. Une méthodologie à la première personne

L'histoire de ma thèse est aussi mon histoire, celle de mon parcours, de mes désirs et de mes renoncements¹. C'est d'ailleurs le cas pour la grande majorité des thésards. Il est symptomatique à cet égard d'observer que pour décrire leurs travaux de doctorat (et pas uniquement) les universitaires emploient généralement un vocabulaire en lien avec les cycles de la vie : ils utilisent par exemple les mots « accouchement » pour décrire l'effort de l'écriture et « deuil » lorsqu'ils font état des sélections et des coupures réalisées en cours de rédaction. La thèse est humanisée, on l'« abandonne » ou on la « soutient », et on peut même la « défendre ». En Suisse, et dans l'ensemble du monde académique germanophone, le directeur et la directrice de thèse sont même élevés au rang de « père », *Doktorvater*, et de « mère », *Doktormutter*, du thésard, explicitant le caractère parental de la maïeutique propre à la démarche de thèse.

Tout comme ces liens entre maître et élève, qui rentrent en ligne de compte dans la réalisation du travail doctoral, l'identité du chercheur – son âge, son genre, sa nationalité, son milieu social

¹ P. BOUCHERON utilise la formule « inventaire des renoncements » pour parler du travail d'écriture scientifique, voir P. BOUCHERON in « L'histoire saisie par la fiction », in *Le Débat*, 2011/3, n°165 à propos du texte de Georges Duby, « Le plaisir de l'historien » in P. NORA, *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 109-138.

de provenance, les conditions économiques (boursier, sans revenus, en alternance) et académiques (en cotutelle, en assistantat, en séjour d'étude, etc.) dans lesquelles se déroule sa thèse, ses convictions politiques et ses croyances, etc. —, peut avoir « un poids », pour reprendre les mots de Françoise Thébaud². Cette historienne des femmes rappelle également qu'en France le dossier pour candidater à l'habilitation à diriger les recherches comprend désormais un volet de synthèse en forme d'ego-histoire ; l' « expression d'un intime », pourvu qu'il soit mis « au service de la science », est ainsi, depuis peu, académiquement autorisé³.

Dans *Le religieux des sociologues. Trajectoires personnelles et débats*⁴, une dizaine de sociologues réfléchissent à l'influence de leur vécu sur leurs choix épistémologiques. L'ouvrage s'articule notamment autour des interrogations suivantes : « Qu'est-ce qui motive les chercheurs ? Que cherchent-ils à savoir et à démontrer ? Comment s'y prennent-ils ? Quels problèmes et quels écueils rencontrent-ils ?⁵ » C'est à ces mêmes questions, à travers une sélection d'éléments tirés de mon parcours de recherche, que ce chapitre est consacré. Dans un premier temps, je vais rendre compte du cheminement qui m'a amené à choisir l'objet de cette recherche. Ensuite, je vais décrire le processus de production des données d'analyse, autrement dit de la récolte. Les fausses-pistes, les changements et les refus auxquels j'ai dû me confronter, ainsi que les ressources mobilisées pour les dépasser y figurent aussi.

Comme le dit si bien Raymond Lemieux, pour être objective la démarche scientifique suppose que l'on dégage « le lieu d'où parle le scientifique⁶ », autrement dit sa subjectivité. Selon lui, il est nécessaire que le chercheur devienne un sujet épistémique, qu'il définit comme « celui qui rend compte du mode de production de son langage, c'est-à-dire de sa méthode, celle-ci n'étant rien d'autre que cette construction de la distance entre lui et le système des objets qu'il observe⁷ ». Afin de raccourcir le plus possible la distance entre moi et mon objet de recherche, et pour me rapprocher de la condition « épistémique » posée par Lemieux, j'ai donc choisi d'employer la première personne du singulier dans l'intégralité de ce manuscrit.

² F. THÉBAUD, « Entre parcours intellectuel et essai d'ego-histoire. Le poids du genre », *Genre & Histoire* [en ligne], 4 | Printemps 2009, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 04 juin 2017. URL : <http://genrehistoire.revues.org/697>

³ *Idem*.

⁴ Y. LAMBERT, G. MICHELAT et A. PIETTE, *Le religieux des sociologues : trajectoires personnelles et débats*, Paris, L'Harmattan, 1997.

⁵ *Idem*, p. 9. Voir aussi le plus récent C. BÉRAUD, B. DURIEZ et B. de GASQUET (dir.), *Sociologues en quête de religion*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

⁶ R. LEMIEUX, *L'intelligence et le risque de croire. Théologie et sciences humaines*, Montréal, Fides, 1999, p. 40 (souligné dans le texte).

⁷ R. LEMIEUX, *L'intelligence et le risque de croire, op.cit.*, p. 48 (souligné dans le texte).

2. Les objets de la recherche

2.1. Un sujet hérité

Cette thèse de doctorat est la résultante de l'ensemble des expériences faites depuis le début de mon cursus académique : elle bénéficie de toutes les connaissances et des compétences acquises, des rencontres et des liens établis, ainsi que des intuitions et des convictions développées à différents moments de mon cheminement scientifique.

Le doctorat étant souvent le prolongement de la maîtrise, les prémises de ce travail, et notamment l'origine de l'objet de cette enquête, sont à rechercher dans les conclusions de mon mémoire de master sur « La production humoristique “musulmane” aujourd'hui en France⁸ ». L'analyse d'environ cinquante spectacles humoristiques et la réalisation d'une trentaine d'entretiens semi-directifs m'ont permis de dégager trois constats⁹ relatifs à la gestion publique de l'islam en France dans le domaine de la Culture¹⁰. Premièrement, j'ai remarqué la naissance et retracé la généalogie du label « humour musulman », catégorie à la fois émique (i.e. employée par les acteurs) et produite de manière exogène à la communauté musulmane. Ensuite, en cartographiant les lieux des représentations comiques (dans les salles parisiennes, à la télévision et sur Internet) et en reconstituant les profils et les trajectoires socio-professionnelles des humoristes, j'ai repéré l'existence de deux types d'« humoristes musulman-e-s » dans le contexte laïque français : les *républicano-compatibles* et les *marginalisés du rire*. Ces typologies se distinguent en fonction de ce qu'on pourrait appeler le « degré d'islamité », c'est-à-dire de la place que la religion occupe dans leurs discours et dans leurs actions, et par les limites que ces artistes posent (ou pas) à leur liberté d'expression. En France, contrairement à la Grande-Bretagne ou aux États-Unis¹¹, les humoristes qui jouent

⁸ D. GUIDI, *La production humoristique « musulmane » aujourd'hui en France. Actions et enjeux*, mémoire de master en sociologie des religions sous la direction de Philippe Portier, École Pratique des Hautes Études, Paris, 2012.

⁹ Pour un résumé de mon mémoire de master cf. D. GUIDI, « Rire et Islam » dans D. MAMERI-CHAAMBI (dir.), *L'Islam en France. Chroniques d'une histoire commune*, Chroniques, Paris, 2012, pp. 174-176.

¹⁰ On va distinguer typographiquement les termes « culture », avec une minuscule, se référant au concept socio-anthropologique, de « Culture », avec une majuscule, pour indiquer qu'il s'agit du secteur culturel (musées, théâtre, audiovisuel, loisirs) chapoté par le ministère homonyme.

¹¹ Je pense par exemple au succès de la comédienne anglo-pakistanaise Shazia Mirza, qui porte un voile sur scène, et au collectif Allah Made Me Funny dont les spectacles se jouent à guichets fermés aux États-Unis. Pour plus de précisions voir D. GUIDI, « Les réactions artistiques aux controverses. L'espace artistique comme lieu de dédramatisation des grands débats de société liés à l'islam », dans N. GÖLE (dir.), *Enquête sur l'islam en Europe*, Paris, Europublislam Junior, 2015, pp. 338-359.

dans les plus grandes salles de théâtre et se produisent sur les principales chaînes nationales sont ceux qui « goment » leur appartenance culturelle à l’islam et tournent en dérision la religion musulmane. À l’inverse, ceux qui se déclarent « musulman-e-s », que ce soit en le proclamant ou en l’affichant par le port de signes visibles (le voile ou la barbe), évacuent totalement le contenu orthodoxique (Dieu, Mahomet, les prophètes, et les textes sacrés) des sketches, mais tournent constamment en dérision les fidèles en faisant des blagues sur l’orthopraxie : la prière, le jeûne, les ablutions, les festivités religieuses, etc. Ces comédiens aux statuts généralement plus précaires (intermittents du spectacle, demandeurs d’emploi, etc.) sont tenus à l’écart des espaces culturels de prestige, relégués à des salles de spectacle périphériques et à des chaînes audiovisuelles communautaires autofinancées.

À travers l’exemple des « humoristes musulmans », on constate donc que l’islam fait l’objet d’un double traitement de la part des élites culturelles françaises¹², et que cette discrimination repose essentiellement sur la manière dont l’islam est – ou n’est pas – exprimé et montré dans l’espace public. Distinguer le « bon » (discret) du « mauvais » (ostensible) islam revient à fabriquer une définition normative de l’*autre* musulman qui mérite à mon sens d’être analysée de manière critique.

2.2. Un thème qui va de soi

C’est dans cette perspective, en partie militante, qu’à l’issue de cette recherche j’ai souhaité prolonger la réflexion sur la gestion culturelle de l’islam. L’idée était de vérifier si le terrain de l’humour fait exception ou si le diagnostic d’un traitement différencié de la religion musulmane en France peut aussi s’appliquer à d’autres cas. J’aurais pu poursuivre mon enquête en m’intéressant à une catégorie quelconque d’artistes (aux plasticiens, au *street art* ou aux stylistes par exemple, ce que j’ai fait par ailleurs¹³), mais un phénomène de portée globale a attiré mon attention. En effet, à la fin de mon master, en 2012, a eu lieu ce que certains commentateurs ont décrit comme un « *islamic boom*¹⁴ » dans le secteur muséal, surtout dans les

¹² Par « élites politico-culturelles » j’entends tous les acteurs-clés (politiciens, propriétaires de lieux culturels, imprésarios, etc.) de la Culture au sens large du terme : l’audiovisuel, le théâtre, le cinéma, etc. Sur la fabrication du problème public de l’islam par les élites françaises, voir l’ouvrage de A. HAJJAT et M. MOHAMMED, *Islamophobie. Comment les élites françaises fabriquent le « problème musulman »*, Paris, La Découverte, 2013.

¹³ Voir D. GUIDI, « Artistic reactions to contemporary controversies debates relating to Islam », in TOGUSLU E. (éd.), *Everyday Life Practices of Muslims in Europe: Consumption and Aesthetics*, Leuven, Leuven University Press, pp. 165-174, et F. GAUTHIER et D. GUIDI, « Voile, Halal et Burkini. Expliquer les nouvelles formes d’expression religieuse à l’ère du consumérisme » dans BARRAS A. et NICOLET S. (dir.), *Réguler le religieux dans les sociétés libérales ?*, Genève, Labor et Fides, p. 145-169.

¹⁴ B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, Londres, Saqi Books, 2013 (introduction).

musées publics, à l'échelle internationale. Sorte d'*annus islamicus* de la Culture, c'est à ce moment qu'en France le Louvre a inauguré avec éclat son Département des Arts de l'Islam, tandis que l'Institut du monde arabe a fêté son quart de siècle d'activité en s'offrant un musée renouvelé. À l'étranger, des musées prestigieux comme le Metropolitan de New York et le British Museum de Londres ont rénové leurs ailes consacrées à l'*islamic art*, alors que l'équipe du Pergamon de Berlin a entamé les travaux de rénovation et d'extension de son Museum für Islamische Kunst. De plus, d'après les annonces officielles, la construction du Louvre Abou Dhabi aurait dû prendre fin à cette période, comme cela a été le cas pour l'Aga Khan Museum de Toronto, mais les retards se sont multipliés et le chantier ne s'est terminé que fin 2017. Au regard de ce phénomène d'« *islamania*¹⁵ » muséale, l'objet de cette thèse s'est donc en quelque sorte imposé à moi.

2.3. Un regard tripartite

L'intérêt pour les politiques culturelles à l'égard de l'islam manifesté dans mon travail de master ne subit pas de modification ici, il se précise. C'est le point d'observation qui varie. Le regard se déplace en effet vers les institutions publiques, en prenant tout particulièrement en compte les musées d'« art islamique »¹⁶. Contrairement à l'enquête sur les « humoristes musulmans », où j'ai analysé tous les types de scènes (théâtres nationaux, chaînes télévisées publiques, espaces culturels privés, salles communautaires), j'ai souhaité, en focalisant la présente étude uniquement sur les institutions en lien direct (administratif, juridique et économique) avec l'État, dégager des données plus explicites quant au rôle de ce dernier dans le traitement de l'« altérité musulmane ».

L'attention pour l'échelle nationale, pour les politiques publiques de la Culture¹⁷, n'implique pas pour autant l'abandon d'une perspective microsociologique. Au contraire, bien avant d'entamer mon enquête, j'avais déjà l'intention de m'entretenir avec les équipes des musées dans leur intégralité, de tenir compte de tous les membres de l'organigramme muséal.

¹⁵ V. RIEFFEL, *Islamania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-arts éditions, 2011.

¹⁶ L'utilisation des guillemets anticipe le fait qu'il s'agit d'une catégorie dont la légitimité est sujette à discussion. Pour plus de détails voir le chapitre consacré à l'histoire de la notion d'« art islamique » (chapitre III).

¹⁷ Pour aller plus loin sur la notion de politique culturelle voir P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Fayard/Pluriel, 2011.

Ce souci pour les acteurs auxquels on s'intéresse généralement le moins¹⁸, comme les gardiens de salle¹⁹, les stagiaires, ou les archivistes par exemple, coïncide avec deux moments marquants de mon parcours.

Cet intérêt est à rechercher en premier lieu dans mon travail sur les humoristes, où j'avais pris l'habitude de m'entretenir avec les videurs des salles de spectacle à la fin de chaque représentation. Ces témoignages se sont révélés de précieuses sources d'informations, tout particulièrement sur les coulisses des *shows*, en donnant accès à des données officieuses sur leur organisation et leur déroulement.

Le stage que j'ai effectué en 2007 à la Fondation Henri Cartier-Bresson (HCB), constitue le deuxième moment. J'y avais été tour à tour responsable de l'accueil et de la surveillance des salles, chargée de vente à la librairie et assistante lors du montage des expositions. Faire moi-même l'expérience de tous ces métiers, endosser provisoirement ces différents rôles et côtoyer régulièrement les professionnels afin qu'ils me transmettent leurs connaissances et leur savoir-faire m'a permis de comprendre que tous les employés, sans exception, même les moins visibles comme les archivistes ou les gardiens de nuit, participent au (bon ou mauvais) fonctionnement d'une structure culturelle. Il est donc indispensable de leur prêter une attention particulière si l'on souhaite étudier un musée de manière exhaustive, car ils en sont la « mémoire vivante ».

De plus, participer au quotidien de la Fondation HCB m'a permis de repérer une alternance entre des moments de travail intense et des phases d'inactivité. Et c'est bien pendant ces moments plus passifs que les employés manifestaient en général une envie de parler. Se mettaient alors en place des conversations informelles, « pour tuer le temps », sous forme de petites histoires, d'anecdotes, de blagues et de commérages²⁰ qui m'ont beaucoup appris sur la Fondation, sur son fonctionnement et sur ses acteurs-clé. C'est pourquoi, riche de ces expériences, j'ai consacré une partie de la présente recherche à interroger les acteurs de l'institution, y compris les plus marginalisés, même ceux ayant quitté les musées.

¹⁸ Les études sur les professionnels des musées concernent généralement deux corps de métiers : les conservateurs et les médiateurs. Voir : P. POIRIER et F. POULARD, *Conservateurs de musées et politiques culturelles : l'impulsion territoriale*, Paris, La Documentation Française, 2010 ; F. POULARD et J.-M. TOBELEM, *Les conservateurs de musées : Atouts et faiblesses d'une profession*, Paris, La Documentation française, 2015 ; A. PEYRIN, *Être médiateur au musée : Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, Paris, La Documentation Française, 2010. Consulter aussi le chapitre consacré aux conservateurs dans C. PAINE, *Religious Objects in Museums: Private Lives and Public Duties*, Londres et New York, Bloomsbury Academic, 2012.

¹⁹ Les termes « gardien », « surveillant » et « agent de salle » sont utilisés comme des synonymes.

²⁰ Sur les commérages et les rumeurs voir : P. ALDRIN, *Sociologie politique des rumeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

En revanche, comme la recherche sur les « humoristes musulmans », cette enquête n'intègre pas une étude sur les publics. En effet, il ne s'agit pas ici de faire une analyse de la réception des collections d' « art islamique », mais de rendre compte du traitement de l'islam par ces institutions culturelles, et de l'image qu'elles en produisent. Toutefois, je me sers de certaines enquêtes sur les publics, et notamment de celles réalisées par le Louvre²¹, pour analyser le contenu des salles des musées en gardant une distance avec le terrain. En effet, ces études sur les visiteurs précisent quels sont les objets ou les ensembles muséographiques qui attirent généralement le plus l'attention du public. Elles m'ont donc permis de délimiter un corpus au sein des nombreux objets et éléments scénographiques contenus dans les salles des musées à l'étude de manière moins subjective. Comme pour les spectacles d'humour dont j'ai analysé autant les protagonistes que les contenus (les blagues) et la mise en scène (la scénographie, les accessoires, etc.), j'ai étudié les musées à travers les *muséalia* (les objets de musée) et la manière dont ils sont exposés (la muséographie).

En somme, cette thèse se propose d'analyser l'État français à travers un objet, le traitement de l'islam dans les politiques culturelles, décliné à son tour en trois parties : le musée, les acteurs et les collections, chacune nécessitant une méthode de récolte idoine.

3. Les lieux de l'enquête

3.1. Un corpus (il)limité

Parmi les exemples précités pour illustrer le succès de l'islam au musée, plusieurs institutions sont situées en Europe, d'autres se trouvent en Amérique du Nord et quelques-unes au Moyen-Orient. Initialement, j'étais donc tentée par une approche comparative et multisituée. Je souhaitais donner à ma recherche une portée globale et intégrer à mon corpus les musées de plusieurs pays et tout particulièrement ceux où j'avais effectué un séjour d'étude prolongé, comme ce fut le cas pour les Émirats Arabes Unis où je me suis diplômée en histoire de l'art islamique au moment même où le chantier du Louvre Abou Dhabi venait d'être entamé. Après un long détour, et les visites répétées aux musées de Paris, de Marseille, de Berlin, de Londres, de New York, de Toronto, de Göteborg, et de Tokyo, j'ai finalement décidé de me concentrer uniquement sur le cas de la France. Et c'est bien grâce à ce processus d'accumulation

²¹ *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*, Centre de recherche – Direction de la Recherche et des Collections – Études sur les publics, Musée du Louvre, Paris, 2014.

d'exemples, par le biais de cette tentative d'enquête comparative échouée, que j'ai pu identifier l'exceptionnalité du cas français au sein du phénomène international d'*islamania* muséale.

En étudiant de près ces exemples, je me suis effectivement rendu compte qu'il existe des liens étroits entre les cultures politiques²² et les cultures muséales²³ des différents pays évoqués ; autrement dit qu'il y a des similitudes entre la gestion publique de la minorité musulmane et le traitement culturel de l'islam dans les musées sous la tutelle de l'État, que ce soit en Amérique du Nord et en Europe, au Moyen-Orient ou en Asie.

De manière assez schématique, on remarque deux grandes manières de traiter l'islam au musée. Un premier modèle consiste à réduire l'islam à son caractère culturel, en neutralisant sa dimension religieuse par le biais de l'art, et intégrer ainsi l'« art islamique » dans une Histoire de l'art présentée comme universelle. Ce modèle est mis en place de manière verticale par des équipes traditionnelles de conservateurs de musée, et se retrouve plutôt dans des pays ayant une matrice républicano-laïque²⁴ comme la France ou dans les États très centralisés comme le Japon et le Qatar. Dans les pays de tendance politique plus libérale, comme l'Angleterre ou l'Allemagne, c'est au contraire la variété religieuse, culturelle, ethnique et politique de l'islam qui est affichée. Les managers culturels à la tête des musées travaillent en partenariat avec le secteur privé et les communautés musulmanes locales pour fournir une image de l'islam plurielle et moderne. Chaque pays semble mettre en place un de ces deux modèles, à l'exception de la France où on retrouve à la fois le type *universel-républicain* et celui *interculturel-libéral*²⁵. 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.

²² Au sein des multiples définitions de ce concept polysémique, je choisis celle utilisée proposée par Daniel Cefaï : « Les cultures politiques ouvrent des horizons de monde, imposent des repères de compréhension et d'orientation, fixent le spectre des actions possibles, orientent les vecteurs de la mémoire et du projet, focalisent l'attention sur des objets et des enjeux, canalisent les énergies et jugulent les imaginations des acteurs. », in *Cultures politiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 115, et reprise par Claire de Galembert dans son article sur « La gestion publique de l'islam en France et en Allemagne », in R. KASTORYANO, *Les codes de la différence. Race – Origine – Religion, France – Allemagne – États-Unis*, Paris, Presses de Science Po, 2005, p. 178.

²³ Par « culture muséale » j'entends « le champ de référence dans lequel se déroulent non seulement la création, le développement et le fonctionnement de l'institution musée, mais aussi la réflexion sur ses fondements et ses enjeux. », A. DESVALLÉS et F. MAIRESSE, *Concepts clés de muséologie*, Paris, France, ICOM, 2010, p. 46.

²⁴ Je reviens en détail sur ces termes dans les chapitres VIII et IX.

²⁵ *Idem*.

3.2. Deux cas idéal-typiques

En France, un nombre important de musées possèdent des collections d' « art islamique ». À l'origine, j'avais prévu de travailler à partir de l'étude de six institutions hexagonales, cinq situées à Paris et une à Marseille²⁶ : le Louvre, l'Institut du monde arabe, le Musée national d'histoire de l'immigration, le Musée du Quai Branly, l'Institut des Cultures d'Islam, et le Musée des civilisations d'Europe et de la Méditerranée. Cette sélection reposait essentiellement sur la diversité de ces musées en termes de : taille, statut, nature, budget, fréquentation (en nombre de visiteurs), et surtout de traitement de l'islam. Toutefois, en cours de thèse, je me suis trouvée face à un double principe – matériel et temporel – de réalité. J'avais à la fois trop et pas assez de données sur toutes les institutions que je souhaitais analyser au départ. C'est pourquoi j'ai choisi de limiter drastiquement mon corpus. À l'issue de ce processus de soustraction de cas, mon choix s'est porté sur deux institutions : le Louvre, et plus précisément son Département des Arts de l'Islam (DAI), et le musée de l'Institut du monde arabe (IMA).

Contrairement à la première sélection, qui s'était faite de manière fortuite, les critères qui justifient cet écrémage sont nombreux. Avant tout, les cas choisis illustrent à mon sens parfaitement les deux grands modèles de gestion muséale de l'islam esquissés plus haut : le modèle *universel-républicain* est bien représenté au Louvre, alors qu'à l'IMA c'est le type de représentation *interculturel-libéral* qui semble s'imposer. La nature idéal-typique de ces deux musées me permet donc d'aborder tous les autres cas dont j'ai dû faire l'économie à travers ces deux catégories.

Typiques, ces deux institutions sont aussi exceptionnelles : en matière de prestige, de mission et de fonctionnement. En effet, le Louvre est aujourd'hui le musée le plus visité au monde²⁷ et possède la collection d' « art islamique » la plus ancienne et diversifiée d'Europe. L'IMA, de son côté, est le seul institut culturel co-géré par un pays occidental en partenariat avec les vingt-deux pays de la Ligue Arabe. Il a été conçu en pleine période de choc pétrolier et de crise

²⁶ La centralisation culturelle est encore d'actualité en France. La majorité des grands musées et se situent toujours à Paris et les activités culturelles se déroulent encore principalement en Île-de-France. Pour aller plus loin sur les tentatives de déconcentration (i.e. de délégation de compétences) lancées par le ministère de la Culture voir : P. MOULINIER, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, L'Harmattan, 2002 et P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Fayard/Pluriel, 2011, pp. 366-370.

²⁷ Voir sur le site officiel du Louvre : <http://www.louvre.fr/missions-et-projets> (consulté le 13 juin 2017).

monétaire (1978-1981) « pour établir des liens forts et durables entre les cultures pour ainsi cultiver un véritable dialogue entre le monde arabe, la France et l'Europe²⁸».

Dans une perspective comparative, malgré leur grande diversité, le DAI et l'IMA présentent de nombreuses similitudes en termes de codes et de grammaire muséale (la muséographie²⁹). De plus, il y a circulation de biens, d'expertise, d'acteurs, etc., entre ces deux structures. 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 Turquie³⁰.

Enfin, ces musées sont tous deux considérés comme représentatifs de l' « islam de France³¹ » par les autorités publiques. En effet, le DAI et l'IMA figurent en tête de liste parmi les institutions³² faisant partie du conseil d'orientation de la Fondation de l'Islam de France³³. 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”³⁴ ». Pourtant, malgré leur indéniable importance symbolique et contrairement aux quatre autres institutions culturelles que je souhaitais intégrer au départ³⁵, le DAI et de l'IMA n'ont pas

²⁸ Voir sur le site officiel de l'Institut du monde arabe : <https://www.imarabe.org/fr/missions-fonctionnement/missions> (consulté le 13 juin 2017). Pour les détails sur le contexte historique de la fondation de l'IMA voir le chapitre III.

²⁹ 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 » dans A. DESVALLÉS et F. MAIRESSE, *Concepts clés de muséologie*, Paris, France, ICOM, 2010, p. 56.

³⁰ J.-L. AMSELLE, *Le musée exposé*, Paris, Lignes, 2016, p. 53.

³¹ 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. Pour aller plus loin voir F. FRÉGOSI, *Penser l'islam dans la laïcité*, Paris, Fayard, 2008. Pour les détails sur le CFCM voir le chapitre 8 de ce travail.

³² La Cité nationale d'histoire de l'immigration (CNHI) et le Musée des civilisations d'Europe et de méditerranée (MuCEM) sont également cités.

³³ Voir le site officiel de la Fondation de l'Islam de France : <http://fondationdelislamdefrance.fr> cf. aussi le chapitre 9.

³⁴ Voir les déclarations de Bernard Cazeneuve, ministre de l'Intérieur à l'époque des attentats : <https://mobile.interieur.gouv.fr/Archives/Archives-des-actualites/2015-Actualites/Dialogue-avec-l-Islam-de-France2> (consulté le 3 janvier 2017). À noter que la définition de la formule « gouvernance différente » n'est pas précisée ici.

³⁵ Pour la CNHI et le MQB (la liste des sigles est en annexes) je renvoie à M. FAUVEL, *Exposer l'autre : Essai sur la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et le Musée du quai Branly*, Paris, éditions L'Harmattan, 2014

encore fait l'objet d'études approfondies en sciences sociales³⁶. Le caractère inédit du terrain vient alors s'ajouter aux nombreux critères qui m'ont amenée à privilégier ces deux cas d'étude.

4. Les temps de l'enquête

4.1. Le cadre temporel

Après avoir précisé l'objet de cette enquête et son cadre spatial, qui correspond au territoire où se situent les deux musées de mon corpus, soit Paris *intra muros*, il est nécessaire d'aborder les limites chronologiques de cette recherche.

La chronologie de l'enquête correspond à l'histoire du Département des Arts de l'Islam du Louvre et de l'Institut du monde arabe depuis leur genèse à aujourd'hui, et s'étale par conséquent sur plus d'un siècle. En effet, l'inauguration des premières salles d' « art musulman » 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 manifestations culturelles plus importantes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles : 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 lesquels il prend forme. Dans ces années, l'État utilisait en effet les Expositions³⁷ pour asseoir sa puissance à l'échelle nationale et internationale³⁸. 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

et à B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, France, Flammarion, 2010. Un travail de maîtrise a été réalisé par Morgane Sellier sur l'ICI et Anja Früh va soutenir une thèse sur le MuCEM. Voir M. SELIER, *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 sous la direction de Mahamet Timera, Université Paris Diderot Paris 7, 2010 ; A. FRÜH, *Les politiques du patrimoine culturel. La réorganisation des musées nationaux ethnographiques en France et en Allemagne (1989- 2013)*, thèse de doctorat en études européennes sous la direction de Gilbert Casaus, Université de Fribourg, Fribourg, travail en cours.

³⁶ Nombreuses sont en revanche les études en architecture ou en histoire de l'art sur ces deux institutions. Voir le chapitre II sur l'état de l'art et la section consacrée à l'histoire du DAI et de l'IMA, chapitre 3.

³⁷ La majuscule permet de préciser qu'il s'agit ici des expositions universelles, internationales et coloniales, et non pas d'une exposition entendue comme « moyen de communication d'un musée ». Pour une définition précise du terme exposition (temporaire ou permanente) voir le glossaire en annexes.

³⁸ T. CHAFER et A. SACKUR, *Promoting the Colonial Idea. Propaganda and Visions of Empire in France*, Basingstoke et New York, Palgrave 2002 ; P. BLANCHARD (dir.), *Culture impériale 1931-1961. Les colonies au cœur de la République*, Paris, Éditions Autrement, 2011.

l'islam à la période coloniale³⁹. 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 1987⁴⁰. 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, et dont l'Institut est en quelque sorte la conséquence et le reflet : il traduirait 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 « gestionnaire⁴¹ » en faisant des musées de véritables « industries culturelles⁴² » qui ne sont plus uniquement et verticalement gérées par l'État mais en partenariat avec un ensemble de nouveaux acteurs, infra, supra ou internationaux⁴³. 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 1980⁴⁴. Le paradigme de l'unité est remplacé par celui de la différence, en accord avec la pluralisation de la société française que la globalisation et les vagues migratoires ont participé 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.

Finalement, cette brève introduction à l'historique du DAI et de l'IMA en montre toute la complexité. Si ces deux musées peuvent être analysées ensemble, de manière linéaire, de la fin du XIX^e aux premières décennies du XXI^e, ils nécessitent aussi qu'on s'intéresse de plus près sur leurs contextes d'émergence propres, révélateurs de leurs particularités. Ainsi, la

³⁹ M. RENARD, « Les prémisses d'une présence musulmane et sa perception en France » dans M. ARKOUN (dir.), *Histoire de l'islam et des musulmans en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2006, pp. 595-619.

⁴⁰ Pour l'histoire détaillée de la genèse du DAI et de l'IMA, voir le chapitre 3.

⁴¹ V. L. ZOLBERG, « Le musée d'art américain : des optiques contradictoires », *Sociologie du Travail*, n° 4, 1983, pp. 446-458.

⁴² G. SELBACH, *Les musées d'art américains : une industrie culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁴³ P. HASSENTEUFEL, *Sociologie politique : l'action publique*, Paris, Armand Colin, 2011.

⁴⁴ C. GODIN, « "La culture pour chacun" : une nouvelle politique culturelle ? », *Cités*, vol. 45, n°1, 2011, pp. 164-168 ; M. GUGGENBUHL, *Culture pour tous, culture pour chacun*, Diplôme de conservateur des bibliothèques, Villeurbanne, Université de Lyon, 2012.

posture choisie afin de saisir le traitement de l'islam dans ces deux institutions est à la fois diachronique et synchronique. Cette démarche a l'avantage de permettre de rendre compte à la fois du long et du court terme, des mutations pouvant résulter de processus lents (phénomènes de mode, rénovations de locaux, nouvelles acquisitions, donations, etc.) ou d'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*⁴⁵. L'anthropologue y insiste aussi sur la nécessité de prendre le temps de décrire, de mener la recherche ethnographique avec précision : « Mais avant d'en parler, il convient d'abord d'écouter, de regarder, de s'imprégner de situations formées de minuscules événements, de prendre le temps de s'attarder. Si je devais résumer cette démarche, je dirais qu'elle ne consiste ni à s'émouvoir davantage (comme dans une certaine conception — romantique — de l'art), ni à savoir plus (comme dans une conception canonique de la science) mais à regarder et à écouter autrement afin de parvenir à la forme la plus juste possible » écrit-il⁴⁶. 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.

4.2. Les bornes de l'enquête

Établir avec précision la date de début de cette enquête est un exercice relativement simple. Bien que les prémisses de ce travail remontent à mon master, et que j'étais déjà attentive aux dynamiques concernant le DAI et l'IMA avant de choisir mon objet de thèse, l'inscription en doctorat marque administrativement le commencement de ce parcours. Il en va de même pour la fin de l'enquête, sanctionnée par la soutenance publique. Qu'en est-il par contre des frontières du terrain ? Quelles sont les bornes de la collecte des données ? La récolte correspond ici au temps de la thèse. Mieux, elle prend fin en cours de rédaction, car pendant toute la durée de ce travail l'islam n'a cessé de faire l'actualité, y compris dans le domaine culturel.

La clôture du terrain se complique d'autant plus que l'objet à l'étude ici est « vivant ». On constate en effet que les trois *foci* de l'enquête – le musée, les acteurs, et les collections – sont instables. En premier lieu, les institutions culturelles ne sont pas imperméables aux évolutions

⁴⁵ F. LAPLANTINE, *Son, image, langage. Anthropologie esthétique et subversion*, Paris, Beauchesne, 2009.

⁴⁶ *Idem*, p. 12.

du contexte sociopolitique, économique, médiatique et intellectuel. Quant aux équipes des musées, elles changent aussi (licenciements, départs à la retraite, fin de mandats, etc.), et ces modifications d'organigramme coïncident pour la plupart avec des mutations en termes de politiques culturelles. De la même manière, les collections permanentes d' « art islamique » sont constamment alimentées par des nouvelles acquisitions, elles tournent⁴⁷ pour assurer la conservation des objets et le renouvellement des salles, et voyagent sous forme de prêts à l'étranger. Enfin, des expositions temporaires et des manifestations culturelles (débat, conférences, spectacles, etc.) toujours nouvelles sont régulièrement organisées au sein du DAI et de l'IMA. Ces changements concernent aussi les interfaces virtuelles des deux musées, autrement dit leurs sites Internet, alimentés en permanence de contenus inédits.

Les aléas du terrain peuvent aussi repousser la date de fin de la collecte. C'est le cas ici, car plusieurs employés et anciens fonctionnaires du DAI et de l'IMA ont accepté mes demandes de rendez-vous alors que j'avais déjà entamé la rédaction. Ces entretiens imprévus, réalisés avec des acteurs-clé après une attente bien trop importante pour croire en leur réalisation, m'ont obligée à mettre momentanément de côté l'écriture et à rouvrir certains volets de la recherche. Je reviendrai sur ces entretiens de la dernière minute plus loin dans le chapitre.

4.3. Se localiser sur le terrain : la place du chercheur

Le passage du master à la thèse, des humoristes aux musées publics, était à l'origine motivé par un désir militant. En effet, je voulais dénoncer l'existence d'un traitement stéréotypant et normatif à l'égard de l'islam en France, que je pensais avoir été mis en place par l'État à travers les institutions culturelles sous sa tutelle. Motivée par ce souci, dans un premier moment, j'ai donc tout simplement recherché sur le terrain des éléments allant dans ce sens. Rapidement, toutefois, je me suis rendu compte que cette épistémologie sélective négligeait un trop grand nombre de données susceptibles, sinon d'infirmer, du moins de complexifier mes postulats de départ. J'ai donc décidé d'opter pour une démarche de type inductive, plus proche du terrain et davantage honnête envers ce dernier, pour mener à bien mon analyse.

C'est en partant du terrain pour monter en généralité, et non l'inverse, que j'ai pu constater qu'il n'existe pas *un* seul mais au moins *deux* traitements différents de l'islam en France,

⁴⁷ Le *turnus* est le terme utilisé pour décrire les déplacements des objets : des réserves (zone de stockage et de traitement des œuvres) du musée aux salles d'exposition et vice-versa.

correspondants aux modèles *universel-républicain* et *interculturel-libéral* évoqués précédemment. L'observation directe invite aussi à réviser l'idée selon laquelle l'État aurait un rôle monopolistique et direct dans la gestion culturelle de la différence, car le terrain révèle la présence de dynamiques locales et transnationales, ainsi que de nouveaux acteurs : les managers et les gestionnaires dont il faut désormais tenir compte. Ainsi, la démarche inductive, dont je vais à présent décrire les grandes étapes, m'a obligée à revoir mes hypothèses de départ sur la gestion de l'islam dans le secteur culturel, et par là même à faire mûrir mon engagement sans pour autant l'affaiblir.

5. Une récolte de données multipliée : la visite⁵

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.

5.1. Devenir une spectatrice parmi d'autres

Le premier volet de la récolte des données est donc ethnographique. 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 cartels⁴⁸, etc.) d'une heure trente, à laquelle vient 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.

Instauré spontanément, ce triple schéma de visite coïncide pourtant avec celui dégagé par une recherche sur les publics menée par le musée du Louvre suite à l'ouverture du Département des

⁴⁸ Le cartel est une « étiquette accompagnant et documentant chaque œuvre ou objet. Il comporte quelques informations minimales, titre, auteur, date ou lieu. Certains peuvent être plus développés et donner des indications ou des explications sur un objet, un groupe ou un mouvement artistique. Ils sont le complément des textes informatifs plus généraux présents dans les salles d'un musée », définition tirée du glossaire du musée du Louvre [en ligne]. URL : <https://www.louvre.fr/media-dossiers/exposer-des-oeuvres-au-musee/definitions> (consulté le 17 mai 2018). Cf. glossaire en annexes.

Arts de l’Islam⁴⁹. L’enquête 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* (III. n°1 ci-dessous)⁵⁰.



III. 1 Les différents types de parcours des visiteurs du DAI © Étude sur les publics du musée du Louvre.

En comparant ma méthode de récolte in situ avec les résultats de l’enquête menée au Louvre en 2014, on constate ainsi que le triple volet ethnographique de la « visite⁵ » permet de devenir une sorte de spectateur lambda et d’augmenter ainsi les possibilités de rendre compte du terrain de la manière la plus objective possible.

Dans ce but, outre les observations répétées en solo pendant les cinq ans de cette enquête, je me suis aussi entourée de tierces personnes afin de mettre à distance mon sujet de recherche. En associant des collègues doctorants et des étudiants⁵¹ à mes déambulations dans les salles du

⁴⁹ *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*, Centre de recherche – Direction de la Recherche et des Collections – Études sur les publics, Musée du Louvre, Paris, 2014.

⁵⁰ *Idem*, p. 2.

⁵¹ Il s’agit d’une classe de trente étudiants en science des religions qui ont fréquenté le séminaire sur « Religion et politiques culturelles » que j’ai donné en 2015 à l’Université de Fribourg, et que j’ai emmené en voyage d’étude à Paris au mois de mai de la même année.

DAI et de l'IMA, j'ai imité une méthodologie de collecte de données mise en place par Claire de Galembert et Mustapha Belbah en 2002 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 sensible⁵².

Tout en m'inspirant du travail de Claire de Galembert et Mustapha Belbah, je n'ai pourtant pas systématisé cette pratique : mes collègues et mes étudiants ne sont pas devenus des « co-chercheurs » ou des « co-enquêteurs⁵³ » mais, comme le passage par la démarche inductive, ces dédoublements de regard m'ont rendue plus attentive à mes propres biais en me poussant à me concentrer davantage sur le terrain, et en particulier sur les expôts⁵⁴ et les éléments de la scénographie⁵⁵ présents dans les collections d' « art islamique » du DAI et de l'IMA.

5.2. Les corpus au sein du corpus

À l'issue de cette première phase de la collecte, j'ai pu rassembler des données sur le contenu formel et matériel des deux collections « islamiques ». Du plus petit au plus grand élément présents 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 scénographie⁵⁶, 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.

Je me suis principalement concentrée sur les collections permanentes du DAI et de l'IMA, que j'ai maintes fois visité en personne, en traitant leurs événements collatéraux (expositions temporaires, débats, conférences ou rendez-vous scientifiques, etc.), auxquels je n'ai pas systématiquement assisté, comme des données complémentaires pour illustrer certains propos

⁵² C. de GALEMBERT et M. BELBAH, « Vertus heuristiques d'une recherche en tandem », *Terrains & travaux*, n° 7, 2004, p. 124.

⁵³ C. de GALEMBERT et M. BELBAH, *art.cit.*, p. 128.

⁵⁴ Les choses exposées.

⁵⁵ La scénographie est « l'ensemble des techniques d'aménagement de l'espace » d'après DESVALLÉS et F. MAIRESSE, *Concepts clés de muséologie*, Paris, France, ICOM, 2010, p. 54.

⁵⁶ La scénographie est un « terme emprunté aux arts du spectacle qui regroupe les aspects proprement formels et matériels de l'exposition : couleurs, lumières, mobiliers, vitrines... Cette discipline vise à trouver, par des moyens matériels, la meilleure façon de transmettre au visiteur le contenu scientifique d'une exposition, de mettre en scène son discours pour le communiquer efficacement et agréablement. », cf. glossaire en annexes.

de la thèse. Procéder de la sorte m'a donc permis de mener une étude sociohistorique à la fois diachronique et synchronique des deux cas, approche dont on a déjà évoqué les atouts.

Les collections permanentes du DAI et de l'IMA présentent un nombre important d'objets et d'éléments de médiation audio-visuelle, 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 3000⁵⁷ sur les deux niveaux de sa superficie totale qui mesure environ 5000m². Les objets exposés au musée de l'IMA sont en moyenne 560 sur les 2400m² 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'interpellation⁵⁸ » 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 DAI⁵⁹, déjà mentionnée, que j'ai repéré des moyens de sélection. Plus précisément, je me suis appuyée sur la liste des éléments qui, de 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 visiteurs⁶⁰ ». 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'analyse⁶¹. Toutes ces unités ont ensuite été photographiées, retranscrites, voire dessinées, comme c'est le cas pour les planimétries⁶² du DAI et de l'IMA que j'ai dû reproduire moi-même en attendant d'avoir accès aux plans officiels.

5.3. De l'ethnographie à la web-ethnographie : les archives comme compléments

⁵⁷ 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).

⁵⁸ G. SOULEZ, *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011.

⁵⁹ L'enquête a été menée sur un échantillon de 543 visiteurs.

⁶⁰ *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*, Centre de recherche – Direction de la Recherche et des Collections – Études sur les publics, Musée du Louvre, Paris, 2014, p. 3.

⁶¹ Voir les chapitres 5 et 6.

⁶² Une planimétrie est la projection d'un terrain (architecture interne ou externe) sur plan horizontal. Dans ce cas il s'agit des plans détaillés (par étages et par salles) des collections permanentes du DAI et de l'IMA.

a) Les archives en ligne

La récolte ethnographique réalisée sur place a été enrichie par un travail d'archives mené *ex situ* : sur des plateformes et des sites en ligne, dans plusieurs bibliothèques nationales, et auprès des services responsables de la documentation du DAI et de l'IMA.

En m'inspirant de *Museums: A Visual Anthropology* (2012), une étude sur les musées dans laquelle Mary Bouquet s'intéresse tout autant aux sites physiques qu'aux interfaces virtuelles de ces mêmes institutions culturelles, j'ai analysé les sites Internet du DAI (<http://www.louvre.fr/departments/arts-de-lislam>) et de l'IMA (www.imarabe.org) et leurs réseaux sociaux (Facebook et Twitter)⁶³. La web-ethnographie⁶⁴ s'est faite de manière intuitive, j'ai « navigué » sur les sites Internet des musées exactement comme j'en ai visité les salles : de manière libre et ensuite en me laissant guider par la structure du site, en suivant ce qu'on appelle le « plan ». Au cours de cette deuxième phase, j'ai systématisé ma recherche en commençant par la page d'accueil, où je me suis attardée sur l'identité visuelle du site (le logo, la typographie, les couleurs), sur sa structure (les différentes catégories, les rubriques, et les sous-rubriques), et sur le contenu à la « Une » (grandes expositions, pièces maîtresses, grandes déclarations). Ensuite, mon attention s'est portée vers les informations d'ordre pratique (les horaires d'ouverture, le plan, les tarifs, etc.), organisationnelles (les organigrammes) et juridiques (les statuts). Enfin, je me suis tournée vers la mission (charte, mot du président, etc.) et les activités (principales ou collatérales⁶⁵) des deux musées. Ce matériel virtuel a été enrichi par les données extraites sur les réseaux sociaux de l'IMA et du DAI. La nature des informations produites par Facebook et Twitter, visant principalement à retenir l'attention des internautes en leur proposant des informations brèves et attirantes, m'a permis d'identifier ce sur quoi les deux institutions insistent, et d'opérer ainsi un tri au sein du grand nombre de données récoltées jusqu'ici.

J'ai poursuivi l'enquête en ligne en dehors des sites officiels du DAI et de l'IMA à la recherche des informations produites *sur* ces derniers outre que *par* ces deux institutions. En procédant

⁶³ M. BOUQUET, *Museums. A Visual Anthropology*, Londres, Bloomsbury, 2012.

⁶⁴ À noter que l'ethnographie du web se développe en sciences sociales depuis la fin des années 1990, sous diverses étiquettes : *cyber-ethnography* (Ward, 1999), *virtual ethnography* (Hine, 2000), ou encore *digital ethnography*. La formule « ethnographie en ligne », très galvaudée, tient rarement compte de toute la complexité de l'enquête ethnographique. Voir J. JOUËT et C. Le CAROFF, « Chapitre 7 - L'observation ethnographique en ligne », dans C. BARATS (dir.), *Manuel d'analyse du web en Sciences Humaines et Sociales*, Paris, Armand Colin, « U », 2013, p. 147-165. URL : <https://www.cairn.info/manuel-d%20analyse-du-web-en-sciences-humaines--9782200286279-page-147.htm> (consulté le 9 septembre 2018).

⁶⁵ Par « collatérale » on identifie une activité, une manifestation ou un évènement d'ordre secondaire.

par mots-clés⁶⁶ entrés dans la barre de moteurs de recherche généralistes (Google.fr) ou institutionnels – tels que www.vie-publique.fr (portail d'actualité politique, économique et sociale, nationale et européenne) et www.culturecommunication.gouv.fr (site du ministère de la Culture) – j'ai récolté une grande quantité de données sous forme de rapports et de discours officiels, d'articles de journaux, de documentaires, et autres⁶⁷, que j'ai sélectionné en fonction de leur pertinence pour reconstituer l'histoire et l'actualité du DAI et de l'IMA. Cette recherche sur Internet m'a donc permis de créer une base de données virtuelle, composée de captures d'écran et d'une « webographie⁶⁸», qui ajoute un volet informatisé à mon carnet de terrain déjà mixte et bien rempli.

b) Les archives papier

La majorité des données regroupées pendant ces premières étapes de la collecte concerne exclusivement l'actualité récente, voire immédiate, du DAI et de l'IMA. Pour replacer ces deux institutions dans leur contexte, je suis donc passée par des archives papier plus « classiques », puisées dans les fonds nationaux, en particulier à la Bibliothèque nationale de France (BNF) et aux Archives nationales d'Outre-Mer d'Aix-en-Provence (ANOM)⁶⁹, ainsi que dans les dépôts des deux musées à l'étude.

À la BNF et aux ANOM, je me suis essentiellement concentrée sur les fonds relatifs aux Expositions, en consultant les cartons sur les expositions universelles (1855, 1867, 1878, 1889, 1900), les expositions d'art musulman de 1893 et de 1903, ainsi que ceux appartenant à l'exposition coloniale internationale de Paris de 1931. L'intégralité ou presque des éléments récoltés dans cette phase de la recherche ne figure pas directement dans cette thèse, mais la réflexion sur la genèse des collections d'« art islamique » et sur la gestion culturelle de l'altérité en France en a toutefois bénéficié.

Dans les archives de l'IMA et du Louvre, ma principale préoccupation a été de reconstituer l'histoire des institutions, des collections et des acteurs qui les ont créées et gérées au fil du temps. Par le biais de ces archives spécialisées, j'ai pu également rassembler les offres culturelles (expositions temporaires, concerts, projections, etc.) et scientifiques (débat et

⁶⁶ Les mots-clés étaient dans ce cas les noms *in extenso* du DAI et de l'IMA, ainsi que l'association entre les mots : islam, art et politique.

⁶⁷ Voir les documents en annexes.

⁶⁸ Une bibliographie web composée de liens Internet (pages et ressources informatiques).

⁶⁹ *Idem*.

conférences) de ces institutions, auparavant dispersées. C'est aussi à ce moment que j'ai eu accès aux plans officiels des deux musées, que m'ont fourni de manière quasi immédiate les personnels des salles de consultation que j'ai fréquenté de manière régulière pendant toute la durée de la thèse.

Obtenir les documents nécessaires à ma recherche, rapidement ou pas, n'a pas toujours été facile. Mes demandes se sont parfois soldées par des échecs. C'est le cas des organigrammes⁷⁰ de l'Institut du monde arabe par exemple, nécessaires à une meilleure connaissance de l'identité et des rôles des acteurs, auxquels je n'ai pu avoir accès que de manière partielle. En effet, alors que le Louvre possède un système centralisé de données relatives à son personnel, classées par années et consultables sur place ou via son site Internet, l'IMA est en revanche un « bordel organisé », pour reprendre la formule oxymorique d'un des employés de sa direction culturelle⁷¹. En dehors de l'organigramme disponible en ligne depuis la rénovation du site Internet (une première fois en 2012, puis en 2016), très superficiel et rarement mis à jour, l'Institut ne possède pas de données relatives à son personnel qui soient complètes et accessibles. C'est pourquoi j'ai essayé de combler ces lacunes archivistiques en sollicitant à plusieurs reprises le service des ressources humaines et en interrogeant le personnel, mais toutes les personnes interviewées au sujet des organigrammes, sans exception, m'ont déconseillé de poursuivre cette recherche généalogique en insistant sur le chaos administratif de l'IMA. Au-delà de ces carences organisationnelles, un ancien employé au service de la communication de l'Institut m'a expliqué que lorsque Dominique Baudis (président de l'IMA de 2007 à 2011) avait proposé au conseil d'administration de mettre en place un organigramme détaillé de l'équipe pour le publier en ligne, il s'était heurté à une levée de boucliers de la part des syndicats de l'IMA. D'après ce témoignage, l'origine de mon échec serait donc multifactorielle : due à un manque de systématisation des données, en lien avec une désorganisation archivistique et en rapport avec le risque d'une crise au sein de l'institution.

L'anecdote relatée par cet ancien employé sur les organigrammes invite ainsi à complexifier l'analyse des institutions en tenant compte à la fois des dynamiques visibles et des enjeux

⁷⁰ Un organigramme est une représentation graphique d'une organisation qui indique les noms et les rôles des employés ainsi que les rapports que ces derniers entretiennent entre eux.

⁷¹ Entretien n°2 IMA avec un ancien employé de la communication de l'IMA, 16 octobre 2015, Paris. La liste des entretiens et le verbatim de ces derniers figurent en annexes. Ne sont retranscrits que les entretiens mobilisés dans la thèse. Les noms des personnes qui ont accepté de me recevoir et dont l'identité est clairement identifiable à travers une description de leur rôle dans l'institution figurent (avec leur accord) in extenso. Il s'agit en général de fonctionnaires et de hauts fonctionnaires. Quant aux salariés aux statuts plus précaires ou temporaires, leurs noms ont été modifiés pour préserver leur anonymat.

invisibles, de « la part cachée de l'organisation⁷²». Dans ce sens, les entretiens avec les équipes muséales se sont révélés d'une grande importance. Les témoignages des acteurs ont surtout permis d'avoir accès à des données officieuses, à des informations qu'il serait difficile, voire impossible, de connaître autrement. Ces renseignements sont à manipuler avec attention, car il s'agit de constats subjectifs, d'avis ou de confidences, sous forme de reproches et des jugements ou au l'inverse d'éloges et de compliments. Il n'en demeure pas moins que leur importance reste essentielle pour saisir les « coulisses » de l'institution. Ce qui explique que la dernière étape de ma « *visite*⁵ » ait été entièrement consacrée à la réalisation d'une série d'entretiens avec les employés du DAI et de l'IMA, et avec des acteurs en lien avec ces deux institutions culturelles.

5.4. Des entretiens aux marges

Même si je ne possède pas la liste complète des noms et des rôles des employés du DAI et de l'IMA depuis leurs ouvertures, les récoltes ethnographique et archivistique m'ont permis de repérer quels en sont les acteurs-clé, autrement dit les personnages ou les catégories de métiers importants d'un point de vue administratif, politique, économique, culturel ou de fonctionnement et de gestion de l'institution.

Les organigrammes du DAI et de l'IMA disponibles sur les sites des musées au moment de mon enquête (entre 2013 et 2017) ont été mon point de départ⁷³. Visuellement, l'ordre d'apparition des différents secteurs d'activité sur ces organigrammes : le fait, par exemple, que la direction des affaires culturelles de l'IMA soit mentionnée avant celle du musée ou que le service de la documentation figure après celui de la conservation sur le graphique du DAI, m'a renseigné sur l'importance que ces institutions accordent à ces domaines et, par extension, aux acteurs qui en sont en charge. À partir de là, j'ai voulu interroger au moins un employé par grande catégorie professionnelle indiquée sur les graphiques en ligne. Une trentaine d'entretiens ont finalement été réalisés, ce qui représente un échantillon limité mais très représentatif des différents corps de métier. En effet, intéressée par toutes les sphères de la micro-bureaucratie muséale, j'ai inclus à mon corpus d'entretiens des acteurs qui ne figurent pas sur les organigrammes en ligne, comme c'est le cas des architectes, des experts, des marchands d'art ou encore des surveillants de salle, des stagiaires et des volontaires, en somme

⁷² A. CAILLÉ et J.-E. GRÉSY, *La révolution du don. Le management repensé*, Le Seuil, Paris, 2014, p. 17.

⁷³ Voir les chapitres 5 et 6.

tous ceux qui « font le musée » pour reprendre les mots de Sophie Makariou, ancienne directrice du Département des Arts de l'Islam.

Mon attention s'est portée autant sur les *insiders* que sur les *outsiders*, c'est-à-dire sur ceux qui sont actifs à l'intérieur de l'institution comme sur ceux qui sont « à la lisière de l'institution⁷⁴» : employés « activement désengagés⁷⁵», anciens employés (partis à la retraite, ayant changé de poste, ou qui ont volontairement quitté le musée), prestataires ou spécialistes travaillant sur projet. Interroger les acteurs marginaux présente effectivement, comme on l'a vu à propos de mon expérience à la Fondation HCB ou lors de mon enquête de master sur les humoristes, un certain nombre d'avantages. Premièrement, dans la majorité des cas, le déroulement des entretiens est immédiat, car ces acteurs sont physiquement présents sur place, dans les salles ou à l'entrée du musée. Le cas échéant, en ce qui concerne les employés à la retraite, ceux qui sont partis dans une autre structure, ou les fonctionnaires qui sont encore sur place mais qui critiquent âprement l'organisation pour laquelle ils travaillent, les rendez-vous ont été pris aisément et les langues se sont rapidement déliées, comme s'ils souhaitaient s'exprimer depuis longtemps sur les « coulisses » de leur institution. La facilité d'accès à ces acteurs et la nature prolixe de ces entretiens pourrait aussi s'expliquer par l'inattention dont ils font — habituellement ou depuis leur départ — l'objet. De plus, les acteurs à l'écart des enjeux de gestion et de fonctionnement du musée disposent généralement de plus de liberté d'expression, surtout si leurs critiques n'ont pas de conséquences directes sur leur carrière, et davantage de temps pour les échanges s'ils sont victimes de mobbing ou retraités. Il en va de même pour ceux dont l'activité dépend de l'affluence du public, qui sont plus enclins à discuter pendant les plages horaires moins fréquentées par les visiteurs, des temps libres que j'ai appris à repérer en me rendant régulièrement dans les musées pendant la phase ethnographique de la « visite⁵ » et dont j'ai amplement profité pour les interroger.

Grâce à ces acteurs, j'ai pu aller au-delà de « ce qui se dit », pour observer « ce qui se fait » dans l'organisation⁷⁶. Autrement dit, si les organigrammes du DAI indiquent qu'il est dirigé par des conservateurs de musée spécialisés en « art islamique », alors que l'Institut du monde arabe est géré en partenariat par des diplomates français et arabes d'après ses statuts, les entretiens montrent que ces catégories sont plus complexes. Dans le cas du Département des Arts de l'Islam, ils précisent que la gestion n'est pas simplement dans les mains de la directrice du

⁷⁴ J. LAGROYE et M. OFFERLÉ (dir.), *Sociologie de l'institution*, Paris, Belin, 2011, p. 307.

⁷⁵ A. CAILLÉ et J.-E. GRÉSY, *La révolution du don*, *op.cit.*, p. 197.

⁷⁶ A. CAILLÉ et J.-E. GRÉSY, *La révolution du don*, *op.cit.*, p. 17.

département, mais qu'elle est influencée par un ensemble d'acteurs hétérogènes — publics (la Présidence de la République, le ministère de la Justice, etc.) et privés (les mécènes et le marché). Quant à ceux réalisés à l'IMA, ils mettent à mal le discours sur la coopération franco-arabe en révélant que la partie française serait dans les faits la seule à assurer la gestion de l'Institut, en collaboration avec une équipe de spécialistes en communication et marketing.

5.5. Les données marginales fournies par le centre

Alors que les échanges avec les équipes sur place (le personnel à l'entrée, les surveillants de salle, les employés de la librairie, etc.) ont été presque toujours immédiats et spontanés, j'ai dû passer par le biais d'un réseau de contacts : mettre en avant des relations professionnelles ou évoquer mes expériences de travail passées dans le monde de la culture (le stage à la Fondation HCB et ceux dans les foires d'art de Venise ou Abou Dhabi) comme marque de *bona fide* pour accéder aux bureaux des « hautes sphères » du DAI et de l'IMA. J'ai aussi profité des entretiens obtenus pour demander aux personnes interviewées de me mettre directement en contact avec leurs collègues de sorte à les rassurer sur ma démarche et sur les objectifs de mon enquête. En effet, je me suis rendu compte que l'association des termes « islam » et « politiques » figurant côte à côte dans l'intitulé de ma thèse pouvait poser problème. L'envoi des demandes de rendez-vous (par mail ou par courrier postal) mentionnant le titre de ma recherche n'ont parfois pas abouti. En revanche, les mêmes personnes ont accepté de me recevoir lorsque, dans mes courriels de relance, le binôme d'origine disparaissait. Ces réactions semblent suggérer une réticence de certains acteurs vis-à-vis de la portée politique de l'activité muséale, qu'ils nient ou qu'ils minimisent, voire qu'ils refusent d'aborder, comme le montre le chapitre consacré à ces entretiens. Je n'ai reçu aucun refus de la part des acteurs contactés, par contre plusieurs personnes ne m'ont jamais répondu malgré les nombreuses sollicitations. Il s'agit, entre autres, de hauts fonctionnaires⁷⁷ parmi lesquels je peux citer : le président-directeur de l'Institut du monde arabe, Jack Lang, les responsables du service diplomatique de l'IMA et du Louvre, ainsi que le chef du personnel de ce même musée.

⁷⁷ Le terme « haut fonctionnaire » n'a aucune existence juridique mais désigne un fonctionnaire ayant un poste à haute responsabilité au sein de l'administration publique française. D'après la définition proposée par une étude de l'UE : « La haute fonction publique (HFP) est un système de personnels occupant les postes d'encadrement de niveau supérieur et de premier niveau de la fonction publique nationale, reconnu de manière officielle ou non officielle par une autorité ou par le fait d'une conception commune de l'organisation d'un tel groupe. Il s'agit d'un cadre d'évolution de carrière assurant aux individus qu'ils sont nommés de manière concurrentielle à des fonctions couvrant le conseil en matière de politique publique, les services opérationnels ou la fourniture de service publics ». Voir H. KUPERUS et A. RODE, *Hauts Fonctionnaires en Europe Gestion et conditions de travail des cadres supérieurs de la fonction publique dans les Etats membres de l'Union européenne*, Maastricht, décembre 2008, p. 10.

En contact permanent avec les médias et les autorités gouvernementales, habitués à s'exprimer publiquement, ces acteurs sont généralement sur la retenue et très diplomates. Rarement polémiques, ils insistent sur des thématiques politiquement correctes telles que le « dialogue entre les civilisations » et « le pont entre les cultures ». Cela montre que passer par les marges, par les acteurs écartés ou moins visibles dans les musées et dans les enquêtes qui leurs sont consacrées, est non seulement plus pratique en termes d'accès aux données, mais surtout plus intéressant en termes de contenu inédit à analyser.

5.6. Une méthode d'entretien atypique

Au-delà de la place des acteurs avec lesquels je me suis entretenue en priorité, c'est aussi la forme et la nature des entretiens eux-mêmes qui est marginale. Les échanges avec les acteurs, d'une durée qui oscille entre trente minutes et trois heures, se sont déroulés en présentiel ou à distance, par téléphone ou par Skype, et ont parfois été complétés par courrier électronique. Cette pluralité des moyens de contact est le reflet des diverses exigences des interviewés, dont on a déjà évoqué l'hétérogénéité. Certains ont effectivement privilégié les télécommunications pour une question de rapidité, car ils sont très sollicités en raison de l'activité institutionnelle qu'ils assument, d'autres ont en revanche préféré les rendez-vous en face-à-face comme garantie de discrétion, par habitude ou par praticité, m'ont-ils expliqué. D'un point de vue personnel, ce travail de thèse étant le résultat d'une cotutelle entre la France et la Suisse, où j'ai passé le plus de temps en raison de mes obligations professionnelles à l'Université de Fribourg, la réalisation de plusieurs entretiens à distance a donc représenté un grand avantage pratique. La médiation téléphonique aurait pu être un obstacle compte tenu de la barrière visuelle entre les interlocuteurs, mais l'absence d'un face-à-face a finalement favorisé les échanges en libérant la parole des interviewés qui, après un certain temps, se sont livrés à des confidences en oubliant presque mon identité et les motivations de mon appel.

En raison de la diversité des profils des interviewés, et pour créer une plus grande proximité avec eux, les entretiens n'ont pas été guidés par un questionnaire construit au préalable, comme c'est en fait le cas de la majorité des enquêtes sociologiques⁷⁸. J'ai toutefois mis en place un

⁷⁸ Le questionnaire, avec l'observation et l'entretien, est une des principales méthodes utilisées par la sociologie pour produire des données. Cf. F. de SINGLY, *Le questionnaire*, Paris, Armand Colin, 2016 (4^{ème} éd.) ; D. CEFAÏ, *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte/M.A.U.S.S., 2003 ; F. WEBER et S. BEAUD, *Guide à l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, Broché, 2003. Contrairement aux enquêtes en sociologie, le statut des entretiens en

outil méthodologique alternatif, une sorte de « protocole d'entretien » en quatre temps. Dans ce dernier, je commence par me présenter à mon interlocuteur en mettant en avant quelques éléments biographiques susceptibles de l'intéresser (en lien avec son rôle dans le musée, ou avec ce que j'ai appris de lui ou d'elle avant l'entretien) et de faire en sorte qu'il me parle à son tour de son parcours personnel et de sa carrière professionnelle. S'il ne le fait pas spontanément, je profite de ce moment pour l'interroger sur son arrivée dans l'institution et sur son rapport à celle-ci, sur sa relation avec les autres membres de l'équipe, ainsi que sur son opinion à propos de la mission et du contenu du musée. C'est ici qu'apparaissent le plus souvent des données concernant la sphère privée de l'interviewé : ses passions, son attachement à l'institution, ses amitiés et ses inimités, etc. Troisièmement, j'évoque les grandes lignes de mon enquête en lui demandant d'emblée son avis sur mes hypothèses et ma méthodologie. Cela engendre une série de commentaires révélateurs des positions de l'acteur, de son engagement, etc. Le « protocole d'entretien » varie pour s'adapter toujours au rôle que l'interviewé occupe dans l'institution.

6. Méthodologie : la recherche d'une voix

Ce chapitre fait état de ma méthodologie, dans le sens étymologique du terme : « *metá* », la recherche, et « *hodós* », la voie. Afin de décrire mon cheminement scientifique vers l'analyse de l'objet de recherche que j'ai choisi, le traitement de l'islam au musée, il a tout d'abord fallu rendre compte de ma propre voix, dégager ma subjectivité par rapport à ce dernier. Dans ces pages, j'ai exposé les liens étroits qui existent entre mon parcours personnel et l'objet de cette thèse, entre ma biographie académique et professionnelle et l'invention d'une méthodologie à même de l'étudier. Effectivement, les méthodes de production (de récolte et de sélection) des données ont dû être créées *ad hoc*. J'ai travaillé de manière expérimentale, en m'appuyant sur des expériences professionnelles effectuées avant la thèse, mais aussi en me basant sur ce que j'ai appris pendant ce doctorat. Le séjour d'étude d'un an que j'ai effectué à l'Université de Montréal en 2016, par exemple, a été un passage essentiel pour combler les apories bibliographiques relatives à l'objet de cette enquête et avancer dans ma réflexion. Je me reconnais dans les mots de Jacques Palard lorsqu'il écrit :

À aucun moment, dans ma thèse de doctorat soutenue au début des années 1980, il n'est fait mention du Québec, mais ma mission de recherche de 1976 aura assurément constitué pour les années suivantes, par une sorte d'*effet miroir*, une source intarissable d'inspiration et pourvoyeuse de clés d'interprétation. La richesse du terrain – du terreau

politiques publiques est plus flou, voir à ce propos : P. LABORIER et P. BONGRAND, « L'analyse secondaire d'entretiens en politiques publiques », colloque « L'analyse secondaire en recherche qualitative », Grenoble, 2005.

– québécois, pour des raisons qui ont trait à la fois à l'évolution des pratiques organisationnelles et à la qualité de l'expertise universitaire, est *venue éclairer de façon originale la situation française*⁷⁹.

Les particularités de la méthodologie mise en place, cependant, s'expliquent surtout par l'état de la littérature sur l'objet de cette thèse. En effet, les ouvrages en lien direct avec le traitement de l'islam au musée sont rares. L'absence de références précises m'a poussé à adopter une méthode basée sur l'association inédite de différents champs scientifiques : l'histoire de l'art, la science politique, la sociologie et les études muséales, sur lesquels il est à présent nécessaire de s'arrêter ; littérature scientifique issue de ces disciplines fournit un modèle méthodologique pour traiter les données empiriques extraites du terrain et une assise théorique pour les analyser.

⁷⁹ J. PALARD, *Dieu a changé au Québec*, Laval, PUL, 2010, p. 4 cité in C. MERCIER et J.-P. WARREN, *Identités religieuses et cohésion sociale - La France et le Québec à l'école de la diversité*, Éd. Le Bord de l'Eau, Lormont, 2016, (je souligne dans le texte).

CHAPITRE 2.

ÉTAT DE L'ART, ÉTATS DES ARTS

Imaginez que vous voulez construire un meuble en bois, disons une table. Vous en avez fait le dessin et vous avez découpé quelques éléments. Heureusement pour vous, vous n'êtes pas obligés de fabriquer tous les éléments vous-mêmes. Certains sont de format standard — des planches de section courantes disponibles chez tous les marchands de bois de construction. D'autres ont déjà été conçus et réalisés par d'autres — logements pour tiroirs et pieds tournés. Tout ce qui vous reste à faire est de les mettre à la place que vous avez prévue pour eux en sachant qu'ils étaient disponibles. Voilà comment utiliser au mieux la littérature scientifique. C'est une argumentation que vous voulez construire, non pas une table. Vous en avez conçu une partie vous-mêmes, en partant peut-être de données que vous avez recueillies. Mais point n'est besoin de tout inventer, d'autres chercheurs se sont penchés sur votre problème, ou bien sur des problèmes proches et ont réalisé certains des éléments dont vous avez besoin. À vous de les insérer à la bonne place. Comme celui qui construit un meuble, au moment de monter votre partie de l'argumentation vous laissez de la place pour ces autres éléments que vous savez pouvoir insérer. Vous le faites, bien entendu, à condition de savoir qu'ils sont disponibles. Et c'est là une bonne raison de vous familiariser avec la littérature scientifique : pour savoir quels sont les éléments disponibles et ne pas perdre du temps à faire ce qui a déjà été fait.

H.S. BECKER, « Terrorisé par la littérature scientifique », dans *Écrire les sciences sociales*, Paris, Economica, 2004, p. 143.

Le présent chapitre dresse un état de la littérature scientifique sur laquelle s'appuie ce travail de thèse. Pour reprendre la métaphore de Becker, c'est un catalogue des différentes pièces à partir desquelles est fabriquée « la table », l'argumentation de cette recherche.

La caractéristique principale de ce corpus est sa grande hétérogénéité, qu'il est possible d'expliquer par trois séries d'arguments.

Premièrement, la diversité de mes références est due à la nature même de l'objet étudié : le traitement de l'islam dans les politiques muséales françaises ; cet objet nécessite que l'on s'intéresse simultanément au contenu, c'est-à-dire aux collections d' « art islamique », au contenant, autrement dit au musée ; il touche à sa gestion, soit aux politiques culturelles, ce qui implique a fortiori de considérer ces trois thématiques de recherche.

Ensuite, si l'on comprend l'état de l'art comme une sorte de méthodologie théorique, autrement dit comme un ensemble de choix bibliographiques opérés pour mieux répondre aux exigences de l'objet de recherche, il est aussi, de même que la méthodologie illustrée dans le chapitre précédent, le produit d'un itinéraire académique. C'est le résultat d'un parcours en mouvement permanent entre des traditions universitaires différentes, avec des allers-retours réguliers entre la France et la Suisse, et des séjours en Suède et au Canada. Chaque pays a ainsi occasionné une « rencontre » scientifique particulière en fournissant du matériel de travail pour bâtir ce

projet de thèse. En Suède et en Amérique du Nord, la connaissance des études muséales et des *material studies*¹ sont venus compléter une formation française en histoire et sociologie de l'art. Le séjour au Québec, où le débat sur les « accommodements raisonnables² » est encore d'actualité, et la permanence en Suisse, avec ses spécificités cantonales en termes de régulation des cultes et des minorités³, permettent de penser à nouveaux frais le cas du régime laïque français et de son mode de gestion de l'altérité religieuse et culturelle⁴. De même, ces déplacements autorisent à imaginer des associations disciplinaires inédites entre des champs d'étude qui n'ont pas l'habitude de se côtoyer mais qui peuvent s'éclairer, voire se renouveler mutuellement : l'histoire de l'art et les théories sur la laïcité, la muséographie et la gestion publique de l'islam, l'« art islamique » et la science politique, par exemple. En somme, comme il a été anticipé dans le précédent chapitre, ces « excursions » académiques hors de la France permettent d'« éclairer de façon originale la situation française⁵ ».

Enfin, le choix de mobiliser des références issues de plusieurs disciplines et de traditions académiques diverses est aussi la conséquence de l'état de la science sur la question étudiée. Les recherches sur l'islam dans les politiques culturelles sont récentes et encore relativement peu nombreuses. En outre, au sein de cette jeune production, seulement quelques travaux s'intéressent au traitement de l'islam au musée comme outil d'analyse des politiques de l'État, comme c'est le cas ici. Pour conclure, peu de recherches portent sur la France, et encore moins sur les cas du Département des Arts de l'Islam et de l'Institut du monde arabe. Pour mener à bien ce projet inédit sur un objet négligé, il est donc nécessaire d'élargir la focale d'étude et d'explorer tous les domaines susceptibles d'aider à répondre aux questions posées par l'objet.

¹ Les *material studies* ou *material culture studies* sont les analyses consacrées à l'étude de la matérialité, des objets et de leur usage. Ce champ de recherche se développe dans les années 2000 au sein de l'anthropologie anglophone et puise dans le répertoire de l'histoire de l'art, l'archéologie, l'architecture, les études patrimoniales et le marketing. Voir : V. BUCHLI, *The Material Culture Reader*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2002.

² La notion d'« accommodement raisonnable » est apparue au Québec suite à une crise de l'opinion publique, jugeant excessives les demandes d'individus ou de groupes ethniques ou religieux minoritaires. À partir de là, en 2007, la commission Bouchard-Taylor, chargée de réfléchir à la notion d'« accommodement raisonnable », a été mise en place par le gouvernement québécois.

³ Au sujet de la régulation du religieux en Suisse je renvoie aux chapitres de Matteo Gianni et d'Andrea Rota dans A. BARRAS, F. DERMANGE F. et S. NICOLET, *Réguler le religieux dans les sociétés libérales. Les nouveaux défis*, Genève, Labor et Fides, 2016.

⁴ Pour approfondir les différences entre les notions de laïcité en France et au Québec voir J. BAUBÉROT, « Compromis, accommodements, pacte laïque. Laïcité canado-québécoise et laïcité française », *Actualité du compromis. La construction politique de la différence*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 127-147. Sur la laïcité dans le contexte français, son histoire et ses évolutions lire : P. PORTIER, *L'État et les religions en France. Une sociologie historique de la laïcité*, Rennes, PUR, 2016.

⁵ J. PALARD, *Dieu a changé au Québec*, Laval, PUL, 2010, p. 4.

Comme je l'ai montré dans le chapitre introductif, s'intéresser à l'islam dans les musées publics français revient à analyser le traitement qui lui est réservé dans ces institutions. Pour ce faire, il est nécessaire de se poser les questions suivantes : qu'est-ce qui est exposé ? Quand, de quelle manière, par qui et avec quels types de soutiens ces objets sont-ils exposés ? Quels sont les discours qui accompagnent cette mise en scène ? Changent-ils dans le temps, ou restent-ils figés ? Compte tenu de la nature publique des musées, cette reconstitution sociogénétique et généalogique renseigne à son tour sur l'État. L'hypothèse de départ est en effet que les collections d' « art islamique » des musées publics français sont à la fois des outils de l'État-nation, qu'ils en incarnent et opérationnalisent les politiques à l'égard de l'altérité islamique, et son miroir. Pour le vérifier, et répondre ainsi aux questions posées, à défaut de travaux précis à ce sujet, il convient de suivre la suggestion de Becker et de s'appuyer sur des recherches qui se sont penchées sur des « problèmes proches⁶».

Pour aborder le premier ensemble de questions sur la « biographie » de l'islam au musée et l'histoire de sa mise en scène, il est opportun de se tourner vers deux ensembles d'analyses : la littérature sur les Expositions internationales des XIX^e-XX^e (universelles et coloniales), et les textes sur l' « art islamique ». Les travaux consacrés aux foires des années 1900 permettent effectivement de retracer les prémices de la présence de l'islam dans le contexte muséal français, que complètent les données fournies par les études sur l' « art islamique ». Au-delà des renseignements de type historique, cette littérature produit une réflexion critique sur la construction de l'altérité dans les institutions culturelles en France, et en particulier sur l' « invention » de l'*autre* musulman dans les musées. Cette réflexion est approfondie par le biais des études muséales, en particulier par celles relatives à l'exposition des minorités, notamment religieuses, par l'État. En s'interrogeant sur le rôle du secteur public dans la représentation de l'altérité, ces travaux ouvrent à leur tour sur un questionnement relatif aux rapports entre musée, État et nation, auquel le dernier volet de cet état de l'art est consacré. La riche littérature sur la culture comme instrument de l'État-nation, et celle consacrée aux institutions culturelles comme miroir des politiques publiques, viennent donc clore ce bilan.

En répondant aux interrogations posées par l'objet de ce travail, la littérature sélectionnée accrédite l'hypothèse de départ. En effet, il devient effectivement possible de démontrer que les musées d' « art islamique » sont des instruments de gouvernement de l'islam par l'État, et qu'ils en reflètent à fortiori l'image, ce qui en autorise une étude plus poussée. Et c'est bien

⁶ H. BECKER, *Écrire les sciences sociales*, Paris, Economica, 2004, p. 143.

cette analyse de la sociologie de l'État que cette thèse se propose de faire à travers le cas de l'islam. C'est pourquoi ce bilan s'attache à décrire en détail les trois ensembles évoqués : les Expositions ; les musées ; les rapports entre le musée, l'État et la nation. Cet état de l'art rend compte, pour chacune de ces thématiques scientifiques, du contexte disciplinaire, du contenu des recherches, et des apports concrets qu'elles fournissent à cette recherche.

1. Les expositions universelles et coloniales

Pour analyser le traitement de l'islam dans les musées français il est nécessaire, avant tout, de se tourner vers les Expositions universelles et coloniales de la moitié du XIX^e et du début du XX^e. En effet, ces grandes foires précèdent, et en quelque sorte préparent, les expositions muséales spécifiquement consacrées à l'islam en France, qui datent des années 1890. D'après Michel Renard, les « Expos », comme on les abrège aussi, seraient même le tout premier espace officiellement consacré à l'islam en France⁷. Ainsi, que dit la littérature sur les Expositions, en particulier sur l'islam ?

1.1. État, nation et altérité : exposer l'*autre* pour s'exhiber

L'intérêt académique pour les Expositions internationales, de type universel (1851-aujourd'hui), mais surtout pour la parenthèse coloniale (de 1866 à 1931), date des années 1980. À cette période, le contexte universitaire est effectivement marqué par l'avènement des études dites « postcoloniales⁸ », qui s'intéressent à la colonisation (en particulier à celle des pays Européens en Afrique) et aux héritages contemporains de l'idéologie impérialiste occidentale, notamment à travers le phénomène des Expos⁹. Auparavant les chercheurs étaient attentifs aux aspects historiques, techniques, commerciaux, urbanistiques et architecturaux des Expositions, mais à partir des années 1980 ils sont davantage préoccupés par leurs dimensions politiques : culturelles, identitaires, et idéologiques¹⁰.

⁷ M. RENARD, « Comment la République fit une place à l'islam », dans D. EL YAZAMI (dir.), *Généralisations : un siècle d'histoire culturelle des maghrébins en France*, Paris, Gallimard, 2009, p.262-267.

⁸ Sur l'arrivée des études postcoloniales en France voir : M.-C. SMOUTS, *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de Sciences Po, 2007.

⁹ Voir les travaux édités par l'ACHAC (l'Association pour la connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine) depuis 1989. Site officiel (volet « livres ») : <http://achac.com/colonisation-et-post-colonialisme/les-livres>.

¹⁰ C. DEMEULENAERE-DOUYÈRE et L. HILAIRE-PÉREZ (dir.), *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

Le passage en revue de cette littérature montre que toutes les études s'accordent au minimum sur trois points. Avant tout, les Expositions universelles et coloniales sont définies comme des « méga-événements¹¹ » ayant une visibilité sociale notable¹². À partir de là, les analyses s'interrogent donc sur la nature des messages que les Expositions sont susceptibles de véhiculer, et s'attachent à en dégager les effets sociaux.

En étudiant le cas des premières Expositions parisiennes des années 1850, Pascal Ory dresse une liste des activités à l'œuvre dans chacune d'entre elles qu'il nomme les « huit fonctions de la modernité¹³ ». Parmi ces dernières, il met particulièrement en exergue la capacité de ces événements à produire et à impulser le concept d'État-nation¹⁴, en plein essor dans les années des premières foires internationales (XIX^e s.). L'Expo est décrite comme étant la « matrice » et l'« empreinte », pour reprendre le binôme proposé par Claude Hauser¹⁵, de l'idéal de l'État et de celui de nation. Il y a effectivement unanimité chez les chercheurs pour déclarer que « chaque pays profite de ces exhibitions pour valoriser son particularisme dans la construction de son image d'État-nation¹⁶ ». Le troisième point qui préoccupe et qui en même temps regroupe les avis des spécialistes des Expositions concerne les modes de construction de cette image.

Plus que d'une image, les foires internationales des XIX^e et XX^e sont jugées responsables de l'« invention » de deux représentations à la fois antithétiques et consubstantielles : celle, positive et moderne, des puissances occidentales (ou des pays colonisateurs non occidentaux, e.g. le Japon), à la grandeur mise en spectacle à travers les succès commerciaux, techniques, militaires, et artistiques, qui se construit et se renforce par opposition à l'image négative et arriérée des populations non-occidentales, réduites à des catégories ethno-raciales et culturelles stéréotypées¹⁷. La mise en scène du binôme Occident civilisé / altérité non-civilisée permet donc aux États coloniaux de justifier leur « mission civilisatrice » aux yeux des spectateurs, tout en participant à l'essor de leur sentiment national¹⁸.

¹¹ P. BALLESTER, « Fêtes mondiales et stratégie métropolitaines. Le Forum Universel des Cultures 2004 à Barcelone », *Cidades*, São Paulo, vol. 8, n°13, 2013, pp. 381-409.

¹² N. BANCEL, P. BLANCHARD, G. BOËTSCH, É. DEROO et S. LEMAIRE, *Zoos humains : au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004, p. 259.

¹³ P. ORY et D. MEI, « Les expositions universelles : un objet d'histoire "bon à penser" », *Relations internationales*, n° 164, 2015, p. 105.

¹⁴ L'État-nation, comme son nom l'indique, est un concept qui associe la notion d'État comme organe juridique d'organisation politique, et celle de nation, entendue comme ensemble d'individus en lien identitaire. Sur les origines de l'État-nation voir B. BADIE et P. BIRNBAUM, *Sociologie de l'État*, Paris, Hachette, 1983.

¹⁵ C. HAUSER, « L'Exposition de Montréal 1967 : empreinte et matrice d'une francophonie émergente », *Relations internationales*, vol. 164, n° 4, 2015, pp. 93-104.

¹⁶ N. BANCEL, P. BLANCHARD, G. BOËTSCH, É. DEROO et S. LEMAIRE, *Zoos humains*, *op.cit.*, p. 14.

¹⁷ P. BLANCHARD et N. BANCEL, *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Gallimard, 1998.

¹⁸ N. BANCEL et alii., *Zoos humains*, *op.cit.*

Compte tenu de l'importance attribuée à l'altérité, la majorité des études sur les Expos sont consacrées à l'*autre* : le « sauvage¹⁹», le « primitif²⁰», l' « oriental²¹», le « maghrébin²²», l' « Arabe²³», et l' « indigène²⁴», comptent parmi les catégories étudiées.

1.2. L'altérité islamique : objet lacunaire ou complexe ?

De prime abord, la littérature sur les Expos ne semble pas s'intéresser à l'image du « musulman ». La quasi-absence des références à l'islam dans ces textes m'a d'ailleurs amenée, dans un premier temps, à les écarter. Les recherches sur le second volet de cet état de l'art, consacré aux études sur l' « art islamique », m'ont permis de revoir cette décision. En effet, l'emploi des étiquettes « islam » et « musulman » est non seulement plus tardif par rapport aux premières Expositions, mais il est surtout concomitant et synonymique de l'usage d'autres catégories²⁵, parmi lesquelles figurent celles de « colonisé » et d' « indigène » dont les chercheurs sur les Expos tiennent compte. Consciente de cette particularité, je me suis donc replongée dans ces textes. Cette relecture m'a permis de repérer la présence de deux groupes de références qui, parfois indirectement, sont à même d'apporter des renseignements sur le traitement de l'islam pendant les Expos, voire au-delà.

Le premier groupe est composé d'historiens, d'historiens de l'art, et d'anthropologues qui, comme Benoît de L'Estoile ou Maureen Murphy²⁶, choisissent de retracer le traitement de l'*autre* depuis les Expositions des années 1850 jusqu'aux musées d'aujourd'hui, en considérant que les seconds sont le *continuum* des premiers. Ces chercheurs se consacrent en priorité au domaine artistique, à l'art non-occidental comme forme d'altérité. Ils considèrent en effet que les musées occidentaux, et les Expositions avant ceux-ci, répondent à la question : « Qui sommes-nous ? », en fournissant une définition de l'identité occidentale et, par contraste,

¹⁹ *Idem.*

²⁰ B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, France, Flammarion, 2010 ; M. MURPHY, *De l'imaginaire au musée : les arts d'Afrique à Paris et à New York, 1931-2006*, Saint-Etienne, France, Presses du réel, 2009.

²¹ N. BANCEL *et alii.*, *Zoos humains, op.cit.* ; P. BLANCHARD et J.-C. BÉCHET, *L'invention de l'Orient : 1860-1910*, Paris, La Martinière, 2016.

²² D. EL YAZAMI (dir.), *Génération : un siècle d'histoire culturelle des maghrébins en France*, Paris, Gallimard, 2009.

²³ E. DEROO (dir.), *Le Paris arabe : 2 siècles de présence des Orientaux et des Maghrébins, 1830-2003*, Paris, La Découverte, 2003.

²⁴ P. BLANCHARD et N. BANCEL, *De l'indigène à l'immigré, op.cit.*

²⁵ R. LABRUSSE et S. HELLAL, *Islamophilie, l'Europe moderne et les arts de l'Islam. Catalogue de l'exposition Le Génie de l'Orient*, Paris, Lyon, Somogy Éditions d'Art, 2011.

²⁶ B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2010 ; M. MURPHY, *De l'imaginaire au musée : les arts d'Afrique à Paris et à New York, 1931-2006*, Saint-Etienne, Presses du réel, 2009.

de l'*autre*. C'est pourquoi ils parcourent et analysent l'histoire des représentations des arts non-occidentaux afin d'en montrer la portée heuristique large.

Benoît de L'Estoile montre par exemple comment, en moins de cent ans, on passe de la catégorie dépréciative d' « artefact sauvage » à celle plus élogieuse d' « art primitif », pour ensuite arriver à parler d' « Arts premiers », étiquette à laquelle des collections nationales sont désormais consacrées²⁷. Pour ce faire, à travers une enquête archivistique poussée, il analyse les changements de vocabulaire, de la mise en scène, et de traitement institutionnel, qui permettent ces deux passages. La première phase, qui date selon lui des années 1850 à l'Exposition de 1931, est appelée celle de « l'universalisme assimilationniste ». Auparavant mis à distance, l'*autre* perd progressivement de sa différence et finit par être intégré, voire neutralisé, dans une catégorie occidentale prétendument universelle : on parle désormais de l'altérité en utilisant le terme d' « art ». La seconde phase débute dans les années 1980, période marquée par l'ouverture d'un grand nombre de « musées de l'Autre », c'est-à-dire d'institutions dédiées à des cultures et à des traditions minoritaires, en particulier en France²⁸. À partir de cette période, l'*autre* n'est plus inférieur à cause de sa différence : au contraire, ses spécificités sont valorisées, et l'on rentrerait donc dans un nouveau paradigme, ou dans une « nouvelle orthodoxie » selon Benoît de L'Estoile, qu'il appelle « l'universalisme différentialiste²⁹».

Bien que l' « art islamique » ne soit pas directement abordé par ces recherches, il est possible de s'inspirer de cette méthode pour en reconstituer la création, l'analyser, et approfondir la réflexion sur ce sujet. Mon deuxième chapitre, consacré à l'histoire de l' « art islamique », montrera en effet que, tout comme pour les « Arts Premiers », sur la même période, et par les mêmes mécanismes, on est passé de l'étiquette « objet orientaux », à celle d' « art musulman », pour aboutir à la création d'un ensemble présenté comme cohérent, nommé « Art de l'Islam » et exposé au Louvre, musée par excellence. L'islam semble donc faire l'objet du même processus d'assimilation, par la neutralisation de sa différence, suivie d'une valorisation de son altérité. Ce rapprochement me semble d'autant plus pertinent à explorer qu'il est suggéré par l'auteur : Benoît de L'Estoile classe le Département des Arts de l'Islam dans la catégorie des « musées de l'Autre », parmi les institutions faisant l'objet d'un « universalisme différentialiste », comme il appelle cette politique muséale française contemporaine. Le manque

²⁷ B. de L'ESTOILE, « L'oubli de l'héritage colonial », *Le Débat*, n° 147, novembre 2007, pp. 91-99.

²⁸ B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres*, *op.cit.*

²⁹ *Idem*, p. 35.

d'approfondissement de ce cas, que l'auteur se limite à énoncer³⁰, m'engage à le reprendre pour vérifier la validité de la théorie de l'anthropologue sur le cas de l' « art islamique ». C'est à cette démonstration que je consacrerai le sixième chapitre de ce travail, qui portera sur les collections du Département des Arts de l'Islam du Louvre, en montrant que le binôme : « universalisme assimilationniste » et « universalisme différentialiste » est opératoire au DAI, où ces deux universalismes se manifestent l'un après l'autre. En revanche, nous verrons qu'il ne s'applique pas à l'IMA où, davantage que les concepts d'unité ou de différence, ce sont les caractéristiques interculturelles et interreligieuses qui apparaissent comme valorisées.

Le deuxième groupe de chercheurs est composé de spécialistes internationaux de toutes les disciplines réunis ou rattachés, depuis 1989, à l'Association pour la connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine (ACHAC)³¹. Si les Expos ne sont pas l'unique préoccupation de l'ACHAC, il s'agit tout de même d'une thématique centrale pour le groupe. La méthodologie de ces chercheurs se base en effet sur une « histoire par l'image », c'est-à-dire sur une histoire essentiellement construite à travers les archives iconographiques et audiovisuelles, au sein de laquelle les images des Expos occupent une grande place³². C'est ainsi qu'en travaillant sur l'iconographie des Expositions internationales du XIX^e, ces chercheurs ont identifié et dénoncé en premiers la présence de « zoos humains »³³. Cette pratique, inaugurée par les Expos, consiste à mettre en spectacle des hommes, des femmes, ou des enfants, à l'intérieur d'espaces délimités (enceintes, « villages », etc.) tel qu'on le fait avec les animaux dans les jardins zoologiques, d'où le choix de cette appellation par l'ACHAC. Les « zoos », en plus des autres formes de domestication de l'altérité en vogue pendant les Expositions coloniales, ne se seraient pas arrêtées avec la décolonisation d'après ces spécialistes. Pascal Blanchard, l'un des membres les plus importants du groupe, parle en effet de « formes contemporaines des zoos humains³⁴ » pour décrire ce phénomène, tout en précisant qu'il ne s'agit pas d'une reproduction à l'identique de ces procédés, mais plutôt d'un *continuum* symbolique³⁵. Ainsi, contrairement au premier pan de la littérature que j'ai présenté, qui choisit les Expositions comme point de départ pour retracer une chronologie de l'histoire de l'altérité, ce second ensemble en fait un point de retour pour comprendre le traitement contemporain de l'*autre*, et en dénoncer les dérives. La posture est donc ici plus directement engagée.

³⁰ *Idem*, p. 17.

³¹ Voir le site officiel : <http://achac.com/colonisation-et-post-colonialisme/>.

³² Cf. F. DENOYELLE, *Images et colonies* (ACHAC), dans *Réseaux*, volume 11, n°61, 1993, pp. 149-150.

³³ N. BANCEL *et alii.*, *Zoos humains*, *op.cit.*

³⁴ P. BLANCHARD, « Les zoos humains aujourd'hui ? », chap. 47, in N. BANCEL, *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*. Paris, La Découverte, 2004, pp. 417-427.

³⁵ N. BANCEL, P. BLANCHARD, G. BOËTSCH, É. DEROO et S. LEMAIRE, *Zoos humains*, *op.cit.*

D'après ces chercheurs, la France est dans l'incapacité de dépasser les stéréotypes construits à la période de la colonisation parce qu'elle n'a pas fait le travail de remise en question nécessaire. À l'origine de cet « impensé colonial³⁶ » se trouveraient, selon l'ACHAC, les résistances du monde académique, intellectuel, et politique français vis-à-vis des études postcoloniales³⁷ et des déconstructions opérées par celles-ci. Aux yeux de ces spécialistes, la France demeure une « République coloniale³⁸ », ce qui autorise à comparer la situation contemporaine avec celle des années de la colonisation. C'est ainsi que, par exemple, le traitement contemporain de l'immigré est rapproché de celui de l'indigène au début du XX^e siècle. Les changements de représentation de la figure de l'immigré, démonisé ou valorisé en fonction des besoins politiques, sont comparés avec les mutations qui touchent l'image de l'indigène, dévalorisé au tout début de la mission coloniale, afin de la justifier, et mis en valeur après quelques années, pour en montrer les bienfaits³⁹.

En s'appuyant sur cette littérature, il est donc intéressant de comparer le traitement de l'islam dans les musées contemporains à celui qui en fait dans les Expositions coloniales, pour observer s'il y a une continuité d' « imaginaires, discours, et pratiques contemporains de gestion de la diversité en France⁴⁰ ». Dans l'ouvrage de l'ACHAC sur les zoos humains, les chercheurs constatent que l'islam fait l'objet d'une double mise en scène dans les Expositions du XIX^e et XX^e. D'une part, l'islam est présenté via la religion musulmane, qui en signale la différence aux yeux du public⁴¹, et, de l'autre, il est exposé à travers ses caractéristiques culturelles, avec lesquelles les spectateurs sont susceptibles de trouver des traits communs⁴². Tout dépend de l'usage que l'État colonial doit faire de l'altérité. Ce double traitement se retrouve aujourd'hui dans les scénographies du DAI et l'Institut du monde arabe, qu'est-ce que cela nous apprend ? Est-ce la preuve que l'État demeure colonial comme le suggèrent ces chercheurs ? La question mérite d'être posée, et ce sont les chapitres analytiques de ce travail qui se chargent de le faire.

³⁶ Voir N. BANCEL, P. BLANCHARD et S. LEMAIRE, *La fracture coloniale*, Paris, La Découverte, 2006 ; N. BANCEL, P. BLANCHARD et F. VERGÈS, *La République coloniale*, Paris, Hachette, 2006.

³⁷ M.-C. SMOUTS, « Les études postcoloniales en France : émergence et résistances », Chap. 23, in N. BANCEL *et alii*, *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*. Paris, La Découverte, 2010, pp. 309-316 et C. COQUERY-VIDROVITCH, « Le tropisme de l'Université française face aux *postcolonial studies*, chap. 24, in N. BANCEL *et alii*, *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*. Paris, La Découverte, 2010, pp. 317-327.

³⁸ N. BANCEL, P. BLANCHARD et F. VERGÈS, *La République coloniale*, Paris, Hachette, 2006.

³⁹ P. BLANCHARD et N. BANCEL, *De l'indigène à l'immigré*, *op.cit.*

⁴⁰ V. AMIRAUX, « De l'Empire à la République : "l'islam de France" », dans Ahmed Boubeker *et alii*. (dir.), *Ruptures post-coloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 380.

⁴¹ N. BANCEL *et alii.*, *Zoos humains*, *op.cit.*, p. 319.

⁴² *Idem*, p. 146.

L'enjeu est de montrer que, s'il y a une permanence des stéréotypes construits à l'époque des Expositions coloniales dans le traitement de l'islam dans les musées français contemporains, ces derniers sont concurrencés par les imaginaires proposés par les équipes muséales qui s'efforcent de les déconstruire. La « situation postcoloniale », comme elle est appelée⁴³, est donc bien plus complexe, en tous cas en ce qui concerne l'islam dans le contexte des musées.

Enfin, on a vu que la construction de l'altérité dans le contexte des Expos est considérée essentielle dans le processus de construction et de renforcement de l'État-nation, et cela par l'ensemble de la littérature spécialisée. À partir de la posture de ce deuxième pan de recherches, se poser la question de la fonction de l'altérité islamique dans la sociologie contemporaine de l'État-nation n'est donc plus anachronique. Ainsi, à l'heure où ce dernier est concurrencé par des dynamiques supranationales, parfois de type multiculturel, l'altérité islamique joue-t-elle un rôle ? C'est une question que ces textes introduisent, mais que seul un passage par les autres pans de cet état de l'art permet d'aborder, de manière à ce qu'il soit analysé en détail dans les prochains chapitres de cette thèse.

À l'issue de ce bilan de littérature sur les Expositions du XIX^e et XX^e siècles, je partage donc le sentiment de Pascal Ory pour lequel les Expos sont un « objet “bon à penser” »⁴⁴. Néanmoins, il est important de préciser que, malgré leur importance symbolique, la fréquentation des institutions muséales est loin d'être comparable à celle des premières Expos⁴⁵. Contrairement aux Expositions, les musées ne sont ni le « médium de communication de masse le plus influent au XIX^e et au début du XX^e »⁴⁶, ni celui du XXI^e. Toutefois, le même type de dynamiques, culturelles, identitaires et idéologiques, semble se jouer dans les musées, en particulier ceux où est mis en scène l'« art islamique ».

2. L'« art islamique » : catégorie et champ de recherche

Au début de cette recherche sur l'islam dans le contexte muséal, je me suis automatiquement tournée vers l'« art islamique ». C'est en effet sous cette catégorie, appelée aussi « Arts de l'Islam », ou « *islamic art* » en anglais, que l'on classe conventionnellement les

⁴³ M.-C. SMOUTS, *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, op.cit.

⁴⁴ P. ORY et D. MEI, « Les expositions universelles : un objet d'histoire “bon à penser” », *Relations internationales*, n° 164, 2015, pp. 105-110.

⁴⁵ À titre d'exemple, l'Exposition universelle qui s'est tenue à Paris en 1900 a été visitée par 48.130.300 spectateurs. Cf. P. VAREIJKA, *La fabuleuse histoire de l'exposition universelle*, Paris, Éditions Prisma, 2015.

⁴⁶ G. ABBATTISTA, *Moving Bodies, Displaying Nations National Cultures. Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twenty-first Century*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2014.

objets d'art et les architectures ayant trait à l'islam. L'étiquette « art islamique » est d'ailleurs celle qui a été choisie pour décrire les collections du Louvre et de l'Institut du monde arabe, ce qui explique que le seul article dans lequel ces deux musées sont étudiés ensemble s'intitule « Les arts islamiques dans les musées de France⁴⁷».

Or, l'« art islamique » n'est pas uniquement une catégorie artistique, il s'agit aussi du champ scientifique qui lui est consacré, et qui produit l'essentiel de la littérature à son sujet. Au sein de cette littérature on peut distinguer trois grands volets : les catalogues d'art, les ouvrages d'histoire, et les analyses pluridisciplinaires, chacun apportant un éclairage particulier — spécifique ou indirect — sur le traitement de l'islam au musée.

2.1. Catalogues d'exposition : sources d'informations

De prime abord, la production scientifique sur l'« art islamique » semble se résumer aux nombreux catalogues d'exposition, édités depuis la fin du XIX^e et importants en volume aujourd'hui. Ces catalogues, dits « raisonnés », sont en fait des inventaires techniques dédiés à des manifestations ponctuelles⁴⁸, à des collections publiques⁴⁹ ou privées⁵⁰, à des ensembles (stylistiques, historiques, ou géographiques⁵¹), ou encore à des pièces particulières⁵². Ils sont rédigés par des commissaires d'exposition qui : citent ou reproduisent (photographiquement), reconstituent l'identité et l'histoire, et parfois commentent, les objets « islamiques ». Bien que la partie théorique de ces catalogues soit souvent réduite, ils fournissent des informations précises sur la nature de ce qui est présenté sous le nom d'« art islamique » et sur sa mise en scène, et, par extension, sur la définition qui est donnée de l'islam dans le contexte d'exposition.

Les catalogues du Département des Arts de l'Islam et du musée de l'Institut du monde arabe sont une bonne illustration de la richesse de ces références⁵³. Les documents du Louvre insistent

⁴⁷ M. BOYER, « Les arts islamiques dans les musées en France », dans M. ARKOUN (dir.), *Histoire de l'Islam et des musulmans en France. Du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2006, pp. 1092-1097.

⁴⁸ *Exposition D'Art Musulman, Palais de L'Industrie*, Catalogue Officiel, Paris, A. Bellier, 1893 [consultable en ligne]. URL : https://archive.org/details/gri_33125012917296

⁴⁹ S. MAKARIOU (dir.), *Les arts de l'Islam au musée du Louvre*, Paris, Hazan, 2012 ; M. SHATANAWI, *Islam at the Tropenmuseum*, University of Washington Press, Seattle, 2014 ; S. R. CANBY, M. EKHTIAR, N. HAIDAR HAYKEL (dir.), *Masterpieces from the Department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, Yale University Press, New Haven, 2011.

⁵⁰ S. MAKARIOU, *Chefs-d'œuvre islamiques de l'Aga Khan Museum*, Paris, Musée du Louvre éditions, 2007 ; J. M. ROGERS, *The Arts of Islam: Masterpieces from the Khalili Collection*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 2010.

⁵¹ R. LABRUSSE (dir.), *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle*, Paris, Musée du Louvre éditions, 2007.

⁵² S. MAKARIOU, *La pyxide d'al-Mughira*, Paris, Musée du Louvre éditions, 2012 ; L. SINGER, *The Minbar of Saladin: Reconstructing a Jewel of Islamic Art*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 2008.

⁵³ S. MAKARIOU (dir.), *Les arts de l'Islam au musée du Louvre*, op.cit., et M. FOISSY, E. DELPONT, J. CHAKOUR, *Institut du monde arabe. Album du musée*, Paris, Somogy, 2014.

sur le caractère « artistique » des objets qu'il expose, tandis que les pièces « artisanales » sont aussi mises en valeur dans ceux de l'Institut du monde arabe. De même, ils montrent que la place consacrée à la religion est marginale au DAI alors qu'elle est centrale à l'IMA. De même, la permanente du Département des Arts de l'Islam débute en 632 avec la naissance du Califat islamique⁵⁴, et se clôt avec la chute de l'Empire ottoman, en mettant tout particulièrement en valeur les pièces venant de Syrie, d'Irak, d'Iran et de Turquie. En comparaison, celle de l'Institut du monde arabe s'étale du 1^{er} millénaire av. J.-C. à la période contemporaine, en intégrant dans ses salles des artefacts de la péninsule Arabique, des pays du Maghreb, et des populations nomades et berbères d'Afrique, absents ou négligés au Louvre. En somme, ces catalogues produisent deux images différentes de l'islam. Au DAI, il prend une acception plus civilisationnelle : c'est l'ancienne puissance politique musulmane qui est mise en scène à travers ses chefs-d'œuvre. À l'IMA, il s'agit plutôt de la culture islamique, avec ses aspects traditionnels, religieux, et coutumiers, d'hier et d'aujourd'hui.

Ces informations viennent compléter celles obtenues sur le terrain par le biais des recherches archivistiques, des visites et des entretiens, en permettant ainsi d'approfondir l'étude du traitement de l'islam dans les deux musées auxquels cette thèse est consacrée, et que les chapitres analytiques de ce travail se chargent d'assurer. Par ailleurs, en comparant ces catalogues avec ceux produits tout au long du XX^e siècle, il devient possible de reconstituer l'histoire de la mise en scène de l'« art islamique », et de rendre compte des oscillations entre les diverses acceptions (politique, culturelle, et religieuse) du terme islam, en particulier dans l'espace français, ce à quoi s'attache le chapitre suivant.

Une lecture plus approfondie de la littérature sur l'« art islamique » montre qu'au-delà de ces catalogues, deux autres grands groupes de sources existent aussi. D'une part, des textes s'intéressent à l'histoire de l'« art islamique », à la fois comme catégorie et comme champ d'étude. D'autre part, des analyses qui les critiquent et en proposent la révision doivent également être considérées.

⁵⁴ L'année 632 est aussi la date de la mort du Prophète Mahomet, suite à laquelle les premiers califats islamiques se forment.

2.2. Histoires de l' « art islamique »

Les premiers *Manuel d'art musulman*⁵⁵ et ouvrages sur *L'Art de l'Islam*⁵⁶ ont été publiés au début du XX^e. Dans ces textes, l' « art islamique » est étudié au prisme de trois approches disciplinaires différentes : l'histoire de l'art, l'archéologie et l'architecture, qui se retrouvent parfois dans un même ouvrage⁵⁷. Ce n'est qu'avec la génération d'Oleg Grabar (1929-2011) que l' « art islamique » cesse d'être une thématique « ésotérique » pour s'ouvrir à un public plus large⁵⁸.

La formation de l'art islamique, que Grabar rédige en 1973, est effectivement considérée comme la première tentative de vulgarisation de l' « art islamique ». Contrairement aux publications antécédentes, qui sont toutes très spécialisées (sur des régions, des périodes, ou des styles artistiques particuliers) et demeurent dans les cercles académiques, ce texte est une synthèse de tous les aspects de l' « art islamique » accessible au grand public, ce qui en fait encore aujourd'hui l'un des ouvrages de référence en la matière⁵⁹. Malgré sa nature généraliste, le principal apport de cet ouvrage consiste à préciser davantage les contours de l' « art islamique », ce qu'il réalise notamment en prenant de la distance avec un certain nombre d'acquis disciplinaires antérieurs. Trois éléments sont à retenir tout particulièrement. Premièrement, Grabar privilégie une lecture politique au lieu de fournir une interprétation du corpus par le prisme de la religion, ce que font en revanche certains de ses prédécesseurs et de ses collègues. Il insiste effectivement sur la nature profane des artefacts, dont il précise qu'ils ne sont pas uniquement produits pour le contexte sacré, mais qu'ils sont aussi destinés aux différentes cours des dynasties musulmanes⁶⁰. En mettant en valeur l'art palatial, il minimise donc le caractère sacré du corpus « islamique », autrement dit son lien avec la religion musulmane. Dans cette même perspective, Grabar conteste l'idée selon laquelle l' « art islamique » serait aniconique parce que soumis aux interdits religieux musulmans de représenter les êtres humains⁶¹. Il en donne pour preuve de nombreux exemples d'art figuré

⁵⁵ H. SALADIN et G. MIGEON, *Manuel d'art musulman, en deux volumes*, Paris. A. Picard et fils, 1907.

⁵⁶ G. MARÇAIS, *L'art de l'islam*, Paris, Editions Larousse, 1946.

⁵⁷ R. ETTINGHAUSEN et O. GRABAR, *The art and architecture of Islam: 650–1250*, New York et Londres, Viking Penguin Inc., 1987.

⁵⁸ S. BLAIR et J. BLOOM, « The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field », *The Art Bulletin*, vol. 85, n° 1, 2003, pp. 152.

⁵⁹ En témoignent les nombreuses rééditions.

⁶⁰ Un tableau des dynasties figure en annexes. Il a été réalisé dans le cadre de l'exposition virtuelle sur « L'image en Islam » par la Bibliothèque nationale de France. Le tableau est aussi accessible en ligne, URL : <http://expositions.bnf.fr/islam/reperes/dynasties.htm> (consulté le 31 juillet 2018).

⁶¹ La représentation des êtres vivants (homme et animaux), et en particulier celle du Prophète Mahomet, serait interdite par un certain nombre de textes sacrés pour la religion musulmane. Pour approfondir cette thématique

tirés de son expérience dans le désert syrien, où il a mené les fouilles sur les sites de plusieurs châteaux de la dynastie omeyyades (VII^e s). En s'intéressant à cet art palatial médiéval, il pointe un troisième élément important, à savoir que la nature des pièces « islamiques » n'est pas exclusivement artistique, mais qu'il s'agit aussi d'objets destinés à un usage quotidien.

Le travail de Grabar a trois conséquences principales sur l'« art islamique », comme catégorie et comme discipline scientifique. La première concerne son appellation, la seconde sa définition, et la dernière son traitement. En remettant en question l'acceptation religieuse et la nature artistique auxquels renvoie la formule « art islamique », la thèse de Grabar implique en effet une révision de l'onomastique de cette catégorie. *La formation de l'art islamique* ouvre ainsi la voie à un questionnement autour du vocabulaire, dont les débats sont toujours en cours⁶². En revanche, compte tenu des précisions qu'il fournit sur l'« art islamique », il est à l'origine d'une définition de cette catégorie, qui devient d'ailleurs classique. À partir de là, l'« art islamique » est décrit comme :

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 Chine⁶³.

Depuis lors, dernière grande répercussion du travail de Grabar, les objets « islamiques » sont donc généralement classés en fonction des dynasties musulmanes⁶⁴ sous lesquelles ils ont été produits, en particulier dans les musées. Le Louvre choisit, du moins en partie, d'utiliser ce type de scénographie par grandes puissances politiques musulmanes pour mettre en scène l'« art islamique » dans ses salles. C'est le cas aussi du premier musée de l'Institut du monde arabe, qui privilégie cette classification politique des années 1980 jusqu'à sa rénovation en 2012.

voir : S. NAEF, *Y a-t-il une question de l'image en islam ?*, Paris, L'Harmattan, 2015. Dans cet ouvrage Silvia Naef, à la suite de Grabar notamment, revoit l'idée d'après laquelle la religion musulmane serait aniconique et iconoclaste. Un autre complément intéressant est aussi R. LABRUSSE, S. MAKARIOU et E. POSSÉMÉ, *Purs décors ? : Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle, Collections des Arts Décoratifs*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2007, dans lequel les contributeurs remettent en question la nature uniquement décorative de l'« art islamique ».

⁶² Pour une synthèse des débats, voir : A. SHALEM, « What do we mean when we say 'Islamic art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam », *Journal of Art Historiography*, n°6, juin 2012 et S. BLAIR et J. BLOOM, « The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field », *The Art Bulletin*, 2003, vol. 85, n° 1, pp. 152-184.

⁶³ S. BLAIR et J. BLOOM, « The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field », *art.cit.*, p. 153 (ma traduction).

⁶⁴ La liste des dynasties musulmanes figure en annexes, cf. tableau BNF.

Le cas du travail d'Oleg Grabar montre donc que « [la] réflexion sur la manière d'exposer les arts de l'Islam semble indissociable de l'apparition du champ [académique]⁶⁵ », et de ses principaux acteurs, qui en influencent la direction. C'est pourquoi, afin de mieux analyser le traitement de l'Islam au musée, le chapitre suivant s'intéresse non seulement à l'histoire de la catégorie « art islamique » mais aussi à son historiographie, soit à la mise en place de la discipline et, surtout, au rôle joué par ses spécialistes.

2.3. Critiques et révisions contemporaines de l' « art islamique »

Parallèlement à une institutionnalisation du canon artistique « islamique », on assiste, dans les années 1970-1980, au début d'une remise en question de ce dernier au sein même du champ académique qui en est responsable. Oleg Grabar en est le précurseur, comme je l'ai montré. Sa critique se développe dans la dernière décennie du XX^e, au même moment où le monde académique outre-Atlantique est marqué par la sortie de *L'Orientalisme* (1978) d'Edward Saïd⁶⁶, et par le succès de sa thèse/sous-titre de la version française de *L'Orient créé par l'Occident*⁶⁷, qui ouvre la voix aux études postcoloniales. Grabar n'y est pas indifférent, au contraire, à partir de là il met en évidence les origines occidentales de l' « art islamique », qu'il fait remonter au début du XX^e, en soulignant par extension l'orientalisme qui a présidé à sa création⁶⁸. Toutefois, sa posture est plutôt neutre : il contextualise le champ en proposant une vision claire de son historiographie, sans pour autant la dénoncer ou la déconstruire, comme le feront ses collègues quelques années après.

En effet, cette situation change à partir des années 2000. Les attentats du 11 septembre 2001 génèrent des amalgames entre l'Islam et le terrorisme, amalgames dont l' « art islamique » n'est pas exclu⁶⁹. Les spécialistes de l' « art islamique » répondent de différentes manières face à cette situation. Schématiquement, on constate en effet l'émergence de trois types de réactions, chacune à l'origine d'un pan de la littérature.

⁶⁵ J.-G. LETURCQ, *Inventing Islamic Art (1): The 1910 Exhibition in Munich*, 15 novembre 2011, p. 5 [en ligne]. URL : <https://leturcq.wordpress.com/2011/11/15/inventin-islamic-art-1/> (consulté le 24 janvier 2019).

⁶⁶ E. SAÏD, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.

⁶⁷ E. SAÏD, E. SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

⁶⁸ E. SAÏD, O. GRABAR et B. LEWIS, « Orientalism: An Exchange », E. SAÏD, O. GRABAR et B. LEWIS, *The New York Review of Books*, 12 août 1982 [en ligne]. URL : <http://www.nybooks.com/articles/1982/08/12/orientalism-an-exchange> (consulté le 21 février 2018).

⁶⁹ B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, Londres, Saqi Books, 2013.

La première posture est celle des historiens de l'art, qui s'efforcent de préserver l' « art islamique » d'éventuelles confusions avec le contexte sociopolitique contemporain. C'est le cas de Grabar qui, dans un entretien de 2010⁷⁰, suggère de retourner aux étiquettes ethnico-nationales (« art arabe », « art iranien », etc.) pour atténuer le lien entre « art » et « islam ». Avinoam Shalem en fait de même lorsqu'il propose d'employer la formule « Arts de l'Islam », avec une majuscule sur le « i » indiquant qu'il s'agit de la culture islamique et non pas de la religion musulmane⁷¹. C'est d'ailleurs cette étiquette que choisit finalement Sophie Makariou, ancienne directrice du DAI, lorsqu'elle inaugure le Département des Arts de l'Islam, en s'inscrivant d'emblée dans cette lignée. Elle insiste d'ailleurs à plusieurs reprises sur le caractère anachronique de l'amalgame entre l'islam contemporain et l' « art islamique » dans le catalogue des collections du DAI qu'elle rédige⁷². Pourtant, comme le remarque Monia Abdallah dans ses travaux⁷³, la notion d' « art islamique contemporain » est utilisée au moins depuis les années 1970, notamment dans le contexte culturel britannique. Ce refus d'intégrer des œuvres contemporaines aux collections du DAI, outre des raisons institutionnelles (le Louvre est un musée d'histoire de l'art et ne possède que très peu de pièces contemporaines), s'expliquerait donc par rapport à cette volonté d'éloigner l' « art islamique » de l'actualité.

Un autre groupe, composé par des historiens de l'art, mais aussi et surtout par des commissaires d'exposition et des directeurs de musées, utilise au contraire l'art pour résoudre les tensions et les stéréotypes islamophobes engendrés par les attentats⁷⁴. Au lieu de le séparer du contexte sociopolitique, l' « art islamique » sert ici à offrir une meilleure image de l'islam contemporain. Dans ce but, Stefan Weber, conservateur du musée d'Art islamique de Berlin, propose par exemple de réaliser des changements au niveau de la muséographie. Il explique que la mise en scène de l' « art islamique » par grandes dynasties musulmanes, telle que l'avait inaugurée la pensée de Grabar, devrait être remplacée par une scénographie moins monolithique et plus « multiculturelle », tenant compte de la diversité du culte musulman et de la culture islamique⁷⁵.

⁷⁰ C. BONNET, « Entretien avec Oleg Grabar : l'art islamique et l'Antiquité », *Anabases*, n°11, 2010.

⁷¹ A. SHALEM, « What do we mean when we say 'Islamic art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam », *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012.

⁷² S. MAKARIOU (dir.), *Les arts de l'Islam au musée du Louvre*, Paris, Hazan, 2012.

⁷³ M. ABDALLAH, « De quelques significations et conséquences possibles de la mise en exposition d'un "art contemporain islamique" », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 5, 2007, pp. 87-98 ; M. ABDALLAH, *Construire le progrès continu du passé : enquête sur la notion d'art islamique contemporain (1970-2009)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction d'Éric Michaud, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009 ; M. ABDALLAH, « Exposer l'"art contemporain du Moyen-Orient" : le British Museum face à ses collections », *Intermédialités*, n°15, printemps 2010.

⁷⁴ A. HAJJAT et M. MOHAMMED, *Islamophobie. Comment les élites françaises fabriquent le "problème musulman"*, Paris, La Découverte, 2013.

⁷⁵ B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum*, *op.cit.*

Weber propose également que les communautés musulmanes s'associent aux équipes européennes pour s'occuper des collections d' « art islamique » dans les musées, en traçant ainsi un lien direct entre l' « art islamique » et l'islam contemporain, entendu comme une réalité sociologique et religieuse. Le musée de l'Institut du monde arabe, où des équipes mixtes (Français et Arabes, musulmans et non musulmans) mettent en scène l' « art islamique » par grandes thématiques, en insistant sur sa diversité et en incluant les œuvres d'artistes contemporains à la présentation, adopte une posture proche de celle prônée par de deuxième pan de la littérature.

Le dernier groupe de références s'inscrit en revanche dans l'héritage d'Edward Saïd et dénonce ouvertement « l'invention de l'« art islamique »⁷⁶» par l'Occident, en transformant les constats d'Oleg Grabar en critiques. Ces auteurs, comme les spécialistes des Expositions universelles appartenant à la tendance postcoloniale dont il a été question dans le précédent volet, considère qu'il y a un *continuum* entre le traitement de l'islam à la période des Expos coloniales et sa mise en scène contemporaine dans les musées. Par extension, ils s'efforcent d'identifier les manques relatifs au corpus (i.e. les pays du Maghreb et l'art contemporain), les lacunes de la présentation (i.e. les silences sur la période coloniale), et les dérives de l'exposition (i.e. le maintien des clichés orientalistes) de l' « art islamique ». De surcroît, ils tiennent ces dérives pour responsables de la construction de stéréotypes qui participent à l'islamophobie contemporaine⁷⁷, de la même manière que les Expositions coloniales participaient à inférioriser les étrangers⁷⁸. Contrairement aux deux premiers pans de la littérature, ce dernier ne propose pas un modèle d'exposition alternatif, mais il s'attache à déconstruire ceux en vigueur. Il est intéressant de remarquer qu'aucun de ces auteurs ne s'est encore intéressé au cas de la France, ce que cette thèse se propose de faire en reprenant, entre autres, la méthodologie adoptée par ces derniers, qui consiste à s'intéresser autant à ce qui est mis en scène que ce qui est laissé de côté.

Pour conclure, malgré leur diversité, les textes sur l' « art islamique » postérieurs aux années 2000 montrent tous qu'il s'agit d'une question politique, qui renseigne sur un contexte bien plus vaste que celui strictement culturel. Ainsi, l'hypothèse de cette enquête, selon laquelle

⁷⁶ *L'invention de l'art islamique*, Paris, éditions de l'Institut du monde arabe, collection « Qantara », n°82, 2012.

⁷⁷ M. SHATANAWI, « Curating against dissent: Museums and the public debate on Islam » dans C. FLOOD, *Political and Cultural Representations of Muslims: Islam in the Plural*, Leiden, Brill, 2012, pp. 177-192 ; F. PETER, S. DORNOHF et H. ARIGITA, *Islam and the Politics of Culture in Europe: Memory, Aesthetics, Art*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013 ; K. GRINELL, « The Politics of Museums in Europe: Representations, Diversity, Doxa », *European Journal of Economic and Political Studies*, 2010, vol. 3, n° 1, 2010, pp. 177-188.

⁷⁸ C. FLOOD (dir.), *Political and cultural representations of Muslims. Islam in the plural*, *op.cit.*, p. 183.

l' « art islamique » serait un moyen d'étudier le comportement de l'État vis-à-vis de l'altérité, devient plus plausible au regard de ces recherches. Ces textes invitent aussi à prêter davantage attention à l'Histoire, au sens large du terme, et pas uniquement à celle de l' « art islamique » lorsqu'on étudie la mise en scène de l'islam au musée. Ce qui explique que dans le chapitre suivant, dédié à l'histoire de l' « art islamique » en France, j'intègre des éléments relatifs au contexte : politique, culturel, économique, et militaire, français, sur les deux derniers siècles. La littérature sur l' « art islamique », en particulier celle des dernières années, comme on l'a vu ici, s'intéresse surtout au traitement de l'islam dans les musées, et notamment dans les institutions culturelles publiques⁷⁹. Les analyses se basent sur une double lecture : théorique et pratique des musées, autrement dit sur les deux pans de ce qu'on appelle les études muséales : la muséologie et la muséographie. C'est pourquoi, le prochain moment de cet état de l'art est consacré aux études muséales, et à ce qu'elles disent sur l'islam.

3. Les études muséales

Le troisième, dernier et plus vaste volet de cet état de la littérature est consacré aux études muséales. Quelle est la place réservée à l'étude de l'islam dans la littérature sur les musées ? De prime abord, cela semble être un sujet de recherche négligé. En réalité, il s'agit plutôt d'un objet difficile à repérer au sein des études muséales, en raison de son apparition récente dans le champ et de son traitement transdisciplinaire. Ces spécificités sont le résultat de deux phénomènes. Premièrement, cela s'explique par le fait qu'à partir des années 2000 un grand nombre de musées, partout dans le monde, ont (ré)ouvert des salles consacrées à l'islam⁸⁰. Une « *islomania*⁸¹ » muséale a, à son tour, amené les chercheurs — spécialistes et non spécialistes des musées — à se pencher sur cette thématique. C'est ensuite dû à la nature même des études muséales, qui sont constitutivement réactives par rapport à des événements contemporains et construites à partir de diverses disciplines. Afin de mieux saisir le contenu des travaux sur l'islam dans les musées et les apports qu'ils sont susceptibles de fournir à ce travail, il est donc nécessaire de s'arrêter, avant tout, sur l'histoire des études muséales et ses grands thèmes.

⁷⁹ B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum*, op.cit. ; R. SPIELHAUS, « Narratives of Belonging and Exclusion: Offering the Museum of Islamic Art as a lieu d'identité », dans F. PETER, S. DORNOHF et H. ARIGITA, *Islam and the Politics of Culture in Europe: Memory, Aesthetics, Art*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, pp. 75-93.

Cf. le projet « *Museological framings of Islam in Europe* », entamé en 2015 par une équipe internationale basée en Suède. URL : <http://www.hf.uio.no/ikos/english/research/center/museum-studies/events/2016/museological-framings-of-islam-in-europe.html>

⁸⁰ M. BOYER, « Les arts islamiques dans les musées en France », art.cit.

⁸¹ V. RIEFFEL, *Islomania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, op.cit.

3.1. Genèse, crise et renouveau des études muséales

Les études muséales, ou *museum studies* en anglais, se composent de deux sous-disciplines : la muséologie et la muséographie⁸². La première concerne le musée d'un point de vue théorique ; elle s'intéresse à son histoire, à sa mission, à son rôle, etc. La seconde en aborde les aspects pratiques : l'architecture, le fonctionnement, les acteurs, le contenu, la scénographie, etc. La diversité de ces thématiques explique que les analyses des historiens, des historiens de l'art, des architectes, des sociologues, des politologues, des économistes, etc., ainsi que celles des acteurs des musées eux-mêmes (directeurs, conservateurs, scénographes, collectionneurs, etc.), fassent toutes partie du champ. Le pan théorique et le volet pragmatique des études muséales sont complémentaires, et ils doivent donc être pris en compte simultanément pour produire une analyse approfondie du musée.

Le plus ancien traité relatif aux musées date de 1727⁸³. Les études muséales naissent donc avant même la création du musée tel qu'on le connaît aujourd'hui. Le champ précède l'objet d'étude, car ce n'est qu'à partir de la moitié du XVIII^e que les cabinets de curiosité privés (i.e. des associations hétéroclites d'objets appartenant à de riches collectionneurs) sont remplacés par des classements plus rigoureux d'œuvres d'art exposées publiquement dans des musées. Le Louvre, qui à l'époque de son ouverture, en 1793, était appelé le Muséum central des Arts, est considéré comme le premier musée public. En effet, ce musée est construit au lendemain de la Révolution française (1789) à partir de biens confisqués à la royauté et à l'Église, qui deviennent désormais accessibles au peuple⁸⁴. Le Louvre est ainsi créé pour que tous les citoyens français puissent jouir du patrimoine culturel de la France, dont le monopole était auparavant entre les mains du pouvoir politique et théologique. La naissance du musée est donc liée à la genèse de la nation, et à l'idée d'une portée sociale de la culture⁸⁵. Toutefois, cette lecture politique et sociale du musée est plus tardive. Il faut attendre les années 1970-1980, lorsque les analyses de sociologues et de politologues, non-spécialistes des études muséales, sont intégrées à la discipline, pour que les musées soient considérés comme des acteurs politiques capables d'agir socialement⁸⁶.

⁸² Pour une définition plus exhaustive de ces deux termes voir A. DESVALLÉS et F. MAIRESSE, *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 55-58. Voir aussi le lexique officiel du musée du Louvre : <http://www.louvre.fr/definitions/museologie-museographie> (consulté le 19 décembre 2017).

⁸³ G. BAZIN, A. DESVALLÉES et R. MOULIN, « MUSÉOLOGIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/museologie> (consulté le 28 novembre 2017).

⁸⁴ D. POULOT, *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Editions La Découverte, 2005.

⁸⁵ D. POULOT, *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

⁸⁶ S. MACDONALD (dir.) *The Politics of Display*, Londres, Routledge, 1998 ; S. MACDONALD, « Museums, national, postnational and transcultural identities », *Museum and Society*, vol. 1, n° 1, 2003, pp. 1-16.

En 1966, Pierre Bourdieu et son collègue Alain Darbel mènent l'une des premières enquêtes sociologiques sur les musées, en s'intéressant plus particulièrement aux visiteurs⁸⁷. À l'issue de cette recherche, ils constatent que les musées sont fréquentés de manière quasi exclusive par un seul type de public : la classe cultivée. Les auteurs expliquent en effet que *L'Amour de l'Art*, pour reprendre l'intitulé de l'enquête, n'est pas inné, mais qu'il s'apprend⁸⁸. Ainsi, les classes populaires, qui ne bénéficient pas de cet apprentissage, sont a fortiori exclues des musées. Dans cette perspective, ils critiquent aussi la muséographie en soulignant le manque d'indications dans les salles, la pauvreté des étiquettes, et la faible intelligibilité des explications fournies par les guides, ce qui complique la visite à toute personne non préparée. Bourdieu et Darbel identifient donc le musée comme un système de pouvoir contrôlé par l'élite. Les résultats qu'ils dégagent contrastent avec l'idée originelle du musée accessible à tous, et ils contribuent à mettre en crise l'idéal de l'institution muséale publique, incarné par le Louvre. Mais cette crise est « effectrice⁸⁹ », c'est-à-dire que sa réception permet une évolution des musées, qui subissent depuis lors une triple révision : théorique, académique et pratique.

En 1972, l'UNESCO définit le musée public comme une « institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement⁹⁰ ». Cette déclaration investit d'emblée d'une portée politique toutes les fonctions du musée : l'acquisition, la conservation, l'étude, et l'exposition d'objets. À partir de ce moment, les musées sont en effet considérés « des agents du changement social⁹¹ » par les organismes supranationaux (UNESCO, ICOM), tout comme par les institutions nationales et locales (les ministères de la culture et les collectivités territoriales), et par la société au sens large⁹². Les études muséales ne sont pas indifférentes à ces mutations, et elles commencent à leur tour à s'intéresser à la portée politique et sociale des musées. En effet, dans les années 1980, on assiste à l'essor de la *New Museology* (« nouvelle muséologie⁹³ ») qui se distingue des générations d'études muséales précédentes, plus centrées sur l'histoire et l'architecture des musées, pour trois raisons. Premièrement, elle montre que le musée n'est pas un espace neutre dédié à la présentation d'objets, mais qu'il s'agit d'un lieu de

⁸⁷ P. BOURDIEU et A. DARBEL, *L'Amour de l'Art. Les musées et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966.

⁸⁸ Bourdieu illustre ici une idée qu'il avait déjà développé dans *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979, p 83.

⁸⁹ E. MORIN, *Sociologie*, Paris, Seuil, 1994.

⁹⁰ G. BAZIN, A. DESVALLÉES et R. MOULIN, « MUSÉOLOGIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/museologie> (consulté le 28 novembre 2017).

⁹¹ S. MACDONALD, « Museums, national, postnational and transcultural identities », *art.cit.*

⁹² P. VERGO, *The New Museology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

⁹³ Le nom anglais est préféré à ses traductions au sein même du champ.

construction du savoir, à son tour impliqué dans un processus politique de façonnement de la nation. Deuxièmement, elle affiche sa volonté de dénoncer le fait que « les musées sont enchâssés dans un réseau de relations de pouvoir qui soutiennent les intérêts des dominants⁹⁴» au détriment de groupes (ethniques, religieux, sexuels, etc.) marginalisés, par extension exclus de la communauté nationale. Troisièmement, elle pousse les musées à adopter un « regard réflexif » et des « politiques publiques multiculturelles » en faveur de ces mêmes groupes, en changeant a fortiori le panorama muséal, plus varié à partir de ce moment⁹⁵. Pour la *New Museology*, en somme, le musée a un « rôle social » à jouer et il peut l'exercer⁹⁶.

À la lumière de ces évolutions disciplinaires, on comprend mieux que les musées d' « art islamique » soient aujourd'hui appelés à réagir au contexte contemporain, y compris selon les spécialistes eux-mêmes :

La présence d'un nombre croissant de musulmans en Europe et en Amérique du Nord met les musées d' « art islamique » — qu'ils le souhaitent ou pas — au défi de nouveaux devoirs et responsabilités. Après les attentats de 2001, on constate aussi un fort désir d'en apprendre davantage sur la religion musulmane [...] Les questions de contexte et de religion sont souvent des priorités pour les visiteurs. Et, en tant qu'institutions publiques, les musées doivent réagir à ces demandes⁹⁷.

Le potentiel explicatif de l'histoire de la construction des études muséales mérite ainsi un approfondissement à partir des trois contributions tout juste évoquées de la *New Museology*.

3.2. Musée, savoir et pouvoir

a) Mécanismes de savoir, exercices du pouvoir au musée

La thèse principale de la *New Museology* est que le musée ne met pas simplement en scène la réalité, mais qu'en l'exposant il la fabrique. Ce procédé produit donc un savoir sur ce qui est montré au musée, qui confère à son tour un pouvoir à l'institution. Pour dégager ce rapport entre « montrer » et « fabriquer », « savoir » et « pouvoir »⁹⁸, les études muséales

⁹⁴ K. MESSAGE et A. WITCOMB (dir.), *Museum Theory: An Expanded Field*, Oxford, Blackwell Publishing, 2015, p. xxxvii.

⁹⁵ K. MESSAGE et A. WITCOMB (dir.), *Museum Theory*, op.cit.

⁹⁶ P. VERGO, *The New Museology*, op.cit.

⁹⁷ B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum*, op.cit., p. 12.

⁹⁸ S. KAMEL, « Representing Objects from Islamic Countries in Museums », dans V. MINUCCIANI, *Religion and Museums. Immaterial and Material Heritage*, Turin, Umberto Allemandi, 2013, pp. 53-71.

s'inspirent des thèses de Michel Foucault. En effet, même si Foucault a très peu écrit sur les musées⁹⁹, ses travaux forment encore aujourd'hui le socle de la nouvelle muséologie¹⁰⁰.

Dans *Les mots et les choses* (1966), le philosophe interroge le rapport entre savoir et pouvoir à travers le discours scientifique et les manières historiques dont il est produit. En appliquant cette méthodologie au discours muséal, les spécialistes ont donc dégagé la relation entre l'exposition et la production d'un savoir normatif¹⁰¹. En revanche, c'est en s'appuyant davantage sur *Surveiller et punir* (1975), et sur la littérature foucauldienne sur la gouvernementalité¹⁰², que la question de la mise en scène muséale comme outil politique de domination a été abordée par les analyses sur les musées. Foucault s'inspire du panoptique de Bentham, c'est-à-dire d'un dispositif carcéral dont l'architecture assure la surveillance simultanée de tous les prisonniers, pour penser les nouveaux systèmes symboliques de contrôle de la société. Parmi les « institutions disciplinaires », comme il les appelle, Foucault classe l'école, l'hôpital, l'usine, etc. La *New Museology* ajoute le musée à cette liste. En effet, de manière inversée par rapport à la prison, car il expose aux yeux de tous au lieu de soustraire à la vision, le musée produit, à travers la mise en scène, un savoir normatif affectant la société. Tony Bennett parle de « complexe d'exhibition » (*exhibitionary complex*) pour décrire le dispositif muséal¹⁰³. Selon lui, la mise en scène muséale crée un savoir normatif auquel les spectateurs s'identifient, en devenant ainsi des sujets politiques. Par ailleurs, en raison de sa configuration architecturale, ouverte et commune, le musée est aussi un lieu où les visiteurs se surveillent entre eux, un espace politique où les citoyens s'autorégulent. Bennet reprend ici la définition que Michel Foucault donne de la gouvernementalité pour l'appliquer au musée public. En effet, dans la conception foucauldienne, l'État conçoit un certain nombre de systèmes pour définir les populations, qui sont autant de moyens de les contrôler et donc de les assujettir, de sorte à ce qu'elles s'autogouvernent. Ainsi, la *New Museology* fait du musée un outil de gestion libérale¹⁰⁴. Par extension, le musée devient aussi un moyen d'observer l'État en action.

⁹⁹ K. HETHERINGTON, « Foucault and the Museum », dans A. WITCOMB et K. MESSAGE (dir.), *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, vol 4, Chichester, Wiley Blackwell, pp. 21-40.

¹⁰⁰ Il est intéressant de noter que l'un des rares travaux de Foucault directement consacré au musée, celui sur les hétérotopies (i.e. qui pense le musée comme un lieu de création de l'utopie), est très peu mobilisé par les études muséales. Cf. M. FOUCAULT, *Utopies et hétérotopies : deux conférences radiophoniques diffusées sur France Culture les 7 et 21 décembre 1966*, Bry-sur-Marne, France, INA, 2006.

¹⁰¹ E. HOOPER-GREENHILL, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres, Routledge, 2000.

¹⁰² En particulier sur le cours « Sécurité, territoire, et population » donné par Michel Foucault au Collège de France entre 1978 et 1979.

¹⁰³ T. BENNETT, « The exhibitionary complex », *New Formations*, 1988, n° 4, pp. 73-102.

¹⁰⁴ M. NIQUETTE, « *The Birth of the Museum* », dans *Communication. Information Médias Théories*, volume 17 n°1, printemps 1996, pp. 247-251.

Les recherches plus récentes sur l'islam au musée s'inscrivent encore dans cet héritage. C'est le cas de Finbarr Barry Flood, qui emploie la formule de « régime d'exposition » (*exhibitionary regime*), en modifiant légèrement celle de Bennett, pour décrire le travail des musées dans lesquels l'islam est mis en scène¹⁰⁵.

En reprenant les analyses de l'« école de pensée sur la gouvernementalité », comme elle est appelée dans le champ des études muséales¹⁰⁶, mon hypothèse sur les musées d'« art islamique » comme moyens d'observer le politique, et plus particulièrement l'activité de l'État, trouve donc une assise plus concrète. Encore faut-il savoir quel est le degré d'implication de l'État dans le processus muséal. La nature publique des institutions muséales est effectivement insuffisante pour faire de l'État le seul responsable et l'unique bénéficiaire du système de savoir-pouvoir produit par les musées.

b) Identité du pouvoir muséal

Les études muséales ont réfléchi à l'identité du pouvoir muséal à partir de deux thèses. Dans un premier moment, par le biais de l'idée du musée comme espace au service d'une culture d'élite développée par Bourdieu et Darbel (1966), les chercheurs se sont appropriés le concept d'« hégémonie culturelle » développé par Antonio Gramsci dans ses *Cahiers de prison* (1948-1951). Selon Gramsci, la domination d'un groupe ou d'une classe sociale sur la majorité s'exercerait en effet à travers le monopole de la culture (écoles, universités, art, religion, etc.). Ce monopole serait d'ailleurs maintenu et transmis par des intellectuels qu'il appelle « organiques » (i.e. organiquement liés au pouvoir). Le musée, qui compte parmi les lieux culturels par excellence, rentre a fortiori dans la définition gramscienne, et la figure des conservateurs de musées est rapprochée de celle de l'« intellectuel organique » par les spécialistes¹⁰⁷. En conséquence, le fait que les musées publics soient des institutions gouvernementales qui dépendent de l'État en fait, aux yeux de ce premier volet de la littérature, l'acteur principal du dispositif muséal.

Cependant, une seconde vague de recherches, plus récente, vient nuancer la thèse du monopole étatique en précisant que l'activité des musées résulte de « réseaux d'agents en processus de

¹⁰⁵ F. B. FLOOD, « From the Prophet to Postmodernism? New World Orders and the End of Islamic Art », dans E. C. MANSFIELD (dir.), *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*, New York, Routledge, 2007, p. 43.

¹⁰⁶ K. MESSAGE et A. WITCOMB (dir.), *Museum Theory*, *op.cit.*, p. xxxvii.

¹⁰⁷ M. HENNING, *Museums, Media and Cultural Theory*, Maidenhead, Open University Press, 2006.

négociation permanente¹⁰⁸». Cette littérature s'inspire de la « théorie de l'acteur-réseau », diffusée par Bruno Latour et Michel Callon, qui intègre à l'analyse des acteurs les acteurs non-humains et leurs discours, c'est-à-dire les objets et les métadiscours de la mise en scène dans le cas des musées¹⁰⁹. Elle peut aussi être rapprochée de la sociologie des réseaux sociaux, qui rencontre un vaste succès depuis les années 2000, et qui invite à tenir compte de la multiplicité des acteurs et de la pluralité de leurs relations à travers l'exemple d'Internet¹¹⁰. Enfin, ces recherches sont influencées par la sociologie de l'action publique, qui insiste sur la multiplication des acteurs impliqués dans les processus politiques. Patrick Hassenteufel parle à ce sujet de l'« émergence d'un État régulateur qui intervient plus indirectement que directement, qui fait faire plus qu'il ne fait lui-même, qui agit donc plus en interaction avec des acteurs non étatiques qu'il n'agit par lui-même¹¹¹ ». Il ajoute : « La sociologie politique de l'action publique repose sur l'analyse contextualisée d'interaction d'acteurs multiples et enchevêtrés à plusieurs niveaux, du local à l'international en passant par l'Union européenne, permettant de penser les transformations des États contemporains¹¹² ». Le fait que ces constats se retrouvent aussi au sein des analyses produites par les études muséales contemporaines illustre, une fois de plus, le fait que le musée est un moyen d'observer non seulement l'État en action, mais aussi ses mutations.

En m'intéressant aux équipes muséales du Département des Arts de l'Islam et de l'Institut du monde arabe, j'ai pu constater la complexité du microcosme muséal et la diversité des rôles d'autorité au sein des musées. De même, l'analyse de la transmission des ordres au sein des équipes m'a permis de remarquer que les employés répondent le plus souvent à des requêtes internes, et ne sont que rarement directement confrontés à des demandes venant du haut, c'est-à-dire des ministères ou des gouvernements en place. Toutefois, la présence de la classe politique est très importante au DAI et à l'IMA, notamment parmi les membres de la direction des deux musées, qui comprennent des anciens ministres, des députés et des ambassadeurs. Il reste à savoir si leur présence est purement symbolique ou si elle a des effets concrets, ce qu'abordent les chapitres suivants. Enfin, au sein des équipes muséales, les chercheurs attribuent généralement beaucoup d'importance à la figure du conservateur¹¹³ ; c'est également

¹⁰⁸ K. MESSAGE et A. WITCOMB (dir.), *Museum Theory*, op.cit, p. xvii.

¹⁰⁹ M. AKRICH, M. CALLON et B. LATOUR (éd.), *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, Mines ParisTech, 2006.

¹¹⁰ P. MERCKLE, *La sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, 2011.

¹¹¹ P. HASSENTEUFEL, « L'État mis à nu par les politiques publiques », dans B. BADIE et Y. DELOYE (dir.), *Le Temps de l'État. Mélanges en l'honneur de Pierre Birnbaum*, Paris, Fayard, 2007, p. 17.

¹¹² *Idem*, p. 25.

¹¹³ C. PAINE, *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*, Londres et New York, Bloomsbury Academic, 2013.

le cas des analyses qui s'intéressent de plus près à l'islam au musée¹¹⁴. Mon enquête de terrain au DAI et à l'IMA vient confirmer ces constats, mais elle apporte tout de même des nuances. En effet, j'ai observé que les conservateurs sont progressivement remplacés par des gestionnaires, que des experts en communication et en économie sont préférés aujourd'hui aux spécialistes d'art d'autrefois¹¹⁵.

3.3. Musée et nation : savoir sur *soi* et pouvoir sur l'*autre*

a) Musée et savoir sur *soi*

À partir des années 1980, période à laquelle les réflexions sur l'État-nation se multiplient¹¹⁶, la littérature pointe le fait que le musée participe au processus de production de la nation¹¹⁷. Plus précisément, un consensus porte sur le fait que le savoir muséal serait impliqué dans la fabrication de l'identité nationale¹¹⁸. La littérature muséale se réfère abondamment aux travaux de Benedict Anderson, historien américain de l'Asie du Sud-Est. En effet, dans une étude consacrée à l'essor du nationalisme dans cette région anciennement colonisée par les pays occidentaux, ce dernier identifie le musée parmi les principaux instruments utilisés par les nouveaux États pour fabriquer leurs nations après les indépendances.

Dans son ouvrage *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* (1983), Anderson explique que les « politiques publiques de construction de la nation » (*nation-building policies*) mises en place par les nouveaux États se réalisent à travers les médias de masse, l'éducation, les règles administratives, etc.¹¹⁹ Dans un premier temps (1983), il suggère que ce système se calque sur celui mis en place par les grandes dynasties européennes du XIX^e mais, dans la nouvelle version de son étude (1991), il précise qu'il s'agit en fait d'un legs de la période coloniale¹²⁰. Pour illustrer cet aspect, il prend les exemples de trois « institutions de

¹¹⁴ B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum*, op.cit.

¹¹⁵ E. VIVANT, « Du musée-conservateur au musée-entrepreneur », *Téoros*, 27-3, 2008 [en ligne]. URL : <http://journals.openedition.org/teoros/82> (consulté le 23 avril 2018).

¹¹⁶ E. GELLNER, *Nations et nationalisme*, Paris, Payot, 1989 ; E. HOBSBAWN et T. RANGER, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

¹¹⁷ S. MACDONALD, « Museums, national, postnational and transcultural identities », *Museum and Society*, 2003, vol. 1, n° 1, p. 1-16.

¹¹⁸ F. McLEAN, « Museums and the construction of national identity: A review », *International Journal of Heritage Studies*, vol. 3, n°4, 1998, pp. 244-252.

¹¹⁹ B. ANDERSON, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996, p. 163.

¹²⁰ Les passages cités sont extraits de la version française de 1996.

pouvoir » : le recensement, la topographie, et le musée¹²¹. Selon lui, chacune de ces institutions est « profondément politique¹²²», car elle produit un savoir — Anderson parle d’ « imaginaire » — qui permettrait aux États coloniaux non seulement de s’établir, mais d’asseoir leur légitimité sur la durée et de manière non violente dans des territoires au préalable conquis par la force.

On retrouve ici le lien entre savoir, pouvoir et domination établi par Foucault ainsi que la thèse de la mise en scène muséale comme mécanisme de production de savoir politique, développée dans les mêmes années par les études muséales¹²³. Anderson arrive ainsi aux mêmes conclusions, qu’il illustre par une série d’exemples. Il cite en particulier le cas du traitement des lieux sacrés et des découvertes archéologiques en Asie du Sud-Est. Il explique que par le biais de mécanismes muséographiques, telles que la mise en place de pelouses finement taillées autour d’édifices, la présence d’étiquettes avec la datation et l’explication de l’histoire, la limitation de l’accès au tourisme et l’interdiction de pèlerinages, etc., les lieux de culte autochtones sont transformés en musées, autrement dit, en espaces séculiers appartenant désormais aux États coloniaux. Ils sont traités de sorte à être « redéfinis comme des régalia¹²⁴ de l’État séculier¹²⁵». En redéfinissant ces espaces par le biais de procédés empruntés aux musées (i.e. la scénographie, l’étiquetage, etc.), le pouvoir colonial est donc à même de les maîtriser, et de produire ainsi un autre récit sur ces derniers. La muséification de ces lieux permet en effet aux États coloniaux de se mettre en scène en tant que protecteurs du patrimoine local, et de s’inscrire dans l’histoire du territoire, en se la réappropriant.

Il en va de même pour les découvertes archéologiques des années 1990 en Asie du Sud-Est, que les colonisateurs se targuent de mettre en valeur et de protéger. La mise en scène du passé archéologique de ces régions dans les musées créés par les États coloniaux est également exploitée, pour justifier la présence du colonisateur et donner a fortiori une image arriérée des colonisés. En effet, elle vise à montrer que les autochtones sont non seulement incapables d’en prendre soin par eux-mêmes, mais aussi de produire des objets de qualité comme leurs ancêtres le faisaient par le passé.

L’impact de cette propagande culturelle coloniale est d’autant plus fort, écrit Anderson, qu’elle émerge à l’ « âge de la reproduction mécanique¹²⁶», c’est-à-dire qu’elle est véhiculé par des

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Idem*, p. 178.

¹²³ T. BENNETT, « The exhibitionary complex », *art.cit.*

¹²⁴ Objet symbolique du pouvoir, généralement associé à la royauté.

¹²⁵ B. ANDERSON, *L’imaginaire national*, *op.cit.*, p. 181.

¹²⁶ *Idem*, p. 163.

techniques de l'époque qui en assurent la visibilité à grande échelle : les photographies, les cartes postales, etc. Ce système de propagande engendre à son tour des symboles visuels diffusés en séries, autrement dit des « logos », au service de l'imaginaire colonial. Avec la mise en place de ces techniques de communication, on assiste à l'émergence de deux imaginaires : celui des États coloniaux et celui des populations colonisées. Ce sont ces mêmes populations, soutient Benedict Anderson, qui, une fois gagnée l'indépendance, se les réapproprient de « manière inconsciente¹²⁷». Il prend l'exemple de la réplique du temple de Bayon exposée dans le stade national de Phnom Penh pour commémorer le quinzième anniversaire de l'indépendance cambodgienne. Malgré le caractère rudimentaire de la réplique, une maquette en bois et papier mâché, la diffusion en masse des images du temple, sa « logoïsation » à l'époque coloniale, offre au temple un caractère « instantanément reconnaissable¹²⁸». Le nouvel État cambodgien dispose ainsi d'un symbole « prêt à l'emploi » sur lequel s'appuyer pour bâtir l'imaginaire nécessaire à construire sa nouvelle identité nationale, qui a été fabriquée pendant la colonisation.

Cette co-construction de l'imaginaire entre l'État colonisateur et l'État colonisé a également été étudiée par Peter van de Veer qui, à travers l'exemple de la colonisation britannique en Inde, montre comment la culture nationale de ces États est également redevable de la période coloniale¹²⁹. Pour van de Veer, la religion, et en particulier la distinction entre sacré et profane, a joué un rôle-clé dans ce processus de co-construction nationale. Qu'en est-il aujourd'hui ? À quelles conditions ces thèses sont-elles transposables au cas de l'islam que je me propose d'explorer ? L'approche d'Anderson invite à considérer la manière dont l'islam au musée joue un rôle dans la fabrication de l'identité des États arabo-musulmans, ainsi que dans la production de l'identité de l'État français.

Le *continuum* dégagé par Anderson dans l'usage du musée comme instrument de fabrication de l'imaginaire de l'État-nation, de l'époque de la colonisation jusqu'à la période postindépendance, a deux conséquences majeures. D'une part, il fournit aux spécialistes des musées une assise comparative. En effet, plusieurs recherches en études muséales s'appuient sur la thèse d'Anderson pour élaborer leur cadre analytique. D'autre part, il ouvre la voie aux analyses critiques qui considèrent les musées contemporains comme des avatars des

¹²⁷ *Idem*, p. 183.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ P. VAN DER VEER, *Imperial Encounters. Religion and Modernity in India and Britain*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

Expositions coloniales. Cette littérature reproche aux États occidentaux de n'être pas sortis de la logique coloniale, de se servir encore de l'institution muséale pour produire des images qui leur soient favorables au détriment de certains groupes. Si la question de l'identité nationale est développée par le premier pan de cette littérature, c'est en revanche celle de la place de l'altérité dans la communauté nationale qui est au cœur du second groupe. Les études muséales consacrées à l'islam se placent dans l'héritage de l'un ou l'autre de ces deux pans.

b) Musée et pouvoir sur l'*autre*

Alon Confino figure parmi ceux qui, dans l'héritage de Benedict Anderson, embrassent la thèse du musée comme un instrument de création de la nation et d'analyse de l'État-nation. Toutefois, il la met au défi du contexte allemand de la fin du XIX^e pour vérifier si elle s'applique à un contexte disparate et divisé comme celui de l'Allemagne du Second Empire (1871-1918). En 1993, il publie une étude de cas sur les *Heimattmuseum* (« musées de la nation »), qui se sont développés sur tout le territoire allemand entre la fin du XIX^e et le début du XX^e¹³⁰. Les *Heimattmuseum* sont des musées locaux, de très petite taille, gérés avec peu de fond par les communautés locales, où on expose des objets du quotidien depuis la préhistoire à l'époque contemporaine. Selon lui, ensemble, ces musées participent à l'essor de la nation allemande car ils mettent en place une « variété commune¹³¹ ». En effet, il repère les mêmes caractéristiques dans chaque musée, à savoir : la présence d'un récit « qui dépeint le « petit peuple » au lieu des élites, la vie quotidienne au lieu des grands événements, et le local comme lieu d'origine de la nation¹³² ». Alon Confino enrichit la thèse d'Anderson en faisant du musée un instrument capable non seulement de créer la nation, mais aussi de transcender les différences pour produire une « communauté imaginée » plus large. Que se passe-t-il dès lors que cette diversité est radicale, lorsqu'elle ne fait pas partie de la nation ou que l'on ne souhaite pas qu'elle en fasse partie ? De quelle manière l'altérité est-elle mise en scène au musée ?

Au début des années 1990, la *New Museology* reprend les thèses de Foucault pour accuser le musée de produire un savoir au détriment de certains groupes, notamment les anciennes populations colonisées, avec pour conséquence de les exclure de l'imaginaire national. Cette

¹³⁰ A. CONFINO, « The Nation as a Local Metaphor: Heimat, National Memory and the German Empire, 1871-1918 », *History and Memory*, Vol. 5, No. 1, 1993, pp. 42-86. Confino considère que près de 200 musées de ce type sont créés en quarante ans sur tout le territoire allemand.

¹³¹ A. CONFINO, « The Nation as a Local Metaphor. Heimat, National Memory and the German Empire, 1871-1918 », *History and Memory*, vol. 5, n°1, 1993, p. 50.

¹³² *Idem*, p. 60.

littérature soutient que, dans les musées occidentaux du XX^e, comme c'était le cas pendant les Expositions universelles et coloniales du XIX^e, l'altérité non-occidentale est mise en scène de manière stéréotypée¹³³. L'*autre* est exposé de sorte que l'Occident apparaisse sous un jour positif. Il est donc soit réifié, infantilisé, domestiqué, présenté comme arriéré ou encore, dans le cas où ses productions sont mises en valeur, jugé incapable d'en prendre soin ou d'en créer de nouvelles. On retrouve ici non seulement les idées formulées par les experts de la période coloniale, cités plus haut, qui s'inscrivent dans l'héritage de Saïd et de sa thèse de *L'Orientalisme* (1980), mais aussi celles dégagées par Benedict Anderson sur les usages du patrimoine autochtone d'Asie du Sud-Est par les puissances coloniales. Ces études soulignent ainsi que la production de la nation par le musée passe non seulement par la présentation de soi, mais qu'elle dépend aussi de la représentation de l'*autre*.

Après ces pionniers de la nouvelle muséologie, qui s'attachent à déconstruire l'activité muséale pour en montrer les dérives, émerge un deuxième groupe d'« activistes académiques¹³⁴». Tout en dénonçant son caractère normatif, ces chercheurs considèrent le musée comme un lieu susceptible de remettre en question les stéréotypes¹³⁵. Ils exploitent le pouvoir dont les thèses foucaaldiennes investissent le musée, pour contrer sa dynamique stigmatisante, et le mettre au service des groupes qu'il a lui-même marginalisés. En se basant sur le potentiel inclusif du musée dégagé par Confino (1993), mais plus encore sur le travail de James Clifford (1997), ce groupe de chercheurs-activistes fait du musée une plateforme de revendication et de représentation politique. Clifford développe en effet la thèse du musée comme « zone de contact ». Selon lui, le musée, lieu par excellence de définition, peut devenir un espace de redéfinition s'il est placé entre les mains des communautés marginalisées. De la même manière, la surveillance mutuelle que favorise le contexte muséal est susceptible de se transformer en arène de confrontation réciproque entre dominés et dominants. Dans la perspective de Clifford, dans un contexte de plus en plus globalisé et mixte, le musée deviendrait donc une ressource pour élargir la nation aux *autres*, aux « *un-represented* » (les « non-représentés »). Le travail de ce pan de la littérature académique a des répercussions pratiques sur les musées, car il appelle les États à adopter des « politiques publiques multiculturelles¹³⁶».

¹³³ I. KARP (dir.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Books, 1991.

¹³⁴ K. MESSAGE et A. WITCOMB (dir.), *Museum Theory, op.cit.*, p. xlii.

¹³⁵ I. KARP (dir.), *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington. Smithsonian Books, 1992.

¹³⁶ K. MESSAGE et A. WITCOMB (dir.), *Museum Theory, op.cit.*, p. xxxvii.

En effet, on constate que dans ces mêmes années plusieurs nouveaux musées ouvrent leurs portes : les écomusées (i.e. des musées qui exposent le patrimoine d'un territoire ou d'une population, où les personnes vivant sur ce territoire ou appartenant à cette population participent activement à l'activité) et les « musées de l'Autre » (i.e. les musées consacrés aux cultures et aux traditions de groupes non majoritaires), comme les appelle Benoît de L'Estoile (2010). Il est probable que l'essor des musées d' « art islamique » dans les années 2000 bénéficie aussi de l'impulsion de ces études, relayées par un certain nombre de spécialistes de l'islam¹³⁷. Dans cette perspective, les musulmans seraient donc les nouveaux « *un-represented* ». Quoi qu'il en soit, le domaine académique vient s'ajouter au nombre, déjà important, d'acteurs qu'il est nécessaire de prendre en compte dans l'analyse des musées.

c) Le musée en temps de crise

Dans le contexte francophone, celui qui se rapproche le plus du travail de la *New Museology* est Thierry Hentsch. Dans le post-scriptum de *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, il écrit en effet :

Nous ne laissons survivre que ce que nous appelons nature que comme parc, nous n'acceptons les autres cultures que comme enclos folkloriques et destinations touristiques. L'altérité a sa place à la même enseigne que la beauté : dans les musées et les sites protégés. Les musées, les réserves (botaniques, fauniques, ethniques) ne pouvaient être que des inventions occidentales. Seule une civilisation angoissée par sa puissance destructrice et hantée par la crainte de sa propre disparition pouvait penser se mettre à l'abri dans des lieux spécifiquement aménagés à cette fin les épaves rescapées de l'usure du temps passé et à venir. Cette précaution a d'abord visé les vestiges des civilisations antiques dont nous jugions les héritiers plus ou moins directs. Le musée confirmait notre maîtrise du monde par la possession des restes de son histoire. Mais la muséomanie aujourd'hui n'épargne plus rien. Jusqu'à l'écologie elle-même, qui, en étendant le concept de musée au monde entier, ne fait que répondre pieusement à la démesure de nos ambitions. Du moment que tout risque de disparaître sous l'effet de notre propre désir de durer, tout mérite d'être préservé, mis à l'abri des forces que nous avons lancées dans l'exploitation illimitée du monde¹³⁸.

Hentsch souligne ici trois points. Premièrement, il identifie le musée comme une invention de l'Occident. Ensuite, il précise que la *muséification*¹³⁹ de l'*autre* coïncide avec une crise de l'identité occidentale. Enfin, il explique que ce procédé de mise en musée de l'altérité est créé

¹³⁷ B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum*, op.cit.

¹³⁸ T. HENTSCH, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 420.

¹³⁹ Le terme existe en anglais mais pas en français.

pour pallier au danger de disparition de l'identité occidentale et permettre ainsi sa survie. Il dépasse donc l'idée foucauldienne du « musée-prison » dénoncée par les études postcoloniales, et celle plus multiculturelle du « musée-zone de contact¹⁴⁰», pour proposer la thèse d'une sorte de musée « château fort », dernier rempart utilisé par l'Occident pour éviter sa disparition.

Thierry Hentsch n'est pas un expert des musées, et son travail n'est pas connu ou cité par les études muséales. Toutefois, il résume non seulement en quelques lignes toutes les grandes thèses du champ d'études évoquées jusqu'ici, mais il soulève aussi une question centrale : celle du musée comme instrument politique utilisé en temps de crise. Bien que tous les auteurs cités dans ce volet de l'état de l'art se réfèrent à des situations de crise (les puissances coloniales qui nécessitent de légitimer leur présence sans l'usage de la force, l'Allemagne du Second Empire à la recherche d'unité, les nouveaux États d'Asie du Sud-Est en quête de symboles pour créer leur identité nationale, les pays occidentaux confrontés à la mixité de leurs populations, etc.), aucun ne s'y arrête véritablement. Pourtant, la question posée par Hentsch est déterminante, en particulier au moment où il écrit, au tout début du XXI^e siècle. En effet, les études muséales présentées plus haut identifient le musée comme instrument pour créer et analyser l'État-nation dans un contexte où celui-ci est encore pertinent. Est-ce encore le cas aujourd'hui ?

Mon étude s'attache à explorer la manière dont les thèses dégagées jusqu'à présent peuvent s'appliquer au XXI^e siècle, alors que le modèle de l'État-nation est concurrencé par les réalités politiques supranationales produites par la globalisation¹⁴¹. En outre, mon questionnement se pose sur l'islam comme élément constitutif d'une « l'altérité ».

Rémi Labrusse explique qu'en Europe, à partir de la moitié du XIX^e siècle, les « arts de l'islam » sont utilisés comme une sorte « de pendant négatif pour répondre à la crise de la culture moderne, pour compenser le déficit symbolique des États occidentaux et imposer leur supériorité historique face à un Orient qu'ils participent à fabriquer¹⁴²». Mon enquête vise donc à comprendre si le mouvement de (r)ouverture des musées d' « art islamique » par les États occidentaux, à partir des années 2000, s'inscrit dans ce *continuum* : une tentative d'affirmation et de définition de soi des États-nation rongés par la crise. Ce travail permettra de discerner, entre le XIX^e et aujourd'hui, des périodes, des ruptures, des tensions et des changements de

¹⁴⁰ J. CLIFFORD, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

¹⁴¹ Sur la crise du modèle de l'État-nation voir B. BADIE et M.-C. SMOUTS, *Le retournement du monde*, Paris, Presses universitaires de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1992.

¹⁴² R. LABRUSSE, (dir.), *Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2014, pp. 42-43.

fond dans ces tentatives portées par les États contemporains, et tout particulièrement par l'État français.

3.4. Quand l'État-nation est en crise et que l'*autre* est l'islam

Dans un article de 2003, Sharon Macdonald se pose la question de savoir si les musées, depuis toujours associés à l'émergence des États-nations et à la création de leurs identités nationales, s'adaptent au contexte « post-national » et participent à la fabrication des identités « transculturelles » du XXI^e siècle¹⁴³. Elle répond par l'affirmative. En parcourant l'histoire muséale, cette anthropologue des musées observe en effet leur capacité de réaction aux mutations sociales et politiques. Ces antécédents font donc du musée une institution potentiellement capable de participer à la création de nouvelles réalités politiques et de formes de citoyenneté inédites. Parmi les chercheurs qui ont exploré plus en détail cette question en travaillant sur des études de cas, il faut citer les études de Peggy Levitt et d'Alexandre Kazerouni¹⁴⁴. De même, il ne s'agit pas d'experts des musées, Levitt étant une sociologue des migrations et Kazerouni un politologue spécialiste du Golfe persique, mais leurs études participent au renouvellement du champ.

a) Musée, nation et globalisation

Peggy Levitt a consacré sa dernière grande enquête aux musées. Elle se demande comment, dans le contexte global et face à l'immigration contemporaine, ceux-ci participent au processus de naissance et de renouvellement des États-nations¹⁴⁵. Il ne s'agit donc pas de remettre en question le rôle joué par les musées, mais de comprendre de quelle manière ils prennent part au processus de création politique et quel type d'État-nation ils contribuent à fabriquer aujourd'hui. Pour ce faire, Peggy Levitt ouvre un très vaste chantier. Elle travaille sur trois cas : l'Europe du Nord, en se focalisant sur la Suède et le Danemark, les États-Unis, avec les exemples de New York et de Boston, et, enfin, sur une zone qu'elle appelle l'« Arabie et l'Est », qui comprend Doha et Singapour. Dans chaque ville, elle se concentre sur un musée en particulier, en adoptant une triple optique : archivistique, sociologique et ethnographique, car elle se renseigne sur l'histoire des musées, en rencontre les responsables et en visite les salles.

¹⁴³ S. MACDONALD, « Museums, national, postnational and transcultural identities », *art.cit.*

¹⁴⁴ P. LEVITT, *Artifacts and Allegiances: How Museums Put the Nation and the World on Display*, Oakland, University of California Press, 2015 ; A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

¹⁴⁵ P. LEVITT, *Artifacts and Allegiances*, *op.cit.*

Cette méthode de travail débouche sur la rédaction de plusieurs chapitres, un par musée, qui présentent tous le même modèle. Levitt commence par fournir des éléments sur le musée à l'étude, qu'elle replace ensuite dans l'histoire et la géographie de son pays. Suit la topographie de la ville où se trouve le musée, avec ses particularités. En experte des migrations, elle s'arrête aussi sur les politiques à l'égard des populations immigrées en tant qu'élément de contexte. Enfin, elle revient au musée, pour en présenter une grande quantité d'éléments, des plus matériels (i.e. le mobilier, la scénographie, les lumières, etc.) jusqu'aux plus théoriques (i.e. la mission et le rôle social). Son analyse, à la fois muséographique et muséologique, est toujours riche en anecdotes, qui viennent illustrer les constats de sa recherche, et en montrer la répercussion jusque dans les détails les plus anodins.

La thèse de Benedict Anderson reste le socle théorique de son étude, mais Levitt en complexifie les propositions. En effet, selon elle, le musée d'aujourd'hui produit bien plus que l'imaginaire de la nation, il engendre aussi celui du global. Elle parle de « *continuum* national cosmopolitique¹⁴⁶ ». Compte tenu de la capacité d'adaptation dont le musée fait preuve et dont témoigne son histoire, comme l'ont remarqué d'autres chercheurs¹⁴⁷, cela pourrait sembler évident. Toutefois, l'importance de son travail réside dans le fait que sa méthodologie dégage la présence d'un modèle. Avec de nombreux exemples différents, Levitt relate en effet le caractère systématique des effets produit par les musées, elle en montre les récurrences. De même, en s'intéressant à tous les détails du musée, de la permanente aux visites guidées, de l'architecture au mobilier, elle montre que tout est lié, autrement dit, que le musée fait système.

Parmi les cas traités, celui du musée d'Art islamique de Doha peut être abordé. Levitt commence par expliquer que Doha est la capitale d'un État jeune, le Qatar.

Anciennement colonisé par les Britanniques, le pays est devenu dans les dernières trois décennies une puissance pétrolière dans une région, le Golfe persique, de forte compétition entre les principautés musulmanes régnautes (Qatar, Émirats Arabes Unis, Bahreïn, Koweït, Arabie Saoudite). Elle évoque ensuite l'image du Qatar à l'international, en expliquant qu'il est perçu comme une pétromonarchie sans culture ni histoire, soupçonné d'être lié au terrorisme depuis les attentats de 2001. À cette réputation négative s'ajoutent 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

¹⁴⁶ P. LEVITT, *Artifacts and Allegiances*, *op.cit.*, p. 136.

¹⁴⁷ B. ANDERSON, *L'imaginaire national*, *op.cit.* ; S. MACDONALD, « Museums, national, postnational and transcultural identities », *art.cit.*

le musée est devenu « un outil pour propager une image appropriée de la nation¹⁴⁸ », 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 d'Art islamique de Doha 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 ainsi 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 Levitt¹⁴⁹. 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 la présence d'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 ».

En outre, 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 »¹⁵⁰. Levitt évoque donc l'impact du musée d'Art islamique de Doha au niveau régional, sans pour autant le développer. C'est probablement le seul regret qu'il est possible d'avoir face à cette enquête. En effet, cela aurait permis de montrer que le musée n'est pas une « courroie de transmission » directe de l'État,

¹⁴⁸ P. LEVITT, *Artifacts and Allegiances*, *op.cit.*, p. 132.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 113.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 115.

mais que son activité muséale est soumise à une série de conditions de possibilités bien plus complexes.

C'est en revanche ce que montre l'étude d'Alexandre Kazerouni sur les musées dans les pays du Golfe¹⁵¹, qui vient en quelque sorte compléter l'enquête entamée par Peggy Levitt sur le Qatar, comme on va le voir. Toutefois, le potentiel heuristique de la méthode de Levitt, qui fait du musée un modèle d'analyse pour étudier l'État-nation, mérite d'être repris *in extenso* pour l'appliquer aux cas du DAI et de l'IMA, et donc de la France.

Ainsi, les musées français ne font pas partie du corpus étudié par Levitt, ils restent donc un terrain d'étude pertinent pour appliquer ses méthodes et tester ses propositions.

b) Musée, nation et glocalisation

En 2016, Alexandre Kazerouni publie les résultats d'une recherche sur les musées et le marché de l'art dans le Golfe persique. Il s'agit de la première étude de ce type menée dans cette région. Ce travail est issu d'une thèse de doctorat en science politique¹⁵², qu'il a réalisée sous la direction de Gilles Kepel, politiste spécialiste de l'islam. Kazerouni n'est ni un expert de musées, ni un islamologue. Il ne s'intéresse d'ailleurs pas particulièrement au traitement de l'islam dans le contexte muséal.

En revanche, cette enquête, menée pendant près de dix ans dans le Golfe persique, lui a permis de produire une réflexion sur les musées de la région à même de renouveler les études muséales contemporaines. Kazerouni s'intéresse en particulier aux musées du Qatar, du Koweït, d'Arabie, et des Émirats Arabes Unis, dont il a reconstitué les histoires, visité les salles, et interviewé tous les principaux acteurs. L'emploi de cette méthodologie tripartite, identique à celle de Peggy Levitt, lui a permis d'observer la présence de deux politiques muséales successives et concurrentes dans cette région du Moyen-Orient : une politique locale, incarnée par ce qu'il appelle le « musée-racine », et une politique globale, que représente le « musée-miroir » suivant la terminologie choisie. Les caractéristiques de ces deux musées-types du Golfe persique sont résumées dans ce tableau¹⁵³.

¹⁵¹ A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 183.

¹⁵² A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs. Musée et patrimonialisme dans les principautés arabes du golfe Persique*, thèse de doctorat en science politique sous la direction de Gilles Kepel, Institut d'études politiques de Paris, 2013.

¹⁵³ Retranscription du tableau comparatif de deux modèles de musée du Golfe, dans A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs*, *op.cit.*, p. 183.

	Musée-racine Idéal-typique	Musée-miroir Idéal-typique
Bâtiment	Architecture traditionnelle	Architecture contemporaine
Collections	Locale	Internationale
Récit muséal	Enjeux politiques nationaux	Enjeux politiques occidentaux
Cible privilégiée	Les nationaux	Les Occidentaux
Acteurs principaux	La bureaucratie nationale	Des prestataires de services occidentaux
Langue de travail	L'arabe	L'anglais
Médiatisation	Très faible	Très forte

Tableau n° 1. Reproduction du tableau comparatif des deux types : « musée-racine » et « musée-miroir » extrait de *Le miroir des cheikhs*, d'Alexandre Kazerouni.

Le premier type, le « musée-racine », est créé au XX^e siècle après la colonisation. Pour l'illustrer, Kazerouni cite l'exemple du musée national du Koweït. Il s'agit d'un musée géré par la bureaucratie locale, son architecture est traditionnelle, et la langue utilisée en son sein (par les employés et pour la scénographie) est l'arabe, car il cible principalement un public autochtone. Ce type de musée met en scène des objets du quotidien (artefacts traditionnels, instruments de pêche, outils de paysans, etc.) issus de la zone dans laquelle il est construit. La valeur marchande des artefacts exposés dans les « musées-racines » est modeste, mais ils sont autant de témoignages symboliques de l'histoire locale de nouveaux pays qui, comme le Koweït à la période postcoloniale, nécessitent de fabriquer un imaginaire d'unité nationale.

Le « musée-racine » ressemble donc au modèle allemand de l'*Heimatmuseum* évoqué plus haut et, comme son nom l'indique, il permet au pays qui l'abrite de s'enraciner dans sa propre histoire¹⁵⁴. Les enjeux politiques de ce type de musée sont donc, du moins en priorité, locaux (nationaux). Il le démontre en utilisant la même technique employée par Levitt, c'est-à-dire en se focalisant autant sur ce qui est mis en scène dans les musées que sur les « stratégies d'évitement », comme il les nomme¹⁵⁵. À partir de là, il remarque l'absence d'un certain nombre de thématiques au sein des expositions des « musées-racines » : l'esclavage, la lutte des classes, la question des minorités et celle des femmes, font l'objet d'« effets d'éclipse¹⁵⁶ ». Au contraire, il repère que ces silences s'accompagnent de « *surpensés* » relatifs à la famille régnante¹⁵⁷. Il montre en effet que des liens fictifs sont tracés dans les expositions entre les familles régnantes d'aujourd'hui et les bédouins d'hier, de sorte à fournir une légitimité historique aux groupes dominants qui s'en servent pour asseoir leur autorité sur la population

¹⁵⁴ A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs*, op.cit., p. 14.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 65.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 196

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 65

locale : « La figure du Bédouin est étroitement associée à la famille régnante au musée-racine. Cette opération est d'autant plus importante que l'identification du cheikh au *badu* ne va pas de soi. Les familles régnautes des principautés se sont toutes sédentarisées aux XVIIIe et XIXe siècles. Elles ont bâti leurs fortunes en se tournant vers la mer et la récolte de perles [...] Cette réinvention des familles régnautes, leurs appropriations de valeurs bédouines posées comme les seules à être « authentiques », sont des constructions récentes¹⁵⁸». Ce processus correspond à ce que les historiens Eric Hobsbawm et Terence Ranger nomment les « traditions inventées », c'est-à-dire des traditions récentes mais que l'on prétend anciennes à travers la répétition d'un ensemble de règles et de rituels¹⁵⁹.

A l'inverse, les « musées-miroirs » sont construits entre la fin du XX^e et le début du XXI^e, pour inscrire les pays qui les accueillent dans le présent, voire dans le futur, dans la modernité, et non dans le passé. Dans cette catégorie Kazerouni classe par exemple le musée d'Art islamique de Doha, étudié aussi par Peggy Levitt, et le Louvre Abou Dhabi. Ces musées accueillent des chefs-d'œuvres de valeur universelle dans des écrans ultramodernes, construits par des *starchitectes* de renommée internationale. Leurs expositions sont d'ailleurs fortement médiatisées grâce à un grand investissement de fonds publics et privés. La gestion de ces musées est assurée par des équipes européennes en partenariat avec des groupes locaux. La principale langue de travail est l'anglais, en plus de l'arabe. C'est pourquoi le public-cible de ces « musées-miroirs » est avant tout occidental d'après Kazerouni. Il les appelle ainsi « car c'est un effet miroir, consistant à renvoyer au public qu'ils visent l'image de ses attentes vis-à-vis du monde musulman¹⁶⁰ ». Kazerouni ne s'intéresse pas directement au traitement de l'islam dans ces musées. Toutefois, comme Levitt, il remarque une esthétisation de la religion musulmane, une insistance sur l'Islam comme culture, et ce au « musée-racine » comme au « musée-miroir ». Selon lui, les enjeux de ce dernier sont d'ailleurs avant tout « occidentaux » (cf. le tableau ci-dessus), mais ce à double titre. Dans sa perspective, le « musée-miroir » est en même temps un instrument de diplomatie culturelle utilisé par les Occidentaux au Moyen-Orient, et un outil de *soft power* exploité par les pays moyen-orientaux pour améliorer leur image à l'international, dans le contexte post-attentats du 11 septembre 2001.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 72.

¹⁵⁹ Une « tradition inventée » est un « ensemble de pratiques, gouvernées par des règles ouvertement ou tacitement acceptées et par des rituels symboliques qui visent à inculquer un certain nombre de valeurs et de normes comportementales à travers la répétition, qui implique automatiquement une continuité avec le passé. », dans E. HOBSBAWM et T. RANGER, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 1. La référence à cette formule est d'autant plus pertinente qu'elle est employée pour rendre compte de la manière dont la monarchie britannique s'appropriait l'« *immemorial past* » de la paysannerie (Hobsbawm et Ranger, 1992, p. 1).

¹⁶⁰ A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs*, *op.cit.*, p. 15.

Kazerouni ajoute un autre enjeu à ceux décrits pour les deux types de musées : le « glocal ». Selon lui la création de ces musées est aussi à comprendre à la lumière de dynamiques internes de rivalité entre Émirats et des enjeux entre les principautés¹⁶¹. Il poursuit ici sans le savoir l'intuition de Peggy Levitt en s'appuyant sur le concept de « glocalisation » créé par Roland Robertson (1995), d'après lequel les phénomènes d'homogénéisation engendrés par la mondialisation s'accompagnent toujours d'une augmentation de l'importance de la sphère locale¹⁶². Pour démontrer que les nouveaux musées du Golfe sont « globalement » importants, il analyse en détail leur histoire et les acteurs politiques, sur lesquels peu de littérature existe par ailleurs. Le politologue constate par exemple une rivalité entre les Émirats de Dubaï et d'Abou Dhabi. Déjà concurrents d'un point de vue politique et financier, depuis les années 2000 ces deux émirats s'affrontent aussi sur le terrain culturel : Dubaï avec ses galeries et ses foires internationales d'art contemporain, et Abou Dhabi avec le musée du Louvre. En dressant un portrait précis des acteurs (politiciens, entrepreneurs, marchands d'art, spécialistes des musées, etc.) impliqués dans cet affrontement, il en conclut qu'à l'ère de l'après-pétrole, chaque émirat se sert des musées pour s'assurer le monopole artistique et le *soft power* dont il s'accompagne pour redorer son image à l'étranger¹⁶³, mais surtout pour obtenir une suprématie sur le concurrent¹⁶⁴.

Ainsi, en adoptant une méthode très proche de celle de Peggy Levitt, non seulement Kazerouni dégage, les enjeux politiques sous-jacents à la création des musées, mais il rend compte de leur multiplicité. Les techniques d'étude de ces deux chercheurs méritent donc d'être associées et de servir de base pour une analyse plus complète du Département des Arts de l'Islam et du musée de l'Institut du monde arabe. Néanmoins, pour adapter la méthodologie de Levitt et de Kazerouni aux deux cas d'étude de cette enquête, il est à mon sens nécessaire de les enrichir et de les préciser. Les données muséographiques sur lesquelles Kazerouni s'arrête pendant ses visites et qui lui permettent de dégager les silences et les *surpensés* des musées, comme le fait aussi Levitt, méritent de figurer sur le tableau. Il en va de même pour les informations sur l'histoire des musées et des pays dans lesquels ils sont construits, ainsi que pour les renseignements sur les acteurs qui interviennent dans le contexte muséal. Le politologue les

¹⁶¹ A. KAZEROUNI, « Musées et soft power dans le Golfe persique », *Pouvoirs*, n° 152, 2015, pp. 87-97 ; A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs*, *op.cit.*, p. 118, 131 et 137.

¹⁶² R. ROBERTSON, « Glocalisation: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity », dans M. FEATHERSTONE, S. LASH, et R. ROBERTSON, *Global Modernities*, Londres, 1995.

¹⁶³ Cette stratégie fait d'autant plus sens si l'on considère que les attentats des Tours jumelles le 11 septembre 2001 ont été perpétrés par trois jeunes émiratis.

¹⁶⁴ A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs*, *op.cit.*, p. 131.

présente dans son ouvrage, mais ils n'apparaissent pas dans son tableau récapitulatif, bien qu'ils soient centraux pour analyser les nombreux enjeux des musées. Ci-dessous, je propose donc un nouveau tableau, qui se calque sur le modèle de celui de Kazerouni et qui s'inspire aussi de la méthode de Levitt. Compte-tenu du sujet de ma recherche, il est également nécessaire d'insérer la thématique du traitement de l'islam parmi les variables de ce tableau. Ainsi complété, ce tableau devient donc un instrument d'analyse du DAI et de l'IMA.

	Département des Arts de l'Islam	Institut du monde arabe
Topographie		
Bâtiment		
Architecte(s)		
Parvis		
Statut juridique		
Musée		
Nom du musée		
Approche muséale		
Mission		
Démarche		
Collections		
Conception du patrimoine		
Direction		
Bureaucratie		
Gestion		
Financement		
Place des mécènes dans le parcours muséal		
Langue de la muséographie		
Public cible		
Parcours (type)		
Bornes chronologiques		
Bornes géographiques		
Médiatisation		
Ambiance(s)		
Acteurs de la médiatisation		
<i>surpensés</i>		
effets d'éclipse		
Type d'altérité mise en scène		
Définition de l'islam		
Traitement de l'islam		
Présence de l'islam (religion) dans le parcours		
Laïcité muséale		
Modèle de gestion de l'islam		

Tableau n°2. Analyse des musées inspirée des travaux de Levitt et de Kazerouni¹⁶⁵ ©Diletta Guidi

¹⁶⁵ Lorsque la source d'un tableau, d'une figure ou d'une illustration n'est pas mentionnée je l'ai moi-même créée. Ici, mes ajouts sont signalés en gras.

c) La religion au musée

Si les références citées jusqu'à présent s'intéressent peu au traitement de la religion au musée, qu'en est-il en revanche de la littérature spécialisée ? L'intérêt académique pour les liens entre musée et religion date des années 2000. La littérature se compose d'analyses très pointues ou au contraire d'ouvrages généralistes¹⁶⁶.

Au sein de ces références, on remarque deux tendances. Certaines études portent sur les musées consacrés aux religions et sur les collections d'objets de culte et sur leur patrimonialisation, d'autres observent en revanche la manière dont les musées et les artefacts non religieux sont sacralisés.

En 1991, Nick Merriman reporte les résultats d'une enquête sur les musées qui montre que le 44% des visiteurs identifient les musées « avec des églises, des temples, ou des mausolées¹⁶⁷ ». De la même manière, pour Crispin Paine le rôle du conservateur de musée est assimilable avec celui du prêtre d'église, car tous deux sont responsables de conserver et de transmettre un patrimoine¹⁶⁸. Paine va plus loin et explique que le processus de muséification revient à sacraliser les objets, car il « participe à extraire les objets du monde profane¹⁶⁹ ». On retrouve cette même thèse dans le travail de Carole Duncan, qui montre les similitudes entre la visite de musée et la fréquentation d'un lieu de culte¹⁷⁰. Dans son ouvrage, Duncan fait de la visite un « rituel civil ». En analysant les différents éléments qui composent les musées (les façades, les parcours, les lumières, les vitrines, les étiquettes, etc.), et le comportement des visiteurs dans ce contexte, elle montre comment l'expérience esthétique peut devenir religieuse. En effet, le spectateur de musée est soumis à un certain nombre de règles (implicites ou signalées) semblables à celles qui limitent un fidèle dans une église. Au musée comme à l'église, il faut rester silencieux, suivre un parcours prédéfini, avoir une attitude respectueuse, etc.¹⁷¹ S'il n'est pas explicitement interdit de toucher les objets d'un lieu de culte, comme c'est en revanche le

¹⁶⁶ P. MICHEL, *La Religion au musée. Croire dans l'Europe contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; L. E. SULLIVAN et A. EDWARDS, *Stewards of the Sacred*, Cambridge (MA), Harvard University, 2004 ; V. MINUCCIANI, *Religion and Museums. Immaterial and Material Heritage*, Turin, Umberto Allemandi, 2013 ; A. M. HUGHES et C. H. WOOD, *A Place for Meaning: Art, Faith, and Museum Culture*, Chapel Hill, Ackland Art Museum, The University of North Carolina, 2009 ; R. ROQUE, « Stories, Skulls, and Colonial Collections », *Configurations*, vol. 19, n°1, hiver 2011, pp. 1-23 ; « Material Religion », *The Journal of Objects, Art and Belief*, vol. 8, n°1, 2012, etc. Cf. le volet sur les musées dans la bibliographie.

¹⁶⁷ C. PAINE, *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*, Londres et New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 13)

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ *Idem*, p. 16.

¹⁷⁰ C. DUNCAN, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Londres, Routledge, 1995.

¹⁷¹ *Idem*, p. 10.

cas des œuvres d'art, dans les deux configurations, ils sont généralement placés à distance ou protégés par des vitrines, et particulièrement bien illuminés. Ce système de mise à distance et d'illumination participe d'ailleurs à créer une aura autour des objets d'art¹⁷², qui suscite la contemplation des spectateurs¹⁷³. Toutefois, quels rapports s'instaurent si un lieu ou un objet sont déjà religieux ? Leur caractère sacré redouble-t-il lorsqu'ils sont « muséifiés » ou s'efface-t-il ? Comme indiqué plus haut, pour Benedict Anderson, le religieux est « sécularisé » en entrant au musée¹⁷⁴, le cultuel devient culturel. Qu'advient-il alors lorsque cette religion est l'islam ? Son caractère polysémique, religieux, politique et culturel, produit-il différents résultats ?

d) L'islam au musée

Dans un article sur « la représentation des objets en provenance du « monde islamique » dans les musées occidentaux¹⁷⁵», la muséologue et islamologue Susan Kamel distingue deux manières de mettre en scène l'islam : le traitement orientaliste et le traitement scientifique. Le premier date de la fin XIX^e et consiste à recréer une atmosphère « orientalisante » en plaçant les objets de manière désordonnée et en fournissant peu d'explications sur ces derniers. Le second remonte au début du XX^e et s'efforce au contraire d'apporter une cohérence aux objets en les classant par date, provenance, style, etc. dans des décors épurés. Kamel ajoute que cette deuxième manière de traiter l'islam s'accompagne d'un processus d'esthétisation. Les objets « islamiques » sont transformés en chefs-d'œuvre d' « art islamique », que les conservateurs de musée classent en fonction des grandes dynasties musulmanes sous lesquelles ils ont été produits, identifiées plus comme des catégories politiques que religieuses. Ainsi, les objets d' « art islamique » sont progressivement sécularisés par la mise en scène muséale, ce que constatent aussi les études citées plus haut¹⁷⁶. Toutefois, et parallèlement, les spécialistes de l' « art islamique », comme on l'a vu plus haut, se plaignent aussi de l'association opérée entre ce corpus artistique, majoritairement profane, et le religieux¹⁷⁷. Cette confusion entre l'islam (i.e. religion) et l'Islam (i.e. la civilisation), qui s'appuie notamment sur la plurivocité du terme

¹⁷² W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, 2013 [1^{ère} édition 1939].

¹⁷³ R. L. GRIMES, « Sacred objects in museum spaces », *Sciences religieuses*, n°21, 1992, pp. 419-430.

¹⁷⁴ B. ANDERSON, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996, p. 181.

¹⁷⁵ S. KAMEL, « Representing Objects from Islamic Countries in Museums », dans V. MINUCCIANI, *Religion and Museums. Immaterial and Material Heritage*, Turin, Umberto Allemandi, 2013, pp. 53-71.

¹⁷⁶ P. LEVITT, *Artifacts and Allegiances*, op.cit. ; A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs*, op.cit.

¹⁷⁷ A. SHALEM, « What do we mean when we say 'Islamic art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam », *art.cit.*

« islamique », est régulière depuis la création de cette catégorie artistique à la fin du XIX^e¹⁷⁸, comme on l'a vu. Les chercheurs qui s'intéressent au traitement de l'islam au musée constatent que le lien entre l' « art islamique » et la religion musulmane se renforce davantage aujourd'hui, en superposant un rapport anachronique entre le contenu des musées et la « communauté musulmane » contemporaine¹⁷⁹. Ainsi, à partir des années 2000 : « Le musée, lieu séculier par excellence, devient paradoxalement un régime d'exposition pour localiser et fournir un modèle approprié de l'islam lui-même¹⁸⁰ ». Quel est donc ce « modèle approprié » ? Quelle image de l'islam est mise en scène au musée ?

En étudiant le traitement de l' « art islamique » dans les galeries privées aux États-Unis, Jessica Winegar¹⁸¹ constate que les galeristes opèrent une sélection à l'intérieur du corpus. Elle identifie deux thématiques de prédilection au sein des expositions : les chefs-d'œuvre classiques, et l'art contemporain féminin. D'une part, on présente des objets d' « art islamique » qui datent d'avant le XIX^e siècle, et en particulier ceux produits pendant le Moyen Âge sous les dynasties musulmanes d'Espagne. Ce moment historique est à son tour décrit comme une période de paix politique, de dialogue interreligieux, et de raffinement esthétique. Elena Arigita parle du « paradigme de Cordoue » pour décrire cette période fantasmée de l'histoire de l'islam, dont les historiens contestent aujourd'hui la validité¹⁸². La deuxième thématique privilégiée est celle des femmes. Un très grand nombre d'expositions sont actuellement consacrées aux femmes, que ce soit comme artistes (s'agissant le plus souvent d'artistes politiquement engagées, laïques et majoritairement hostiles au religieux), ou comme sujets (présentées majoritairement comme victimes des violences masculines, ou soumises à Dieu et très pieuses). Jessica Winegar explique que cette sélection artistique « n'est jamais neutre et gouvernée par des principes esthétiques universels », mais qu'il s'agit, au contraire, d'un processus socialement situé et « éminemment politique¹⁸³ ». En effet, les choix opérés par les galeristes américains engendrent à leur tour deux imaginaires de l'islam. Les objets omeyyades

¹⁷⁸ J.-G. LETURCQ, *Inventing Islamic Art (1): The 1910 Exhibition in Munich*, art.cit.

¹⁷⁹ C. FLOOD (dir.), *Political and cultural representations of Muslims. Islam in the plural*, Brill, Leiden, 2012 ; B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum*, op.cit.

¹⁸⁰ F. B. FLOOD, « From the Prophet to Postmodernism? New World Orders and the End of Islamic Art », dans E. C. MANSFIELD (dir.), *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*, New York, Routledge, 2007, p. 43.

¹⁸¹ J. WINERGAR, « The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror », *Anthropological Quarterly*, 2008, vol. 81, n° 3, p. 651-681. Extrait de l'entretien avec Sophie Makariou, 29 juin 2017, musée Guimet, Paris.

¹⁸² H. ARIGITA, « The 'Cordoba Paradigm': Memory and Silence around Europe's Islamic Past », dans F. PETER, S. DORNOHF et H. ARIGITA, *Islam and the Politics of Culture in Europe: Memory, Aesthetics, Art*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, pp. 21-40.

¹⁸³ J. WINEGAR, « The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror », *Anthropological Quarterly*, 2008, vol. 81, n° 3, 2008, p. 652.

représentent un islam tolérant, ouvert, et cultivé, tandis que les œuvres d'« art contemporain islamique¹⁸⁴ » ne sont exposées que si elles sont antireligieuses, contestataires envers les régimes politiques moyen-orientaux, ou féministes. Au regard de l'étude de Winegar, il semblerait donc que l'islam doive être beau ou critique — et surtout pas religieux — pour être exposé aux États-Unis. Quelles en sont les raisons ? La chercheuse suggère que cette image bienveillante de l'islam est mise en scène pour bâtir des « ponts » de dialogue entre les civilisations » dans une période de crise inaugurée par le 11 septembre 2001¹⁸⁵. Ainsi, l'« art islamique » est investi de la capacité de produire un contre-discours que les institutions culturelles se chargent de relayer. On retrouve ici l'idée de la portée sociale de la culture engendrée par la crise des musées dans les années 1970.

e) Islam et politiques culturelles

En observant l'activité des musées d'« art islamique » français j'ai retrouvé les mêmes thématiques dégagées par Winegar : le DAI met particulièrement en valeur les objets d'« art islamique » du passé, alors que l'IMA organise souvent des expositions d'artistes engagées. Sur quoi nous renseignent alors ces deux types de mise en scène ? Quels sont les objectifs et les effets ? S'agit-il, ici aussi, de promouvoir un discours alternatif sur l'islam ? Si oui, quels en sont les répercussions ?

Ces questions sont traitées par Riem Spielhaus¹⁸⁶ dans une étude qu'elle consacre au musée d'Art islamique de Berlin. La chercheuse s'intéresse tout particulièrement au travail de Stefan Weber, directeur de la structure depuis 2008. Elle étudie ses choix muséographiques, ses initiatives culturelles, prend part aux visites guidées qu'il organise au sein du musée, et analyse ses déclarations publiques. À partir de là, elle remarque que le directeur présente toujours l'islam sous un jour favorable. Pendant ses visites, par exemple, il insiste sur les points en commun entre l'« art islamique » et l'art occidental à travers certaines pièces du musée. Ensuite, il met en valeur les chefs-d'œuvre pour lesquels le musée berlinois est connu à l'international, en insistant sur le fait qu'ils ont été « extraits dans des pays qui sont aujourd'hui

¹⁸⁴ Pour approfondir la notion d'« art islamique contemporain » voir : M. ABDALLAH, *Construire le progrès continu du passé : enquête sur la notion d'art islamique contemporain (1970-2009)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction d'Éric Michaud, EHESS 2009 ; M. ABDALLAH, « De quelques significations et conséquences possibles de la mise en exposition d'un "art contemporain islamique" », *Marges. Revue d'art contemporain*, 15 juin 2007, n° 5, p. 87-98.

¹⁸⁵ J. WINEGAR, « The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror », *art.cit.*, p. 652.

¹⁸⁶ R. SPIELHAUS, « Narratives of Belonging and Exclusion: Offering the Museum for Islamic Art as a Lieu d'identité for Muslims », dans F. PETER, S. DORNHOF, et E. ARIGITA (dir.), *Islam and the Politics of Culture in Europe: Memory, Aesthetics, Art*, Bielefeld, Transcript, 2013.

majoritairement musulmans¹⁸⁷». C'est le cas de la façade du palais omeyyade de Mshatta, dont il rénove la salle pour lui offrir une plus grande visibilité. En outre, le palais de Mshatta lui permet de mobiliser l'imaginaire de tolérance offert par l'Espagne musulmane médiévale. Pour Weber, les objets d'« art islamique » témoignent des « avancements culturels des sociétés à majorité musulmane dont les médias ne parlent pas¹⁸⁸ ». Son objectif, explique Spielhaus, est de proposer un contre-récit sur l'islam et les musulmans. De par son engagement pédagogique, Weber s'inscrit dans le pan de la littérature muséale décrit plus haut, d'après lequel le musée est un espace politique au service de la société, et en particulier des groupes marginalisés. De même, il associe la communauté musulmane locale à l'activité du musée, en demandant aux musulmans allemands de prendre en charge les visites guidées des salles d'« art islamique ». Ainsi, Weber s'adresse à deux publics en même temps : aux spectateurs non-musulmans, pour qu'ils admirent la beauté de l'« art islamique » et changent leurs regards sur leurs nouveaux compatriotes ; aux musulmans, notamment allemands, pour qu'ils soient fiers de leur patrimoine. Par le travail de son directeur, le musée d'Art islamique de Berlin devient donc un « lieu d'identité » pour la communauté musulmane locale, susceptible de lui permette d'intégrer la communauté nationale. Or cette inclusion est soumise à conditions. Riem Spielhaus explique en effet que Weber produit une association anachronique entre la communauté musulmane allemande contemporaine et l'« art islamique » d'hier. Il réduit les musulmans à l'islam, et l'islam à une image monolithique idéalisée¹⁸⁹. Stefan Weber, ajoute la chercheuse, n'est pas ignorant de ces dérives, mais sa posture est « bien fondée » car elle vise à contrer les discours négatifs sur l'islam et à donner une image positive d'une communauté désormais installée en Allemagne. Cette étude montre donc que « les politiques d'inclusion et d'exclusion à l'égard de l'islam sont largement interdépendantes¹⁹⁰ », qu'il y a chez les acteurs une « bienveillance contreproductive¹⁹¹ ».

Le second point intéressant du travail de Spielhaus réside justement dans l'importance qu'elle accorde aux acteurs et à leurs motivations personnelles dans la compréhension du travail des musées d'« art islamique », en invitant par extension à relativiser le rôle de l'État. Elle s'inscrit ici dans l'optique de Frank Peter qui, dans le même ouvrage parle d'un ensemble de

¹⁸⁷ *Idem*, p. 82.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ R. SPIELHAUS, *art.cit*, p. 88.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 76.

¹⁹¹ C. FLOOD (dir.), *Political and cultural representations of Muslims. Islam in the plural*, Brill, Leiden, 2012, p. 44.

« rationalités hétérogènes » pour décrire les politiques culturelles à l'égard de l'islam¹⁹². Pour autant, Riem Spielhaus ajoute aussi que la rénovation du musée d'Art islamique de Berlin, dont Weber est en charge, s'inscrit dans une politique plus large menée par l'Allemagne à l'égard de sa population immigrée.

Pour Riem Spielhaus, le travail du musée est aussi à comprendre au regard des politiques gouvernementales contemporaines et de leur grande attention envers l'islam. Ceci vaut a fortiori parce que le musée d'Art islamique de Berlin est une institution publique, financée par le gouvernement. Elle cite en particulier le travail de l'ancien ministre de l'Intérieur, Wolfgang Schäuble (2005-2009). En 2006, Schäuble met en place la *German Islamic Conference*, un organe chargé de représenter la communauté musulmane locale et d'assurer le dialogue avec les autorités. Cette initiative inaugure une grande série de politiques de l'État allemand ayant pour but de reconnaître l'islam et d'intégrer les migrants musulmans à la nation, donc de se montrer libéral et multiculturel. Toutefois, ce faisant, explique Spielhaus, l'État transforme aussi l'immigré en musulman, et le musulman en immigré¹⁹³. C'est bien de cette même réduction qu'il est question au musée d'Art islamique de Berlin.

En somme, l'étude de Spielhaus montre qu'il y a un rapport entre le traitement de l'islam au musée et la politique publique d'encadrement de la communauté musulmane. Elle dégage ensuite les bénéfiques politiques et les dérives sociales produites par l'exposition muséale de l'islam, en insistant sur leur part d'irrationalité. Enfin, elle prouve qu'il est possible d'analyser l'État-nation en pratiques, ainsi que la participation de toute une série d'autres acteurs au processus politique, à travers l'étude des musées d'« art islamique ». C'est pourquoi je m'appuie sur son travail, comme sur les autres recherches citées dans ce volet, pour montrer que le DAI et l'IMA sont à la fois des instruments de l'État *et* une manière d'en analyser les politiques culturelles.

Le traitement de l'islam au musée est un objet de recherche qui concerne potentiellement plusieurs disciplines, notamment l'histoire, la science politique, la sociologie, la muséologie, et les études islamiques. Mon parti pris est de mobiliser tous ces différents champs pour en produire une analyse complète. Comme le montre l'ensemble de cette littérature, à travers l'observation du traitement de l'islam dans les musées publics il est possible d'étudier l'État-

¹⁹² F. PETER, S. DORNOHF et E. ARIGITA, *Islam and the Politics of Culture in Europe: Memory, Aesthetics, Art*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, p. 14.

¹⁹³ R. SPIELHAUS, *art.cit.*, p. 77.

nation, son activité et ses mutations, et, surtout, son rapport à l'altérité islamique. Pour ce faire, il convient de s'inspirer de la méthode de Peggy Levitt et Alexandre Kazerouni qui analysent à la fois l'histoire et le contexte, les acteurs et leurs discours, et le contenu et la mise en scène des objets des musées qu'ils étudient en adoptant ainsi une démarche archivistique, sociologique, et ethnographique. C'est pourquoi le chapitre suivant est consacré à l'histoire de l'« art islamique », comme catégorie artistique et comme discipline, des Expositions du XIX^e à aujourd'hui. Ce chapitre s'appuie sur la littérature sur les Expos et sur celle sur l'« art islamique » décrites dans les premières parties de cet état de l'art. La genèse du Département des Arts de l'Islam et la création de l'Institut du monde arabe s'inscrivent à leur tour dans la trame de cet historique, qui relate aussi de grands changements sociopolitiques français sur deux siècles. Les deux chapitres qui suivent s'intéressent aux acteurs du DAI et de l'IMA et à leurs discours, et en particulier à la définition de l'islam qu'ils fournissent pendant les entretiens et les déclarations publiques à la presse. Les données de ce volet sociologique sont complétées par une partie ethnographique, dans laquelle est détaillée la visite des deux musées. Le lecteur devient ici spectateur. Les collections d'« art islamique » du Louvre et de l'Institut du monde arabe sont décrites à partir des procédés de la *New Museology* et analysées par le biais des études sur l'islam au musée. Les manifestations culturelles collatérales (expositions temporaires, manifestations, etc.) organisées par le DAI et l'IMA sont aussi prises en compte. De manière complémentaire, elles s'ajoutent à ce grand ensemble de données empiriques pour produire une analyse de l'État-nation français et du rapport qu'il entretient avec l'islam, qui va être le cœur de ce travail de thèse.

CHAPITRE 3.

COLLECTIONS, COLLECTIONNEURS, COLLECTIONNÉS

1. L'Art comme témoin de l'Histoire

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, par une reconstitution historique détaillée, de montrer que la concordance entre l'essor du style gothique et le succès de la pensée scolastique¹ 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, où il est dominant. 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 va assurer la traduction française et la postface de cette œuvre² :

Tandis que la méthode structurale se contente généralement de rétablir (ce qui n'est pas de peu) les homologies 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, M. Erwin Panofsky s'efforce de découvrir la connexion (...) concrète » qui rende raison complètement et concrètement de la logique de l'existence de ces homologies ; 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

¹ « 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 » dans J. JOLIVET, « Scolastique », *Encyclopædie Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/scolastique/> (consulté le 22 novembre 2017). Pour aller plus loin : M.-D. CHENU, *La Théologie comme science au XIII^e siècle*, Vrin, Paris, 1957.

² 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.

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 société³.

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 architecture⁴.

Cet excursus vise à démontrer le potentiel heuristique de l'analyse d'un genre artistique. En retraçant l'histoire du gothique Panofsky dresse en effet un portrait de la société médiévale, de ses institutions clé, 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 ces trois formes : la catégorie artistique, les collections d'objets qui en portent le nom, et la discipline scientifique qui s'en occupe. En fournissant des données à même de répondre aux questions centrales de ce travail sur le traitement de l'islam au musée, soit : qui l'expose, quand et où, par le biais de quels objets, de quelle manière, avec quels discours, et sous quel nom, cet historique permet non seulement de déterminer quelle définition de l'islam est donnée dans le contexte muséal⁵ au fil du temps et, par extension, d'en savoir plus sur les changements du rapport à l'altérité religieuse et culturelle islamique. Mais en plus de cela, à partir du précédent créé par Panofsky, il s'agit de montrer qu'en retraçant l'histoire de l'« art islamique » il est

³ P. BOURDIEU dans E. PANOFKY, *Architecture gothique et pensée scolastique. Une enquête sur les analogies entre arts, philosophie et religion au Moyen-Âge*, Paris, Éditions de Minuit, postface, 1967 [1^{ère} édition 1957], pp. 147-148.

⁴ 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*, une vingtaine d'années après il va le formuler ainsi : « 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 », dans P. BOURDIEU, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 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 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. Voir P. BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979 et *Homo academicus*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

⁵ On s'intéresse aux musées, mais aussi aux Expositions universelles et coloniales et aux cabinets des collectionneurs privés qui ont précédé la création de collections muséales. C'est donc le contexte d'exposition dans sa globalité qu'il s'agit d'analyser ici.

possible 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 artistiques⁶ ». 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 et de ses changements. On peut comparer l' « art islamique » à un palimpseste⁷ sur lequel il a été écrit et réécrit, qui a changé de nom, d'auteur, d'apparence et de contenu à plusieurs reprises au fil du temps. Ce chapitre vise à décrire toutes les strates de sédimentation et leurs principales caractéristiques, qui sont autant de témoignages de ces périodes historiques.

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 trois grands moments que l'on pourrait appeler : *le temps des expositions*, qui correspond à la formation de ce nouveau genre artistique et des collections homonymes (entre 1893 à 1940) ; *la période institutionnelle* (des années 1960 à 2000), où une discipline à part entière se développe ; et *le boom contemporain* qui, comme son nom l'indique, signe le succès de l' « art islamique » (de 2000 à aujourd'hui), 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 les histoires du DAI et de l'IMA, qui ne cessent de croiser le parcours de l' « art islamique » dont se composent leurs collections. Les différents temps 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

⁶ Voir le site du Louvre : <http://www.louvre.fr/departments/arts-de-lislam> (consulté le 6 décembre 2015).

⁷ Du grec *palimpsestos*, littéralement « gratté à nouveau », il s'agit d'un support en parchemin sur lequel il est possible d'écrire à plusieurs reprises, par couches superposées, en effaçant le premier pour en écrire un nouveau.

importante avec les Expositions universelles et coloniales du XIX^e siècle, tout comme dans les musées contemporains qui ouvrent partout dans le monde depuis une trentaine d'années. Sans négliger cette vaste chronologie, ces pages portent davantage attention à un cadre temporel plus limité. L'attention se focalise sur 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 ». Enfin, comme il a été anticipé dans le chapitre méthodologique, l'approche historique est à la fois synchronique et diachronique, l'intérêt est porté sur les temps longs tout comme sur des événements précis.

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 distinguent⁸. De même, les plus grandes collections d'objets ont été recensées et analysées par les spécialistes⁹. Enfin, il existe aussi des études sur la discipline¹⁰. Toutefois, la littérature ne s'est pas penchée sur la définition de l'*autre* que l'« art islamique » implique pourtant, ni sur les changements du rapport à cette altérité islamique sur lesquels ces chronologies sont susceptibles de fournir des renseignements. De la même manière, bien que certains textes les relèvent¹¹, 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 (e.g. l'exposition de 1910 à Munich, l'inauguration des salles du Louvre,

⁸ O. GRABAR, *The Formation of Islamic Art*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1973 ; O. GRABAR, *Penser l'art islamique : une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1996 ; R. ETTINGHAUSEN et O. GRABAR, *The art and architecture of Islam: 650–1250*, New York et Londres, Viking Penguin Inc., 1987 ; T. BURCKHARDT, *Art of Islam: language and meaning*, Bloomington, Indiana, World of Islam Festival Pub. Co., 1977 ; S. BLAIR et J. BLOOM, « The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field », *The Art Bulletin*, vol. 85, n° 1, 2003, pp. 152-184 ; R. HILLENBRAND, *Islamic Art and Architecture, The World of Art edition*, Londres, Thames & Hudson, 1998 ; A. PAPADOPOULO, *Islam et l'art musulman*, Paris, Citadelles, 2002, etc. Voir le volet consacré à l'art islamique dans la bibliographie.

⁹ M. BERNUS-TAYLOR, *Le guide du visiteur. Les arts de l'Islam*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001 ; S. MAKARIOU (dir.), *Les arts de l'Islam au musée du Louvre*, Paris, Hazan, 2012.

¹⁰ S. VERNUIT, *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*, Londres, I.B. Tauris, 2000 ; M. CAREY et M. GRAVES, « Introduction: Historiography of Islamic art and architecture, 2012 », *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, pp. 1-15.

¹¹ D. J. ROXBURGH, « Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910 », *Ars Orientalis*, vol. 30, 2000, pp. 9-38 ; A. LERMER et A. SHALEM, *After One Hundred Years: The 1910 Exhibition « Meisterwerke Muhammedanischer Kunst Reconsidered*, Londres, Brill, 2010.

etc.). Il est rare que d'autres événements que les attentats du 11 septembre 2001, très présents dans les textes contemporains¹², soient évoqués.

Pourtant, plusieurs faits historiques mériteraient d'être pris en compte (e.g. 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), encore moins lorsque les événements qui précèdent et ceux qui suivent y sont intégrés. Ce chapitre est donc construit à partir des différentes histoires sur l'« art islamique », dont les grandes lignes sont exposées dans l'état de l'art. Enfin, des éléments d'archives et des sources orales, en particulier des entretiens avec les acteurs menés pendant le terrain de cette thèse, viennent compléter cet historique.

1.1. Une formulation problématique

Depuis les premières pages de ce travail j'ai inséré des guillemets autour de la formule « art islamique ». Cette ponctuation vise à en signaler le caractère problématique. En effet, dans le chapitre précédent j'ai montré les controverses dont cette catégorie artistique fait l'objet au sein même de la discipline qui s'en occupe. Contestée par les spécialistes à cause de son caractère « particulièrement vague¹³ », et surtout des confusions qu'elle est susceptible d'engendrer – en particulier avec le religieux – à cause de sa polysémie¹⁴, cette étiquette est aujourd'hui employée « faute de mieux¹⁵ ». De plus, dès les débuts de son emploi, à la moitié du XIX^e siècle, la notion d'« art islamique » a été concurrencée par d'autres formules, parmi lesquelles l'« art oriental » et l'« art arabe », l'« art persan » et l'« art iranien », l'« art turque » et l'« art ottoman », ainsi que l'« art musulman », toujours susceptibles de s'y substituer.

¹² Voir, entre autres, J. WINEGAR, « Cultural Sovereignty in a Global Art Economy: Egyptian Cultural Policy and the New Western Interest in Art from the Middle East », *Cultural Anthropology*, vol. 1, n° 2, 2006, pp. 173-204 et « The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror », *Anthropological Quarterly*, vol. 81, n° 3, 2008, pp. 651-681. Cf. aussi M. SHATANAWI, « Curating against dissent: Museums and the public debate on Islam » dans C. FLOOD, *Political and Cultural Representations of Muslims: Islam in the Plural*, Leiden, Brill, 2012, pp. 177-192 ; B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, Londres, Saqi Books, 2013 ; F. PETER, S. DORNOHF et H. ARIGITA, *Islam and the Politics of Culture in Europe: Memory, Aesthetics, Art*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013.

¹³ O. GRABAR et C. BONNET, « Entretien avec Oleg Grabar. L'art islamique et l'Antiquité », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, 1^{er} mars 2010, n° 11, pp. 205-216.

¹⁴ A. SHALEM, « What do we mean when we say 'Islamic art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam », *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, pp. 1-18.

¹⁵ M. SHATANAWI, *Islam at the Tropenmuseum*, Amsterdam, LM Publishers, 2014, p. 18.

Au-delà de ce constat, j'ai décidé de profiter du caractère « vague » du terme « islamique » et de cette « valse des étiquettes¹⁶ » pour en faire des outils 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 siècles¹⁷ » permet en effet de s'interroger sur le sens qu'on leur attribue au fil du temps. Quand est-ce qu'on emploie le terme d'art oriental ou celui d'art musulman, et dans quel contexte on utilise la formule d'art arabe ou celle d'art iranien ? Qu'en est-il de l'art persan et de l'art ottoman ? Enfin, à quel moment la formule « art islamique » est devenue la terminologie officielle ? À partir de là, il devient possible de se demander qu'est-ce qu'on entend par « islamique ». S'agit-il d'un terme ayant une acception culturelle ou religieuse, politique ou civilisationnelle ?

Au terme de ce chapitre, une fois reconstituée la longue histoire de l' « art islamique » et précisée celle de ses nombreuses significations, le recours aux guillemets ne sera donc plus nécessaire.

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 Occident¹⁸ » se sont mises en place progressivement à partir de la moitié du XIX^e en France et en Allemagne. Ce moment de création, que j'ai choisi d'appeler *le temps des expositions*, peut à son tour être distingué en trois phases : l'ère des exhibitions orientalisantes, la période des expositions dites musulmanes, et le tournant des chefs-d'œuvre munichoïses. Toutefois, l'invention de l' « art islamique » n'est pas sans liens avec la période précédente. L'ouverture du Louvre (1793), l'expédition de Napoléon en Égypte (1798-1801) et le début de la colonisation française (1830), font partie des événements qui ont eu des répercussions sur les futures collections d'objets d' « art islamique », sur les goûts de ceux qui les créent, et sur les motivations de ceux qui les gèrent. C'est pourquoi j'ai ajouté une quatrième phase, celle des prémisses, au premier volet de cette histoire de l'art.

¹⁶ J.-G. LETURCQ, *Inventing Islamic Art (1): The 1910 Exhibition in Munich*, 15 novembre 2011 [en ligne]. URL : <https://leturcq.wordpress.com/2011/11/15/inventin-islamic-art-1/> (consulté le 24 janvier 2019).

¹⁷ *L'invention de l'art islamique*, Paris, éditions de l'Institut du monde arabe, collection « Qantara », n°82, 2012, p. 27.

¹⁸ M. CAREY et M. GRAVES, « Introduction: Historiography of Islamic art and architecture, 2012 », *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, p. 12.

2.1. Les prémisses de l'histoire de l' « art islamique » : folies du roi et « fous du Caire¹⁹»

Les élites européennes commencent à s'intéresser aux objets « islamiques » au moins depuis le Moyen-Âge²⁰. À l'époque médiévale ces pièces sont associées aux Sarrasins²¹ ou aux Maures²², auxquels elles empruntent le nom, car on parle d' « art sarrasin » ou « mauresque » pour les décrire. En France, ces collections privées se retrouvent ensuite, à partir de la toute fin du XVIII^e, au Louvre. Ancien palais des monarques, le Louvre devient un musée public en novembre 1793. Les collections du musée sont constituées à partir des trésors des rois de France et de ceux de l'Église, dont les biens sont confisqués par les révolutionnaires. « 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-Denis²³».

À cette période l'onomastique est plus difficile à déterminer à cause de la multiplication des étiquettes. L'ancienne palette de termes à référence historico-géographique et civilisationnelle s'élargit. L'art sarrasin et l'art mauresque, sont progressivement remplacés par l'art ottoman, l'art persan et l'art arabe, et surtout par la notion d'art oriental qui englobe ces dernières. En effet, au cours des premières décennies du XIX^e, en Europe et surtout en France, on assiste à l'essor d'un collectionnisme d'objets « orientaux »²⁴. Les artefacts produits dans les territoires d'Afrique du Nord, du Proche et du Moyen-Orient sont 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 politico-militaires auxquelles elles sont associées à l'époque.

¹⁹ Voir M. VOLAIT, *Fous du Caire : excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte 1863-1914*, Paris, L'Archange Minotaure, 2009.

²⁰ S. MAKARIOU (dir.), *Les arts de l'Islam au musée du Louvre*, Paris, Hazan, 2012.

²¹ C'est ainsi que les populations musulmanes d'Afrique, d'Espagne, du Proche et du Moyen-Orient sont appelées au Moyen-Âge.

²² 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.

²³ Entretien de Yannick Lintz avec Ghaleb Bencheikh, *France Culture*, « Cultures d'Islam », 29 mai 2016 (54mn) [en ligne]. URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/cultures-d-islam/les-arts-de-l-islam> (consulté le 30 mai 2016).

²⁴ S. VERNOIT, *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections*, op.cit.

En plus des 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.

D'après l'historienne Mercedes Volait, l'expédition de Napoléon (1798-1801) a déclenché une passion sans précédents pour l'Orient²⁵ dans toute l'Europe. La campagne napoléonienne²⁶ et les récits qu'elle engendre ont réactivé une *égyptomanie* déjà ancienne²⁷. 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 successifs. 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 la passion pour l'Orient entamée au XVIII^e siècle, marqué par la traduction de *Les Mille et Une Nuits* par Antoine Galland, qui sort 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, dans la préface du livre Galland précise que les « tous les Orientaux » y sont décrits « tels qu'ils sont²⁸ ». Ce « best-seller des Lumières », comme l'appelle Wauquiez²⁹, est considéré comme l'un des principaux facteurs d'impulsion à l'origine de l'orientalisme³⁰, et son succès est toujours en vogue aujourd'hui (Ill. 1)³¹.

²⁵ M. VOLAIT, *Fous du Caire : excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte 1863-1914*, Paris, L'Archange Minotaure, 2009.

²⁶ H. LAURENS, *L'Expédition d'Égypte*, Paris, Le Seuil, 1997.

²⁷ L'égyptomanie remonte déjà à l'Antiquité gréco-romaine, cf. R. FRITZE, *Egyptomania. A History of Fascination, Obsession and Fantasy*, Londres, Reaktion Books, 2016.

²⁸ A. GALLAND, *Les mille et une nuit. Contes arabes* (2 volumes), Paris, Le Normant, 1806, p. xxix.

²⁹ L. WAUQUIEZ, « *Les Mille et une nuits* : un best-seller des Lumières », *Les Cahiers de l'Orient*, 2012/1, n°105, pp. 149-156 [en ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-l-orient-2012-1-page-149.htm> (consulté le 7 mars 2018).

³⁰ Mouvement européen d'intérêt pour tout ce qui a trait à l'Orient, qui touche en particulier les domaines de l'art et de la littérature particulièrement important en France. Voir : C. PELTRE et D.-H. PAGEAUX, « ORIENTALISME, art et littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/orientalisme-art-et-litterature/> (consulté le 8 mars 2018).

³¹ C. CHAULET ACHOUR, *À l'aube des Mille et Une Nuits. Lectures comparatistes*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2012.



Ill. 1 Affiche de l'exposition « Les milles et une nuits », 2013, IMA © Institut du monde arabe

Parallèlement à cet « orientalisme onirique », au XIX^e siècle se met en place un « orientalisme réaliste³² ». Sans être remis en question, le rêve oriental trouve une assise scientifique dans les découvertes du XIX^e siècle³³. 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 franco-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 de Prisse D'Avennes (1807-1879), archéologue et égyptologue français, se distingue parmi celles des nombreux autres passionnés³⁴. 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. C'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 étudier³⁵ ». Les planches photographiques de ses ouvrages, surtout celles de *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e* (1877), sont imprimées sous forme de cartes postales et participent au

³² S. RICHEMOND, *Les Orientalistes : Dictionnaire des sculpteurs, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2008, p. 25.

³³ M. HUMBERT, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Paris, A.C.R. éditions, 1989.

³⁴ M. VOLAIT, « PRISSE D'AVENNES Émile », *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, INHA, 2011 [en ligne]. URL : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/prisse-d-avennes-emile.html> (consulté le 10 janvier 2018).

³⁵ *Idem*.

succès d'objets et de monuments qui seront plus tard appelés « islamiques »³⁶. 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 comme 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'à la moitié du XIX^e l'art arabe devient la terminologie favorite pour décrire le corpus d'objets et de monuments orientaux. 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 accélèrent grâce à l'ouverture du Canal de Suez (1869)³⁸. Au même moment, on assiste à la naissance du tourisme au Moyen-Orient³⁹ et au Maghreb⁴⁰, ainsi qu'à l'apparition d'un marché de l'art spécialisé à l'échelle internationale⁴¹. Sans oublier que la colonisation française en Afrique du Nord commence en 1830. Les Expositions⁴² universelles et coloniales de la moitié du XIX^e et du début du XX^e, 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.

³⁶ O. GRABAR, *The Formation of Islamic Art*. New Haven, Londres, Yale University Press, 1973.

³⁷ Le terme anglais employé dans l'édition anglaise est « *islamic art* ». Voir : S. AUBENAS, É. DELANGE, M.-P. PRÉVOST *et alii* (dir.), *Visions d'Égypte. Émile Prisse d'Avennes (1807-1879)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2011 et R. LABRUSSE, « Islamic Arts and the Crisis of Representation in Modern Europe », in F. BARRY FLOOD et G. NECIPOGLU (dir.), *A Companion to Islamic Art and Architecture*, vol. 2, Hoboken, Wiley-Blackwell, 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. annexes, entretien n°3 avec un employé de l'IMA, 16 avril 2015.

³⁸ C. PIQUET, *L'histoire du Canal de Suez*, Paris, Perrin, 2009.

³⁹ N. DANIEL et F. BEN MAHMOUD, *Le voyage en Orient, de "l'âge d'or" à l'avènement du tourisme (1850-1930)*, éditions place des Victoires, 2008.

⁴⁰ 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. Pour le cas de l'Algérie par exemple voir : C. ZYTNIKI, « "Faire l'Algérie agréable". Tourisme et colonisation en Algérie des années 1870 à 1962 », *Le Mouvement Social*, vol. 242, n°1, 2013, pp. 97-114.

⁴¹ Paris, Berlin, New York, Le Caire, Istanbul et Téhéran sont les capitales de ce marché. Toutefois, Paris tient un rôle de leader à la moitié du XVIII^e. Cf : N. DE MARCHI et S. RAUX (dir.), *Moving Pictures. Intra-European Trade in Images, 16th-18th Centuries*, Brepols, Turnhout, Brepols, 2014. Voir aussi les actes de la journée d'étude sur « Les arts de l'Islam en France : collections, trésors et découvertes archéologiques », qui s'est tenu au Louvre le 12 juin 2017.

⁴² La majuscule est employée pour distinguer les Expositions universelles et coloniales des autres types d'expositions (cf. chap. 1).

2.2. Exhibitions : Expositions universelles et cabinets privés

a) Les grandes Expositions publiques

« Premier phénomène de masse du XIX^e43 », les Expositions universelles et coloniales organisées en Europe et aux États-Unis entre la moitié du XIX^e et les premières décennies du XX^e « 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”44 ».

Ainsi, la portée politique de ces manifestations est indéniable. Il s'agit de mettre en valeur les puissances occidentales en renseignant les spectateurs sur les avancées des différents pays représentés dans les Expositions, mais aussi d'instruire les visiteurs à travers l'image de l'*autre*, qui prend donc un visage bien particulier.

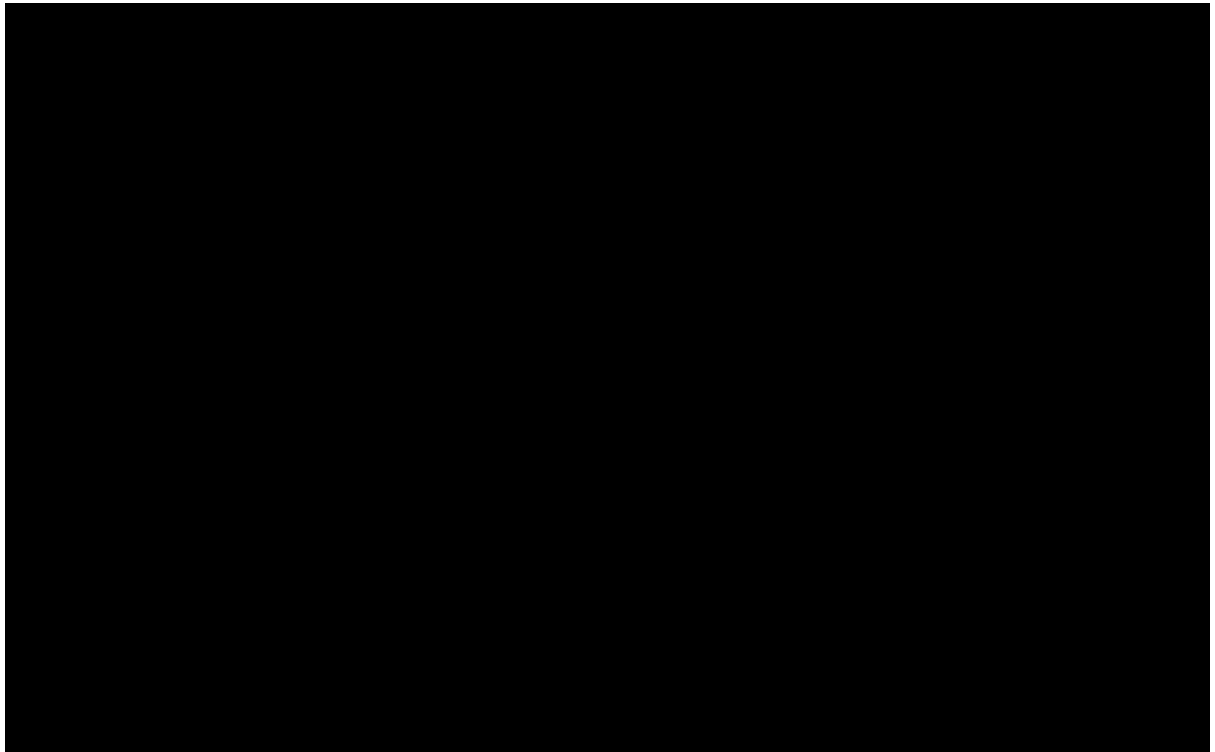
À l'origine, pendant les premières Expositions, cet *autre* est présenté à travers la figure du sauvage : sa couleur de peau est différente, sa langue inconnue, et ses activités – la danse, la musique, le jeu, la guerre – sont qualifiées de primitives et arriérées. En somme, il ramasse en une seule catégorie tout ce qui n'est pas Occidental. 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, Canaques45, 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 »46 pour dénoncer cette pratique, d'autant plus que ces « villages » étaient souvent placés dans des véritables jardins zoologiques (Ill. 2).

⁴³ N. BANCEL *et alii.*, *Zoos humains : au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004, p. 5.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Population autochtone de Nouvelle Calédonie.

⁴⁶ N. BANCEL *et alii.*, *Zoos humains*, *op.cit.*, 2004.



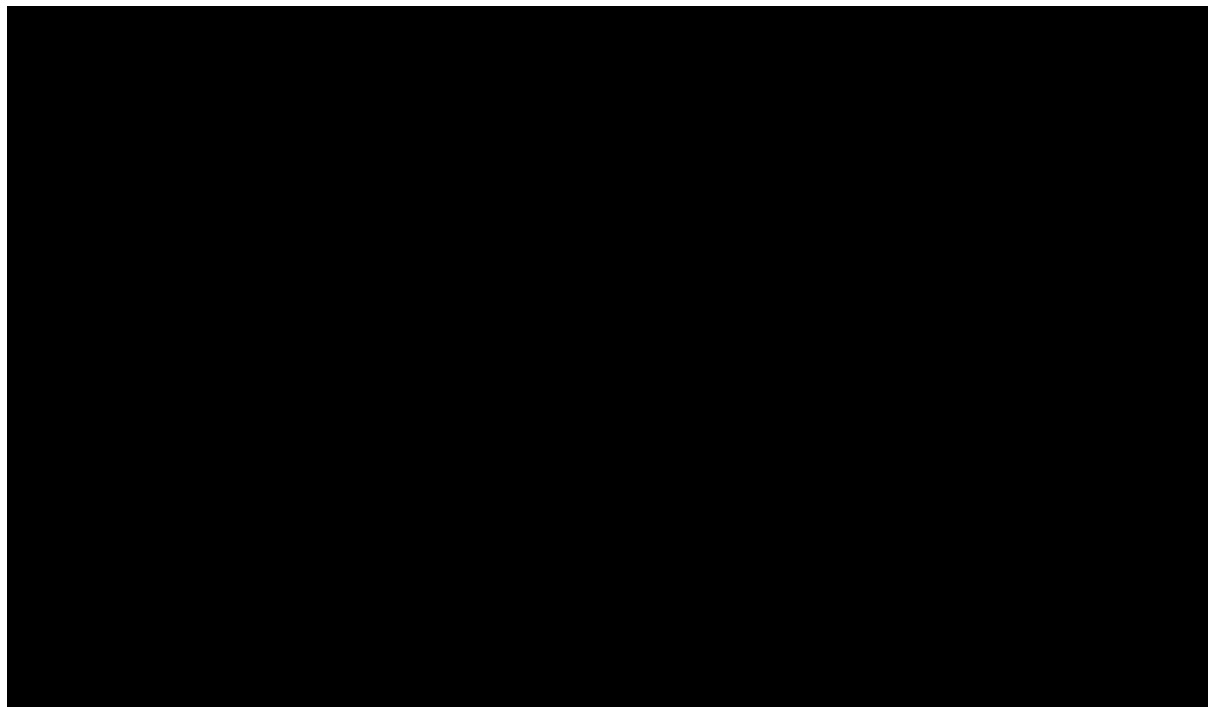
Ill. 2 « Village sénégalais », Jardin zoologique de Liège, 1905 ©ACHAC

« Voir c'est connaître » était la devise de l'Exposition de 1893 à Chicago⁴⁷. Ainsi, par ce biais, le public occidental s'instruit : il apprend 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, va accompagner les spectateurs tout au long de la période de conquête coloniale, qui débute en 1830, pour en justifier la « mission civilisatrice ». 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, finit donc 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 (Ill. 3), Arabes ou Africains, cette catégorie comprend aussi

⁴⁷ C. HODEIR, « Les exhibitions humaines dans les expositions universelles : entre catégorisation scientifique et exotisme ? World's Columbian Exposition, Chicago, 1893 », dans N. BANCEL (dir.), *L'Invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Paris, La Découverte, 2014, pp. 247-259.

les Ottomans, les Perses, les Indiens, ou encore les Maghrébins (Algériens, Tunisiens, Marocains), les Bédouins, les Touaregs et les nomades, sans oublier les musulmans, les bouddhistes et les hindous, etc.⁴⁸



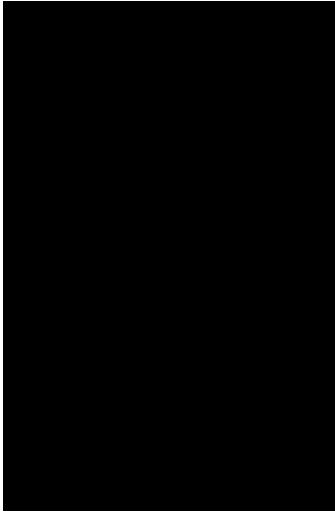
Ill. 3 Caravane égyptienne, Jardin zoologique d'acclimatation, Paris, 1881 © ACHAC

Dans ces années les étiquettes continuent donc à se chevaucher, sans que l'une d'entre elles ne s'impose. Par contre, le traitement de l'Oriental fait toujours l'objet du même traitement stéréotypé qui se calque sur les contes de *Les Mille et Une Nuits* et qui met donc en scène la femme séductrice et l'homme oisif ou commerçant. 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 (Ill. 4), des cafés maures (Ill. 6) et des bazars (Ill. 5). C'est l'image d'un ailleurs pittoresque, éclectique et folklorique qu'on propose 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 étrangetés⁴⁹».

⁴⁸ 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. Pour aller plus loin voir : N. BANCEL *et alii.*, *op. cit.*

⁴⁹ E. MONOD, *L'Exposition universelle de 1889 : grand ouvrage illustré, historique, encyclopédique, descriptif*, Paris, E. Dantu, 1889, p. 73.



4 55
Ill. 4 Affiche publicitaire de la « Rue du Caire » construite pour l'Exposition universelle de 1900 © Musée des Arts Décoratifs.

Ill. 5 Bazar, Exposition de 1900 © Quentin



Ill. 6 Café maure, Exposition de 1900 © Alamy

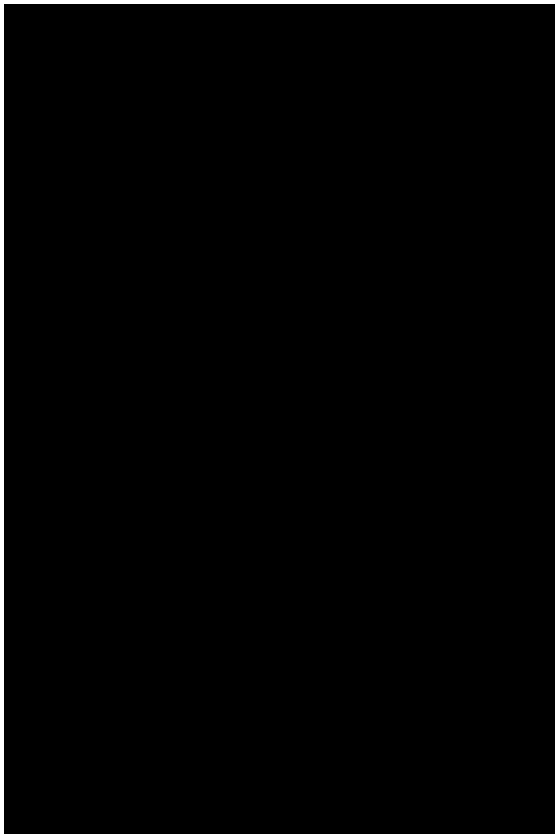
Au fil des années, les organisateurs des Expositions, des entrepreneurs privés qui coopèrent avec les États, proposent des mises en scène de plus en plus minutieusement reconstituées.

La « Rue du Caire » que le baron Delort de Gléon fait construire à Paris pour l'Exposition de 1889 en est un bon exemple (Ill. 7)⁵⁰. Il s'agit en effet d'une caricature de rue librement inspirée du contexte urbain cairote, duquel ce jeune ingénieur français expatrié en Égypte, au parcours très proche de celui de Prisse D'Avennes, son contemporain passionné par l'égyptologie, s'était épris dans les années où il avait été envoyé sur place.

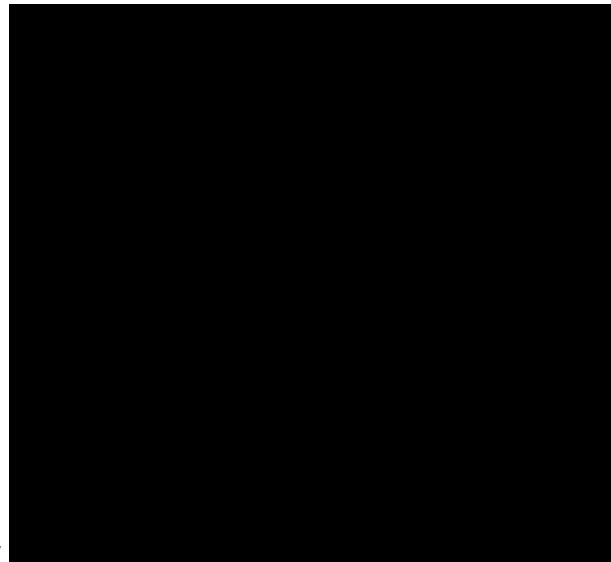
« J'ai fait tous mes efforts pour inventer le moins possible et rester dans l'interprétation d'une sincérité absolue » affirme le baron, qui est aussi l'un des principaux bienfaiteurs des collections d'« art islamique » du Louvre. L'authenticité de la « Rue du Caire » n'est d'ailleurs pas remise en question par le public. Le temps de l'Exposition, elle perd son statut de copie pour devenir réelle. De même, les scénettes auxquelles assistent les spectateurs ne sont plus des imitations : elles sont « vraies » (cf. légende de l'Ill. 8). L'« orientalisme réaliste⁵¹ » qui accompagne la recherche académique de ces années conquière aussi les Expositions.

⁵⁰ M. VOLAIT, « Bourgoïn, architecte : la Rue du Caire », dans *Jules Bourgoïn (1838-1908). L'obsession du trait*, Paris, Institut national d'histoire de l'art (« Les catalogues d'exposition de l'INHA »), 2012 [en ligne]. URL : <http://journals.openedition.org/inha/4581> (consulté le 08 février 2018).

⁵¹ S. RICHEMOND, *Les Orientalistes : Dictionnaire des sculpteurs, XIX^e-XX^e siècles*, op.cit.



7



8

Ill. 7 Photographie de « La Rue du Caire », 1889 © Albert Robida

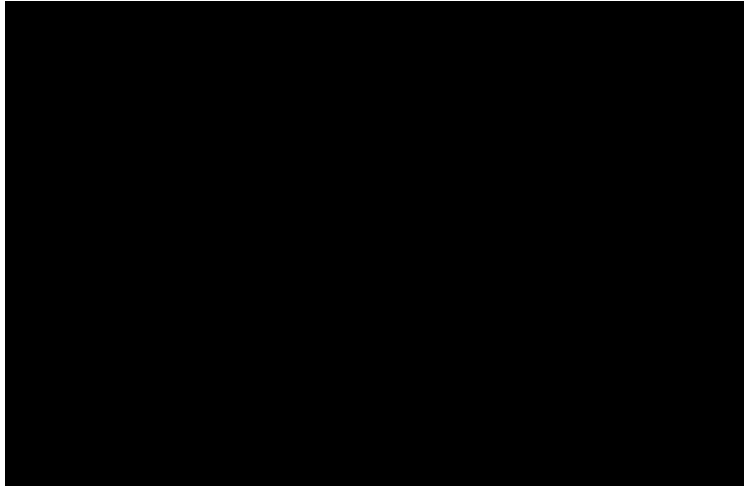
Ill. 8 Georges Coutan, La rue du Caire, « Concert égyptien, c'est ici la vraie, l'unique danse du ventre ! », dans « L'Exposition pour rire », reproduite dans la *Revue comique*, 1889.

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 Touareg⁵², etc., sont placés dans des décors, accessorisés, et en action. Certains dansent ou chantent (Ill.9), d'autres travaillent, mangent, ou prient (Ill. 12), tous endossent des habits traditionnels (Ill. 9 à 11) 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, 1984). L'objectif est de produire des séries pour « constituer les « *Archives totales de l'humanité*⁵³», et opérer ainsi une « mise en ordre du monde⁵⁴».

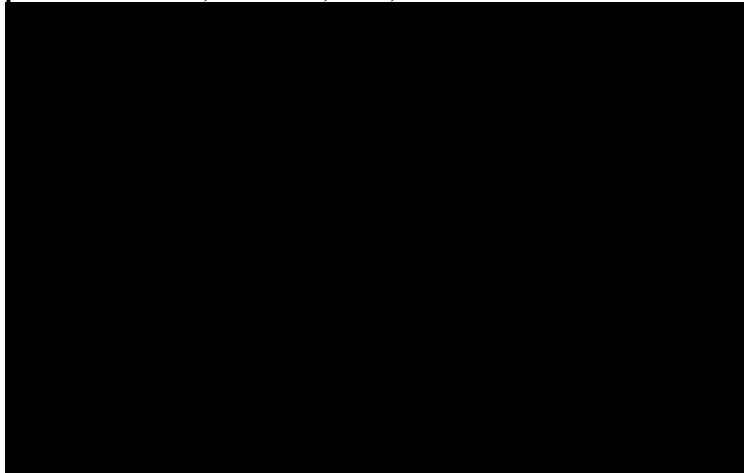
⁵² Minorité d'Afrique de l'Ouest vivant dans le désert les Touaregs ont été colonisés par la France au début du XX^e siècle.

⁵³ L'expression est de Marcel Griaule cité par B. de L'ESTOILE, « Quand l'anthropologie s'expose ... », *Critique*, vol. 680-681, n°1, 2004, p. 5.

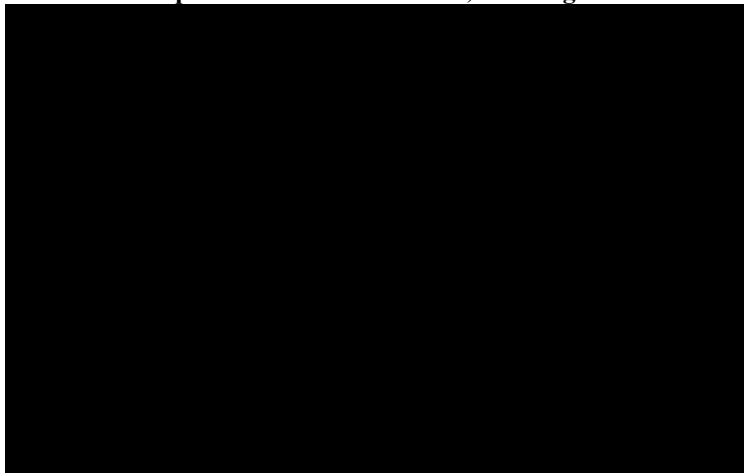
⁵⁴ B. de L'ESTOILE, « L'oubli de l'héritage colonial », *Le Débat*, n° 147, novembre 2007, pp. 91-99 ; B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, France, Flammarion, 2010.



III. 9 Exposition coloniale, Marseille, 1922, musiciens et danseurs arabes ©Selecta



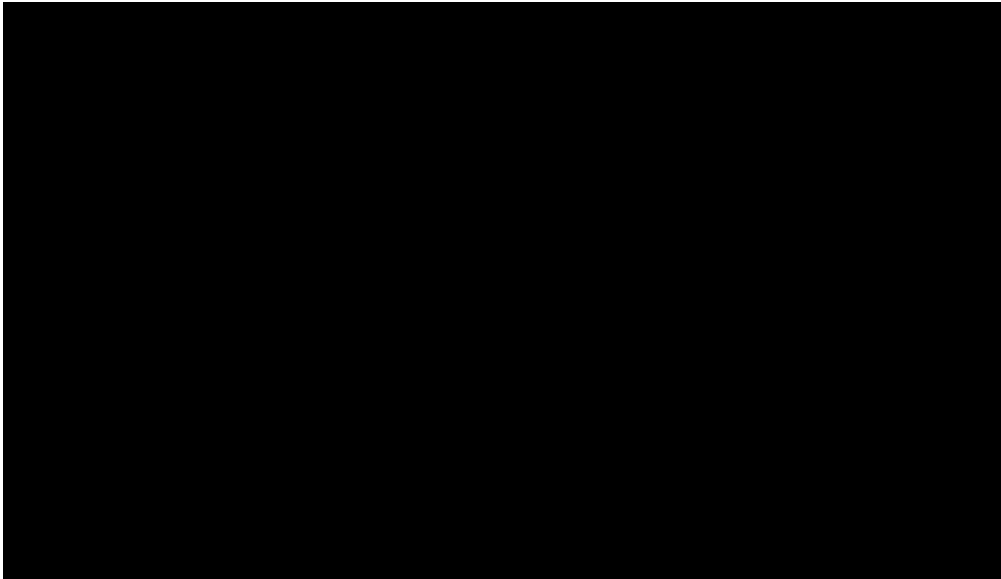
III. 10 Exposition coloniale de 1907, Touareg ©Selecta



III. 11 Exposition coloniale de Marseille, types Marocains ©Selecta

La religion compte parmi les principaux marqueurs de la différence, elle participe à identifier et à établir l'altérité. C'est pourquoi, 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 expositions⁵⁵».



Ill. 12 Exposition de Nantes, 1904, scène de prière à la mosquée ©Collection jfm.fr

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 fournissant une image de normalité⁵⁶» (Ill. 12). 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 (Ill. 13). 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 transformé en une nouvelle étiquette, l'indigène⁵⁷.

⁵⁵ N. BANCEL *et alii.*, *Zoos humains, op.cit.*, p. 319.

⁵⁶ M. RENARD, « Comment la République fit une place à l'islam », dans D. EL YAZAMI (dir.), *Génération : un siècle d'histoire culturelle des maghrébins en France*, Paris, Gallimard, 2009, p.262.

⁵⁷ Littéralement le terme renvoie au natif d'un pays déterminé, mais avec la colonisation d'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.



Ill. 13 Pavillon de l'Algérie, vue sur le minaret, Exposition coloniale de 1931, Paris © C. Montaland

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 français⁵⁸». Après la guerre, les Expositions se font d'ailleurs de plus en plus rares, une fois l'*autre* assimilé elles n'ont plus lieu d'être et finissent par disparaître avant le deuxième conflit mondial.

b) 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 début du XX^e 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 public⁵⁹». 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 collectionneurs⁶⁰». Les objets mis en scène dans les Expositions publiques de grande envergure appartiennent en effet à des collectionneurs privés : amateurs, voyageurs,

⁵⁸ Sandrine Lemaire dans N. BANCEL *et alii.*, *Zoos humains*, *op.cit.*, p. 275.

⁵⁹ V. RIEFFEL, *Islamania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, *op.cit.*, p. 49.

⁶⁰ D. J. ROXBURGH, « Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910 », *op.cit.*, p. 16.

fonctionnaires ou soldats 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 promotion⁶¹. À la tête du cercle français, le nom d'Albert Goupil se distingue des autres amateurs. À la moitié du XIX^e, alors que les musées s'intéressent encore peu aux objets « islamiques », Goupil commence à les acquérir pour sa collection privée⁶². Sa démarche vise à récolter le maximum d'objets d'art orientaux, avec une préférence pour l'Égypte, la Syrie, la Perse⁶³ et la région de l'alors Empire ottoman⁶⁴, au sein des artefacts proche et moyen-orientaux. Les pièces de l'Espagne arabo-andalouse⁶⁵ et de l'Inde moghole⁶⁶ commencent aussi 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 moitié du XIX^e dans les collections européennes peut s'expliquer par la création de musées sur place⁶⁷. Le musée d'Alger, qui a ouvert ses portes en 1897, en est un exemple. D'après Rémi Labrusse cette absence s'explique 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 asiatiques⁶⁸».

⁶¹ S. VERNOIT, *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*, Londres, I.B. Tauris, 2000.

⁶² D. J. ROXBURGH, *idem*, p. 16)

⁶³ 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 employé pour décrire l'art de cette région avant le XVIII^e.

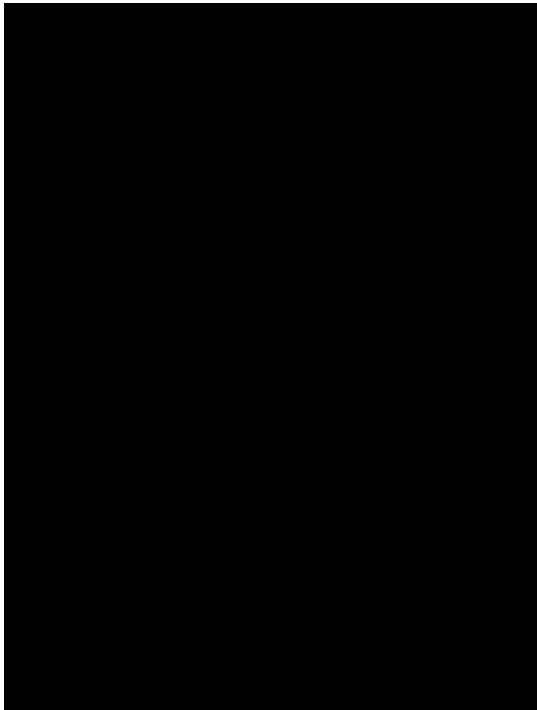
⁶⁴ Les appellations Turquie et « art turque » remplacent les formules Empire Ottoman et « art ottoman » dès 1908, date qui signe la fin de l'Empire. Comme pour l' « art persan », l'usage de la notion d' « art ottoman » demeure pour parler de la production artistique de la région sous domination de l'Empire homonyme.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ L'Empire moghol est responsable de l'expansion de l'islam en Inde, au XVI^e. La dynastie s'éteint dans les années 1860, par la main des Britanniques.

⁶⁷ N. OULEBSIR, *Les Usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004.

⁶⁸ R. LABRUSSE, (dir.), *Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2014, p. 45.



Ill. 14 Photo du « Salon Oriental » d'Albert Goupil au 9, rue Chaptal à Paris (avant 1888)
© Ministère de la Culture.

En effet, « à l'ombre du Caire, d'un côté, de l'Alhambra, de l'autre » on néglige « la réalité des arts islamiques au Maghreb⁶⁹». Toutefois, Labrusse 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 Maghreb une place à part mais plutôt à le fondre dans cette vision unitaire, où il ne jouait du reste qu'un rôle marginal⁷⁰».

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 courtiers⁷¹, et profitent de l'essor du marché international d'art oriental qui se développe dans ces années. 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, dans ces espaces domestiques très chargés on 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

⁶⁹ *Idem*, p. 51.

⁷⁰ *Idem*, p. 44.

⁷¹ Intermédiaire entre un vendeur et un acheteur.

moucharabiés et les boiseries pour transformer les intérieurs parisiens en salons orientaux (III. 14).

Le manque de spécialisation des amateurs et leur approche cumulative n'excluent pas la présence d'une ambition scientifique dans le travail de ces derniers. En effet, derrière le caractère aléatoire de l'exposition domestique se cache un « savant désordre⁷²», c'est-à-dire un ensemble de règles qui régissent la mise en scène afin qu'elle paraisse spontanée, qui s'inspirent des techniques utilisées pour constituer les cabinets de curiosité⁷³. 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 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 clé, les collectionneurs établissent en effet les grands traits d'un genre artistique à ses débuts : l'« art islamique ». À la fin du XIX^e ce canon, 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 à 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 acheteur⁷⁴. 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 terme « musulman » au pluriel anticipe la signification géopolitique, plus que religieuse, dont ces expositions de la fin du XIX^e investissent ce nouveau genre artistique.

⁷² D. J. ROXBURGH, « Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910 », *op.cit.*, p. 13.

⁷³ K. PÓMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : 16^e-18^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987.

⁷⁴ Voir R. LABRUSSE, « De la collection à l'exposition : les arts de l'Islam à Paris (1864-1917) », dans R. LABRUSSE (dir.), *Purs Décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle*, Paris, Les Arts Décoratifs et musée du Louvre, 2007, p. 69-70.

2.3. Expositions musulmanes : spécialisation, rigueur et laïcité

a) 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 musulman⁷⁵ ». La manifestation se tient sur les Champs-Élysées, au premier étage du Palais de l'Industrie. Le lieu est bien choisi car dans le catalogue⁷⁶ 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 ». Par « art musulman » il entend la production artistique de tous les pays soumis à la loi islamique⁷⁷ ; l'acception est donc davantage géopolitique que religieuse. À côté de l'intérêt purement historique et artistique témoigné par les collectionneurs de la moitié du XIX^e, Marye explique qu'il y a là « un intérêt politique⁷⁸ » pour ces objets. C'est ce que montre aussi la présence de Jules Ferry comme président-fondateur de l'Exposition, dont il a assuré le patronage jusqu'avant sa mort, un peu avant l'inauguration⁷⁹. Il s'agit, 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 protectorat⁸⁰ ».

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, reconstitués par les historiens⁸¹, fournissent de précieux renseignements. À travers ces sources, on apprend 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

⁷⁵ *Exposition D'Art Musulman, Palais de L'Industrie*, Catalogue Officiel, Paris, A. Bellier, 1893 [consultable en ligne]. URL : https://archive.org/details/gri_33125012917296

⁷⁶ *Idem*, p. 15.

⁷⁷ *Idem*, p. 9.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁷⁹ Homme politique français (1832-1893), il est considéré comme le « père de l'école laïque ». Pour aller plus loin : F. FURET (dir.), *Jules Ferry, fondateur de la République*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1985 et M. OZOUF, *Jules Ferry. La liberté et la tradition*, Paris, Gallimard, 2014.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 15.

⁸¹ D. J. ROXBURGH, « Au Bonheur des Amateurs », *art.cit.*, p. 16.

permettent donc d’imaginer une exposition où la mise en scène est encore très proche de « l’esthétique de bazar⁸² » typique des cabinets des collectionneurs-amateurs du XIX^e siècle.

Sans s’attarder sur la mise en scène, le catalogue raisonné de l’exposition fournit tout de même des données sur le contenu⁸³. Il présente la liste détaillée des objets, rangés par nature, matériau et origine, en fonction des collections auxquelles ils appartiennent (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 présentent 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 d’objets proviennent majoritairement d’Égypte, de Syrie, de Perse et de Turquie⁸⁴, 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 aussi une polémique à cause 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 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-même⁸⁵. Ce n’est donc pas le référent religieux qui pose problème, mais il s’agit d’une question d’usage et d’attachement, ou mieux de rivalité professionnelle dans un secteur 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 intermédiaire⁸⁶ ». 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

⁸² *Idem*, p. 20.

⁸³ *Exposition D'Art Musulman, Palais de L'Industrie, Catalogue Officiel, op.cit.*

⁸⁴ C’est le terme Turquie et non « Empire Ottoman » qui est choisi dans le catalogue, probablement en raison de la fin de ce dernier.

⁸⁵ G. MARYE, « L’Exposition d’art musulman. Premier article », *Gazette des beaux-arts*, Paris, 1^{er} décembre 1893.

⁸⁶ R. LABRUSSE, (dir.), *Patrimoines du Maghreb à l’ère numérique*, Paris, Hermann, 2014, p. 43.

islamique », qui est utilisée comme le synonyme de l'étiquette qui apparaît dans le titre de la manifestation⁸⁷.

b) 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 anticipé, 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'époque⁸⁸. Seul le musée des Arts Décoratifs, qui commence à collectionner des pièces dès les années 1860⁸⁹, fait exception. Et c'est d'ailleurs dans ce musée qu'est organisée, quelques années seulement après, en 1903, une seconde et tout autant 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'orientalisme⁹⁰ ». 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'artisanat⁹¹ ». Pour se faire, il entame un travail d'unification du corpus basé sur des critères

⁸⁷ *Exposition D'Art Musulman, Palais de L'Industrie*, Catalogue Officiel, Paris, A. Bellier, 1893, p. 13.

⁸⁸ *Idem*, p. 9.

⁸⁹ R. LABRUSSE, E. POSSÉMÉ et S. MAKARIOU (dir.), *Purs Décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle*, Paris, Les Arts Décoratifs et musée du Louvre, 2007.

⁹⁰ V. RIEFFEL, *Islamania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, *op.cit.*, p. 50.

⁹¹ M. BOYER, « Les arts islamiques dans les musées en France », *art.cit.*, p. 1092.

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 (Omeyyade, Abbasside, Fatimide, etc.⁹²), sont aussi recrutés. Cette équipe lui permet de déchiffrer les écritures 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 au moins davantage éloignée du style des salons orientaux de la moitié du XIX^e.

Ici aussi, le catalogue fait office de témoignage sur le contenu de l'exposition. À partir de ce dernier, on constate en effet l'absence de pièces contemporaines et d'objets à caractère ethnographique issues des colonies françaises de la présentation. C'est pourquoi, 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 attribuée⁹³. 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*⁹⁴, c'est sur ces textes 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 » devenant 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

⁹² Cf. tableau des dynasties musulmanes en annexes.

⁹³ M.-A. PRIVAT-SAVAGNY, « MIGEON Gaston », Fiche biographique, *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, INHA, 10 mars 2016 [en ligne]. URL : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/migeon-gaston.html>

⁹⁴ G. MARÇAIS, *L'art de l'islam*, Paris, Editions Larousse, 1946.

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'architecte⁹⁵». Rémi Labrusse décrit cette étape faisant suite à la période orientaliste de la fin du XIX^e, comme le moment « islamophile »⁹⁶. 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 islamique⁹⁷». 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 religieusement⁹⁸. 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, 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 en privilégier un traitement plus neutre et davantage proche de celui qu'on réserve 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'Islam⁹⁹». La couverture du numéro de janvier 2012 de la revue *Qantara* (Ill. 15), 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 mise en place du genre.

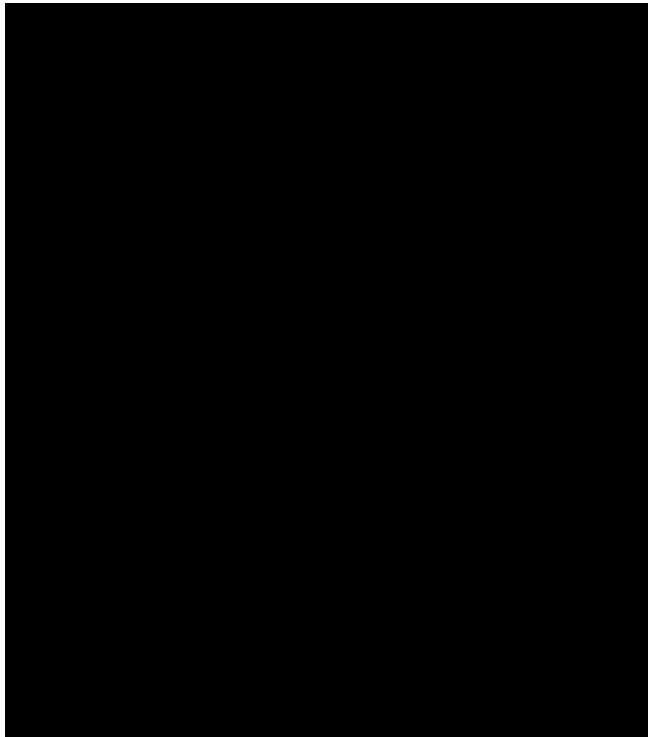
⁹⁵ C. BONNET, « Entretien avec Oleg Grabar : L'art islamique et l'Antiquité », *Anabases*, n°11, 2010, pp. 205-216 [en ligne]. URL : <http://www.jstor.org/stable/43595982>

⁹⁶ R. LABRUSSE, E. POSSEMÉ et S. MAKARIOU (dir.), *Purs Décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle*, *op.cit.*

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Idem.*, p. 3.

⁹⁹ J.-G. LETURCQ, *Inventing Islamic Art (1): The 1910 Exhibition in Munich*, 15 novembre 2011, p. 39 [en ligne]. URL : <https://leturcq.wordpress.com/2011/11/15/inventin-islamic-art-1/> (consulté le 24 janvier 2019).



Ill. 15 Couverture de la revue *Qantara* n°82, janvier 2012.

Pour Yannick Lintz, actuelle directrice du Département des Arts de l'Islam au Louvre, « 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 Louvre¹⁰⁰». Cependant, malgré les efforts des deux expositions musulmanes des débuts du XX^e, le projet de scientificité des conservateurs parisiens ne se concrétise véritablement qu'en 1910, à Munich, par le travail d'une équipe

allemande.

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

Avec 3600 objets en 80 salles, l'exposition « Chefs-d'œuvre de l'art musulman », est encore considérée comme la plus importante exposition d' « art islamique » en Europe. Voulue par le Prince Léopold de Bavière, l'équipe en charge de l'organisation est composée par 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 cultures¹⁰¹». Pour atteindre leur objectif, von Tschudi et ses collègues confèrent aux objets le statut inédit de « chefs-d'œuvre¹⁰²» ; jusqu'alors on parlait uniquement d'objets d'art ou d'œuvres, en réaffirmant d'emblée le rôle de l'Occident comme

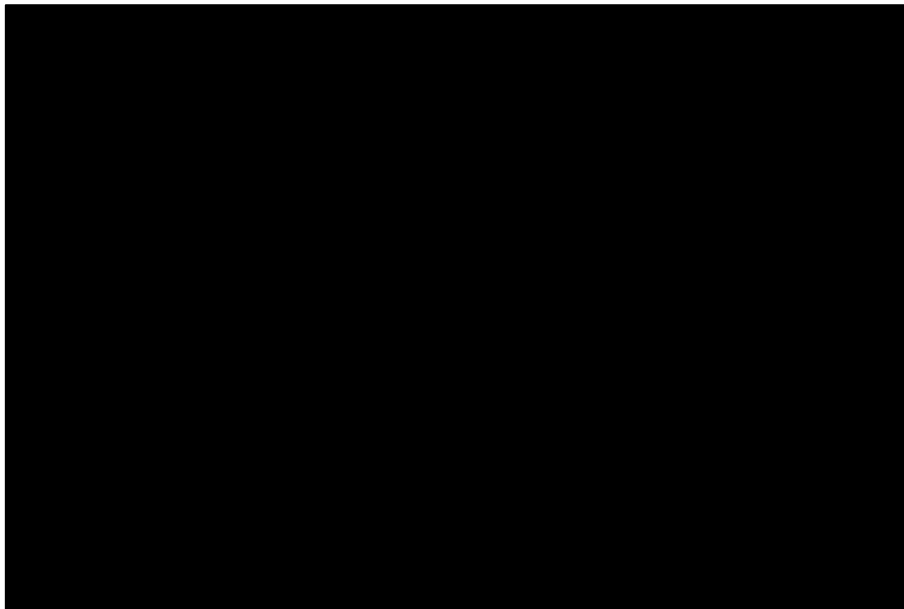
¹⁰⁰ Entretien de Yannick Lintz avec Ghaleb Bencheikh, *France Culture*, « Cultures d'Islam », 29 mai 2016 (54mn) [en ligne]. URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/cultures-d-islam/les-arts-de-l-islam> (consulté le 30 mai 2016).

¹⁰¹ F. SARRE, *Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst in München 1910*, Munich, F. Bruckmann, 1912.

¹⁰² Le terme allemand employé est « *Meisterwerke* ».

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 bijouterie¹⁰³ 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, Abbasside, etc.), divisées par styles (tapisserie, céramiques, etc.), et exposés de manière épurée dans des salles aux murs blancs, au lieu d'être associées à des collectionneurs et entassés 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 dans toutes ces facettes (Ill. 16). 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 » (Ill. 17), mais en général¹⁰⁴.



Ill. 16 *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst*, 1910. Vue d'une des salles. ©Leturcq

¹⁰³ R. LABRUSSE, (dir.), *Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2014, p. 40.

¹⁰⁴ A. LERMER et A. SHALEM, *After One Hundred Years: The 1910 Exhibition « Meisterwerke Muhammedanischer Kunst Reconsidered*, Londres, Brill, 2010.



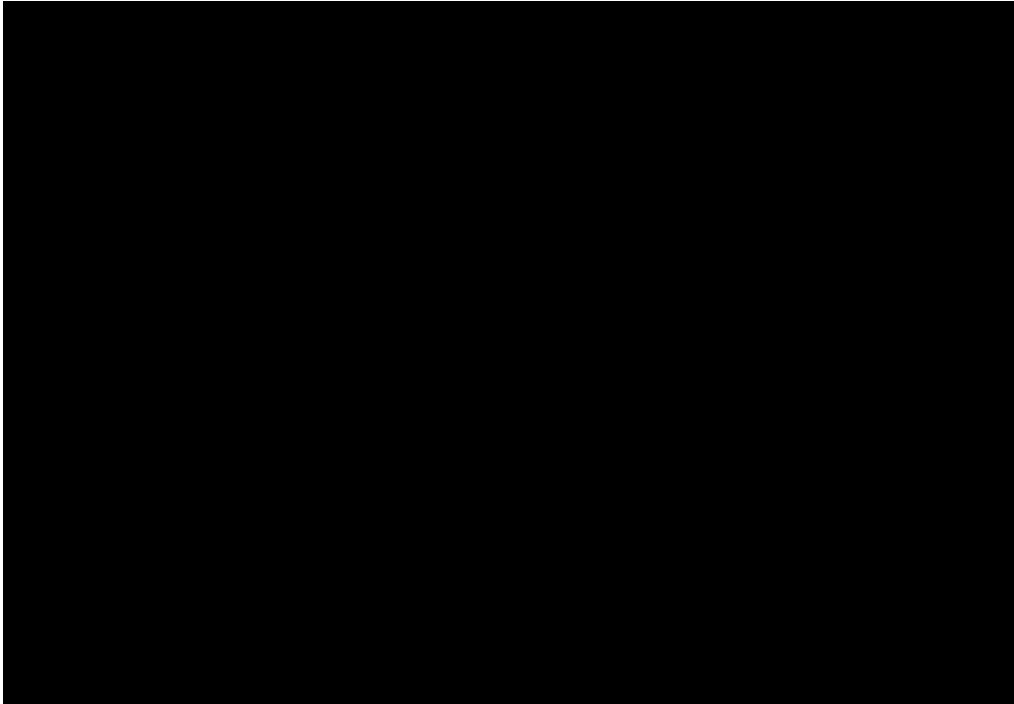
Ill. 17 Département des Arts de l’Islam. Vue intérieure © M. Bellini – R. Ricciotti / Musée du Louvre

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 Koechelin¹⁰⁵, qui soulignent l’absence d’impact de la mise en scène¹⁰⁶. 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 par rapport à 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 (Ill. 18).

¹⁰⁵ R. KOEHLIN, « Correspondance d’Allemagne : L’exposition d’art musulman à Munich », *Gazette des Beaux-Arts*, n°52, septembre 1910, pp. 255-260.

T. MICHELE, « KOEHLIN, Raymond », Fiche biographique, *Dictionnaire critique des historiens de l’art*, INHA, 2 décembre 2006 [en ligne]. URL : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/koechlin-raymond.html>

¹⁰⁶ G. MIGEON, « Exposition des arts musulmans à Munich », *Les Arts: Revue Mensuelle des Musées, Collections, Expositions*, n°9, décembre 1910.



III. 18 Salle Delort de Gléon, Pavillon de l'Horloge, Louvre, 1923 © Musée du Louvre / Arts de l'Islam

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 bazar¹⁰⁷ », 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 dès lors peu visibles, et placés dans des décors en boiseries ajourées qui rappellent les moucharabiés des cabinets privés des décennies précédentes.

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. La création d'une section « islamique » à proprement parler 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 Marçais¹⁰⁸, 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 moitié du XIX^e sont remplacés par les conservateurs de musée.

¹⁰⁷ V. RIEFFEL, *Islamania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique, op.cit.*, p. 50.

¹⁰⁸ 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.

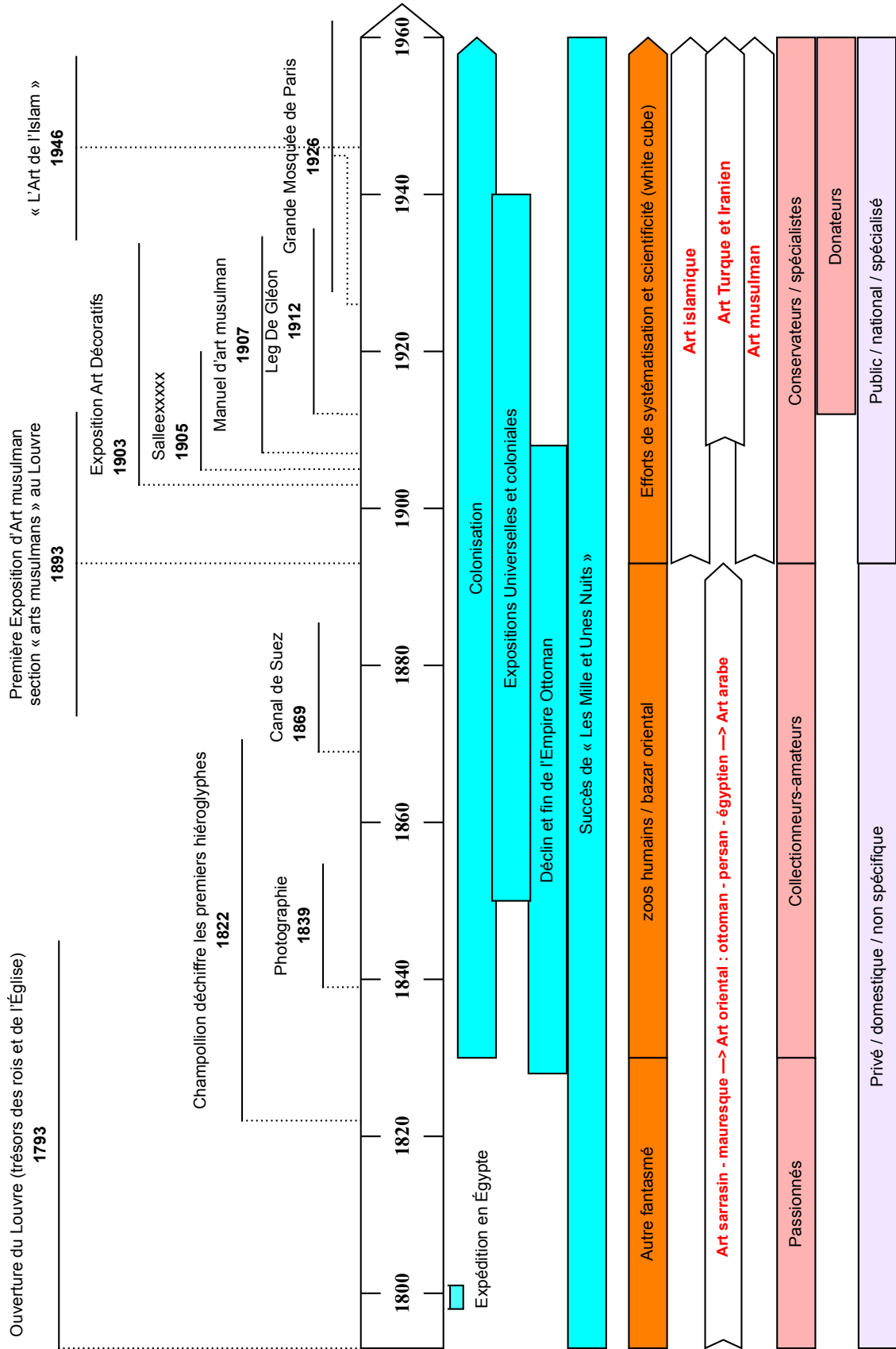
Les salons orientaux privés, composés d'objets arabes, ottomans et persans, deviennent des grandes expositions musulmanes publiques, à leur tour converties en collections nationales d'« art islamique ». La mise en scène, proche de l'esthétique de bazar au début du XIX^e se fait de moins en moins orientalisante. Cette recherche de neutralité s'accompagne de choix de vocabulaire soucieux de rendre compte de la valeur esthétique d'un corpus d'objets en provenance de l'Espagne à l'Asie, et datant du VII^e au XVIII^e siècles, qu'on élève au stade de « chefs-d'œuvre islamiques ». L'acception du terme « islam » est politico-culturelle à cette époque : elle renvoie à une production artistique qui s'est faite dans des aires géographiques sous domination musulmane, sans que la variable religieuse ne 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 fit don de la collection de son mari en 1912 puis un don en argent qui permit d'ouvrir une salle "Delort de Gléon" en 1922¹⁰⁹ ». Dans les mêmes années, j'y reviendrais, 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 1850-1900¹¹⁰.

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 sont écoulés.

¹⁰⁹ M. BOYER, « Les arts islamiques dans les musées en France », *art.cit.*, p. 1094.

¹¹⁰ M. RENARD, « Comment la République fit une place à l'islam », dans D. EL YAZAMI (dir.), *Génération : un siècle d'histoire culturelle des maghrébins en France*, Paris, Gallimard, 2009, pp.262-267.



Frise Chronologique n°1. « Le temps des expositions : l'invention de l' « art islamique » ©Diletta

Guidi

3. L'institutionnalisation de l' « art islamique »

À l'issue de la Deuxième guerre mondiale, les politiques mises en place dans le domaine de la Culture visent à protéger et à rendre accessibles le « patrimoine universel », notion qui émerge dans ces années¹¹¹. La logique est celle du « monument historique et du chef-d'œuvre¹¹² ». La France, où depuis 1945 siège l'UNESCO¹¹³, 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 objets¹¹⁴. De plus, hormis quelques importantes donations, comme celle du comte François Chandon de Briailles (1955), et certaines publications scientifiques¹¹⁵, l'attention muséale et académique à l'égard de l' « art islamique » au début de cette seconde moitié du XX^e est moins importante par rapport à 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, turque, 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

¹¹¹ D. POULOT, « Le patrimoine universel : un modèle culturel français », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1992/1 (n° 39-1), pp. 29-55 [en ligne]. URL : <https://www.caim.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-1992-1-page-29.htm> (consulté le 8 mars 2018).

¹¹² F. HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 243.

¹¹³ Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture.

¹¹⁴ Il s'agit d'objets mésopotamiens, persans, et levantins, issus des fouilles du XIX^e et datant de la préhistoire à l'époque antéislamique (VI^e). On pense par exemple au Code d'Hammourabi, qui date de 1750 av. J.-C., qui est le plus ancien texte juridique conservé. Pour en savoir plus sur l'histoire de la création du département des antiquités orientales : P. AMIET, *Musée du Louvre, Département des antiquités orientales : Guide du visiteur*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1978.

¹¹⁵ Voir les travaux de Richard Ettinghausen, dont : « Islamic Art and Archeology », dans T. CUYLER YOUNG (dir.), *Near Eastern Culture and Society*, Princeton, 1951, pp. 17-47 ; *Islamic Art and Archaeology: Collected Papers*, ed. M. Rosen-Ayalon, Berlin, 1984, etc. ; voir aussi les ouvrages de Georges Marçais dont : *L'art de l'islam*, Paris, Éditions Larousse, 1946 ; *L'Architecture musulmane d'Occident. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile*, *Journal des savants*, janvier-mars 1956, pp. 19-34.

la crise pétrolière de 1973, par plusieurs conflits au Moyen-Orient, et par la Révolution iranienne (1979). L'important relais par les médias occidentaux de ces événements participe à fabriquer l'image d'un « monde arabe » monolithique et dangereux¹¹⁶. 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 Exposition 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'U.R.S.S. (1989), est marquée en France par l'affaire du voile (1989), ainsi que par plusieurs attentats meurtriers perpétrés à Paris par le Groupe islamiste armé¹¹⁷. 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 volet de l'histoire de l'« art islamique » se subdivise donc à son tour en trois moments qui participent à son institutionnalisation. Le premier moment est celui de l'intensité du travail académique, pendant lequel l'historiographie de l'« art islamique » est en même temps construite et questionnée. Il est suivi par une période de fort intérêt politico-diplomatique qui débouche sur la création de l'IMA et sur l'amalgame entre « arabe » et « islam ». Enfin, pendant les « années-patrimoine¹¹⁸ » l'étiquette « art musulman » du début du siècle émerge à nouveau, chargée d'une connotation religieuse qu'elle n'avait pas auparavant et dont les années 2000 investissent finalement l'« art islamique ».

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-Unis¹¹⁹. 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

¹¹⁶ T. DELTOMBE, *L'islam imaginaire. La construction médiatique de l'islamophobie en France*, op.cit.

¹¹⁷ Le Groupe islamiste armée (GIA) est une organisation armée algérienne. Il opère depuis l'annulation de la victoire du Front islamique armé (FIS) en 1991 en Algérie. Dans les années 1990 il revendique une grande quantité d'attentats meurtriers, y compris sur le sol français. Voir S. LABAT, *Les Islamistes algériens. Entre les urnes et le maquis*, Paris, Seuil, 1995.

¹¹⁸ F. HARTOG, *Régimes d'historicité*, op.cit.

¹¹⁹ M. CAREY et M. GRAVES, « Introduction: Historiography of Islamic art and architecture, 2012 », *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, pp. 1-15.

civilisations dites « orientales » (perse, byzantine, etc.). Ainsi, bien qu'elle soit toujours associée 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 champ d'étude à proprement parler est donc en marche.

Parmi les nombreux chercheurs européens émigrés en Amérique du Nord, on retient 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 discipline¹²⁰. 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 (NYU). Au même moment il est engagé par le Metropolitan Art Museum comme consultant. En effet, il alterne tout au long de sa carrière entre les universités et les musées en prolongeant 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 and Ernst Kühnel, co-organisateurs de l'exposition de 1910 à Munich¹²¹. 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 la 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 organisé on retient : « *7000 Years of Iranian Art* » (1964-1965), qui s'est tenue 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 deuxième partie du XX^e, des catégories géographico-dynastiques par celles à caractère national : l'art persan et l'art ottoman se substituent à l'art iranien et turque.

¹²⁰ J. COOK, « Richard Ettinghausen, Teacher, A Leading Islamic Art Authority », *New York Times*, 3 avril 1979 [en ligne]. URL : <http://www.nytimes.com/1979/04/03/archives/richard-ettinghausen-teacher-a-leading-islamic-art-authority.html> (consulté le 16 février 2018).

¹²¹ « Richard Ettinghausen », *Enciclopedia Iranica*, Vol. IX, Fasc. 1, pp 62-63.

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 posthume en 1987¹²². Dans cet ouvrage une valeur particulière est attribuée à la production artistique des premiers siècles de l'islam et surtout à l'architecture, notamment religieuse. 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 prémises de l'analogie qui va s'opérer entre l'« art islamique » et la religion musulmane, dont les années 2000 vont marquer le succès.

Cette attention pour 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 (MIT). Ce programme a pour but d'étudier l'« art islamique », mais aussi l'architecture, l'urbanisme et l'aménagement paysager¹²³. Dès l'ouverture, sa direction est confiée à Oleg Grabar qui, quelques années après, fonde en son sein la revue *The Muqarnas*, première parution annuelle consacrée à l'« art islamique » et à son architecture, et dont il devient aussi un éditeur actif. Ces deux événements signent donc 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 de les transmettre.

Strasbourgeois, formé à Paris, il grandit entouré par les études orientales car son père est un fameux byzantiniste¹²⁴. Oleg Grabar est à la fois historien de l'art et archéologue et se spécialise sur les premiers siècles de l'islam¹²⁵. 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

¹²² R. ETTINGHAUSEN et O. GRABAR, *The art and architecture of Islam: 650–1250*, New York et Londres, Viking Penguin Inc., 1987.

¹²³ Voir le site du programme : <https://agakhan.fas.harvard.edu/harvard-akpia> (consulté le 21 février 2018).

¹²⁴ J.-P. SODINI, « GRABAR ANDRÉ – (1896-1990) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/andre-grabar/> (consulté le 8 mars 2018).

¹²⁵ J.-G. LETURCQ, « GRABAR Oleg », *Dictionnaire des orientalistes de langue française* [en ligne]. URL : <http://dictionnairedesorientalistes.chess.fr/document.php?id=304#haut> (consulté le 15 février 2018) et G. NECIPOĞLU, « Editor's Foreword. In Memoriam: Oleg Grabar », *Muqarnas*, n°28, 2011, VII-XIII.

privilégie en effet une lecture historico-politique de l' « art islamique »¹²⁶. L'aversion de Grabar vis-à-vis 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 champ¹²⁷, où cette réticence est encore très importante parmi les spécialistes¹²⁸. Sa connaissance férue de la dynastie omeyyade, présente du Moyen-Orient jusqu'à l'Espagne pendant les VII 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. De cette manière, 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 les fouilles dans le désert syrien, en fait le premier à remettre en question le prétendu aniconisme de l' « art islamique »¹²⁹. Cela lui permet de questionner l'interdiction de représenter des êtres humains que l'on prête à la religion musulmane, et qu'on remet en question depuis grâce à lui¹³⁰.

Outre ces avancées scientifiques, que Grabar systématise dans *La formation de l'art islamique*¹³¹ (1973) en 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 sémiologie¹³² dans l'étude des monuments et puise dans les méthodes des *visual studies*¹³³ pour approfondir la

¹²⁶ O. GRABAR, *The Formation of Islamic Art*, op.cit.

¹²⁷ M. CAREY et M. GRAVES, « Introduction: Historiography of Islamic art and architecture, 2012 », *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, p. 14.

¹²⁸ Cf. Entretien avec Sophie Makariou en annexes.

¹²⁹ O. GRABAR, « From the Icon to Aniconism: Islam and the Image », *Museum International*, septembre 2003, 55(2), pp. 46-53.

¹³⁰ M. BARRUCAND, « L'Image dans la société islamique du Moyen Âge », dans C. BEAUGE, (dir), *L'Image dans le monde arabe*, Paris, CNRS éditions, 1995, p. 59-67 ; M. BARRUCAND, « L'Art de l'Islam », dans C. HECK (dir), *Moyen Âge, Chrétienté et Islam*, Paris, Flammarion, 1996 ; S. NAEF, *Y a-t-il une question de l'image en islam ?*, Paris, L'Harmattan, 2015.

¹³¹ *The Formation of Islamic Art*. New Haven, Londres, Yale University Press, 1973 (traduit en français sous le titre *La formation de l'art islamique*, réédité en anglais en 1987, et en français en 2000).

¹³² La sémiologie est l'étude des signes. Elle intègre les sciences sociales grâce à des auteurs des années 1950-1960 comme Roland Barthes, Jean Baudrillard et Umberto Eco. Voir : R. BARTHES, *Mythologies*, Paris, éditions du Seuil, 1957 ; J. BAUDRILLARD, *Pour une critique de l'économie politique*, Paris, Gallimard, 1972 ; U. ECO, *Segno*, Milano, Istituto Editoriale Internazionale, 1973 ; *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.

¹³³ 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'ils 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,

recherche sur l' « art islamique »¹³⁴. C'est pourquoi, en 1996 il change le sous-titre de la revue *The Muqarnas*¹³⁵, et commence à s'entourer d'anthropologues, de sociologues, et de spécialistes des médias, pour en alimenter les pages¹³⁶. 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, voire au-delà. 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 »¹³⁷. 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 musulman¹³⁸», 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 dénoncés¹³⁹. Sa rédaction, quelques années plus tard, de l'entrée « art islamique » pour le *Dictionnaire of Art* illustre bien cette posture¹⁴⁰.

En 1996 Grabar participe aussi à un cycle de conférences publiques à l'Institut du monde arabe, ouvert depuis peu. Le but de ces séances est de vulgariser les connaissances sur l' « art islamique » de sorte à ce 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 d' « art islamique ». Il fait même le pronostic de la fin de l'usage de cette formule, qu'il propose de remplacer définitivement par les différentes

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.

¹³⁴ Cf. les travaux d'Oleg Grabar cités dans ce chapitre et en bibliographie.

¹³⁵ De *An Annual on Islamic Art and Architecture* le sous-titre est modifié en *An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*.

¹³⁶ L'intégralité des numéros de *The Muqarnas* est disponible sur le site de la maison d'édition Brill : <http://www.brill.com/publications/muqarnas> (consulté le 21 février 2018).

¹³⁷ E. SAÏD, O. GRABAR et B. LEWIS, « Orientalism: An Exchange », E. SAÏD, O. GRABAR et B. LEWIS, *The New York Review of Books*, 12 août 1982 [en ligne]. URL : <http://www.nybooks.com/articles/1982/08/12/orientalism-an-exchange> (consulté le 21 février 2018).

¹³⁸ O. GRABAR, *Penser l'art islamique : une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 25.

¹³⁹ M. MURPHY, Z. RAHMANI, T. SHEPARD, E. ZABUNYAN et R. LABRUSSE, « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective*, n° 1, 2012, pp. 56-69.

¹⁴⁰ *Dictionnaire of Art*, vol. 19, 1996, pp. 99-102.

catégories ethnico-nationales concurrentes, qu'il considère désormais plus appropriées¹⁴¹. En effet, dans les années 1990 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, elle va même tendre à s'imposer sur les autres étiquettes à partir des années 2000. Dans la période post-attentats, l'amalgame entre l' « art islamique » et la religion musulmane atteint son paroxysme. En attendant, 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 de 1974 à 1981, qui a eu l'idée, au début de son septennat, de créer un Institut du monde arabe. Nous sommes à la moitié des années 1970, au moment des grands conflits au Moyen-Orient, de l'abandon des accords de Bretton-Woods¹⁴² et de la guerre de Kippour¹⁴³ 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, en provoquant ainsi le premier choc pétrolier¹⁴⁴. « 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 pétrolier¹⁴⁵ », des stéréotypes que l'IMA se propose de contrer afin 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

¹⁴¹ C. BONNET « Entretien avec Oleg Grabar : L'art islamique et l'Antiquité », *Anabases*, n°11, 2010, pp. 205-216 [en ligne]. URL : https://www.jstor.org/stable/43595982?seq=1#metadata_info_tab_contents (consulté le 21 février 2018).

¹⁴² 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 Fond monétaire international (FMI) et à la banque internationale pour la reconstruction et le développement.

¹⁴³ La guerre de Kippour est une guerre qui 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 aboutirent aux Accords de Camp David, il y a le choc pétrolier de 1973.

¹⁴⁴ « La hausse des prix du pétrole : une fatalité ou le retour du politique », Rapport d'information de J. KERGUERIS et C. SAUNIER, fait au nom de la délégation du Sénat pour la planification, n° 105, déposé le 24 novembre 2005 [en ligne]. URL : <http://www.senat.fr/rap/r05-105/r05-105.html> (consulté le 4 novembre 2015).

¹⁴⁵ Cf. annexes, entretien n°2 IMA avec un ancien employé de la communication, IMA, 16 octobre 2015. Voir aussi T. DELTOMBE, *L'islam imaginaire. La construction médiatique de l'islamophobie en France, 1975-2005*, Paris, La Découverte, Poche, 2007.

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'Europe¹⁴⁶».

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 arabes¹⁴⁷. À l'époque, ni l'Égypte, écartée à cause des accords de Camp David¹⁴⁸, ni la Libye, en conflit avec la Tunisie, ni les Palestiniens de l'OLP¹⁴⁹ (encore considéré comme un groupe terroriste), 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 tenue à l'Institut¹⁵⁰ —, tous les 22 pays de la Ligue Arabe¹⁵¹ sont à présent 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 de 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

¹⁴⁶ F. L'YVONNET, « L'Institut du monde arabe, un lieu d'échanges privilégié » (Nota Bene), dans M. ARKOUN (dir.), *Histoire de l'Islam et des musulmans en France. Du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Albin Michel, coll. Poche, 2006, pp. 1138. Pour une liste des numéros publiés par *Qantara* depuis sa création en 1991, voir les archives : <http://www.imarabe.org/magazine-qantara/archives> (consulté le 15 novembre 2015).

¹⁴⁷ *Institut du monde arabe. Acte de fondation. Statuts*, Paris, Imprimerie nationale, 1981 (français et arabe).

¹⁴⁸ 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. Voir : <http://www.monde-diplomatique.fr/cahier/proche-orient/campdavid> (consulté le 5 novembre 2015).

¹⁴⁹ Organisation de libération de la Palestine, créée en 1964 pour libérer la Palestine. Après dix ans de lutte armée et un certain nombre de défaites, l'OLP est amené à adopter une stratégie plus modérée. À partir des années 1980, sous la direction de Yasser Arafat, il devient l'interlocuteur privilégié par Israël et négocie notamment les Accords d'Oslo (1993). Depuis, l'organisation siège aux Nations Unies avec le statut d'observateur permanent.

¹⁵⁰ A. PAUTARD, « Arafat, l'annonce faite à Paris », *L'Express*, 28 avril 1989. URL : http://www.lexpress.fr/informations/arafat-l-annonce-faite-a-paris_591200.html (consulté le 14 novembre 2015).

¹⁵¹ La Ligue des États Arabes (ou Ligue Arabe) est une organisation fondée en 1945 au Caire ayant statut d'observateurs aux Nations Unies. Elle compte aujourd'hui 22 membres. Voir : <http://www.arableagueonline.org/> (consulté le 14 novembre 2015).

de l'Intérieur¹⁵². En France, l'opulence des Trente Glorieuses est remplacée par une période d'instabilité politico-économique et sociale. Dans l'Hexagone, 1974 marque le renforcement des politiques de contrôle des flux migratoires par le gouvernement Chirac¹⁵³, 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 signé¹⁵⁴. À cette période, ce n'est pas seulement le nombre des immigrés qui change, mais aussi le regard que l'on porte sur eux, ainsi que sur les revendications et les demandes de reconnaissance de ces derniers¹⁵⁵. Comme le montre Vincent Gay¹⁵⁶, 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 post-révolution iranienne (1979), les images des prières en usine participent à la confusion entre immigration et islam et favorisent l'émergence du sentiment d'un « problème musulman¹⁵⁷ ». 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 1983¹⁵⁸. La décennie 1980, qui marque « l'irruption de l'islam dans le champ politique¹⁵⁹ », se clôt 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 publiques¹⁶⁰.

¹⁵² Voir : http://www.imarabe.org/sites/default/files/file/Connaitrelima/actedefondation/acte_fondation_ima.pdf (consulté le 9 juillet 2015).

¹⁵³ Le 5 juillet 1974 le gouvernement suspend l'immigration des travailleurs et des familles. Voir « Chronologie : l'histoire de l'immigration en dates » : <http://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/politique-immigration/chronologie-immigration/> (consulté le 10 novembre 2015).

¹⁵⁴ Décret n°76-383 du 29 avril 1976 relatif aux conditions d'entrée et de séjour en France des membres de familles des étrangers autorisés à résider en France, voir sur le site de *Légifrance* : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006062480&>

¹⁵⁵ G. NOIRIEL, *Le Creuset Français - Histoire de l'immigration - XIX^e XX^e siècles*, Paris, Le Seuil, 1989.

¹⁵⁶ V. GAY, « Grèves saintes ou grèves ouvrières ? Le “problème musulman” dans les conflits de l'automobile, 1982-1983 », *Genèses*, vol. 98, n°1, 2015, pp. 110-130.

¹⁵⁷ V. AMIRAUX, « Expertises, savoir et politique. La constitution de l'islam comme problème public » dans B. ZIMMERMANN (dir.) *Les sciences sociales à l'épreuve de l'action*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004, pp. 209-245 ; A. HAJJAT et M. MOHAMMED, *Islamophobie. Comment les élites françaises fabriquent le “problème musulman”*, Paris, La Découverte, 2013 ; J. BEAUGÉ et A. HAJJAT, « Élitisme françaises et construction du “problème musulman” », *Sociologie*, n°1, vol. 5, 2014 ;

¹⁵⁸ Marche antiraciste qui s'est tenue en France 15 octobre au 3 décembre 1983 dans un climat sociopolitique cristallisé par les violences et les actes racistes à l'endroit des populations immigrées.

¹⁵⁹ Entretien n°2 IMA avec un ancien employé de la communication, IMA, 16 octobre 2015.

¹⁶⁰ Loi n°2004-228 du 15 mars 2004, publiée dans le Journal Officiel le 17 mars 2004. Voir : <http://legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006071191&idArticle=LEGIARTI000006524456&dateTexte=20151114> (consulté le 14 novembre 2015). Sur l'affaire voir le chapitre 9.

L'Institut du monde arabe et son Musée d'Art et des Civilisations Arabo-Islamiques ouvrent leurs portes deux ans avant l'affaire du voile. Le choix du 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 participe 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 à fortiori l'Iran et la Turquie, autrement dit des aires géographiques parmi les plus importantes dans 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 présents¹⁶¹. 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 de 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 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-Islamiques », l'IMA signale donc qu'il s'agit à la fois 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.

¹⁶¹ J. DAKHLIA et W. KAISER, *Les musulmans dans l'histoire de l'Europe : Tome 2, Passages et contacts en Méditerranée*, Paris, Albin Michel, 2013.

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

Imaginé par 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^{ème} arrondissement de Paris. À dix minutes à pied de la Grande Mosquée et à quinze de la place de la Bastille, le cœur 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 Qatar¹⁶² (Ill. 19). Le lien entre l'IMA et la religion est donc indirectement opéré, non seulement à travers la topographie mais aussi via son architecture.

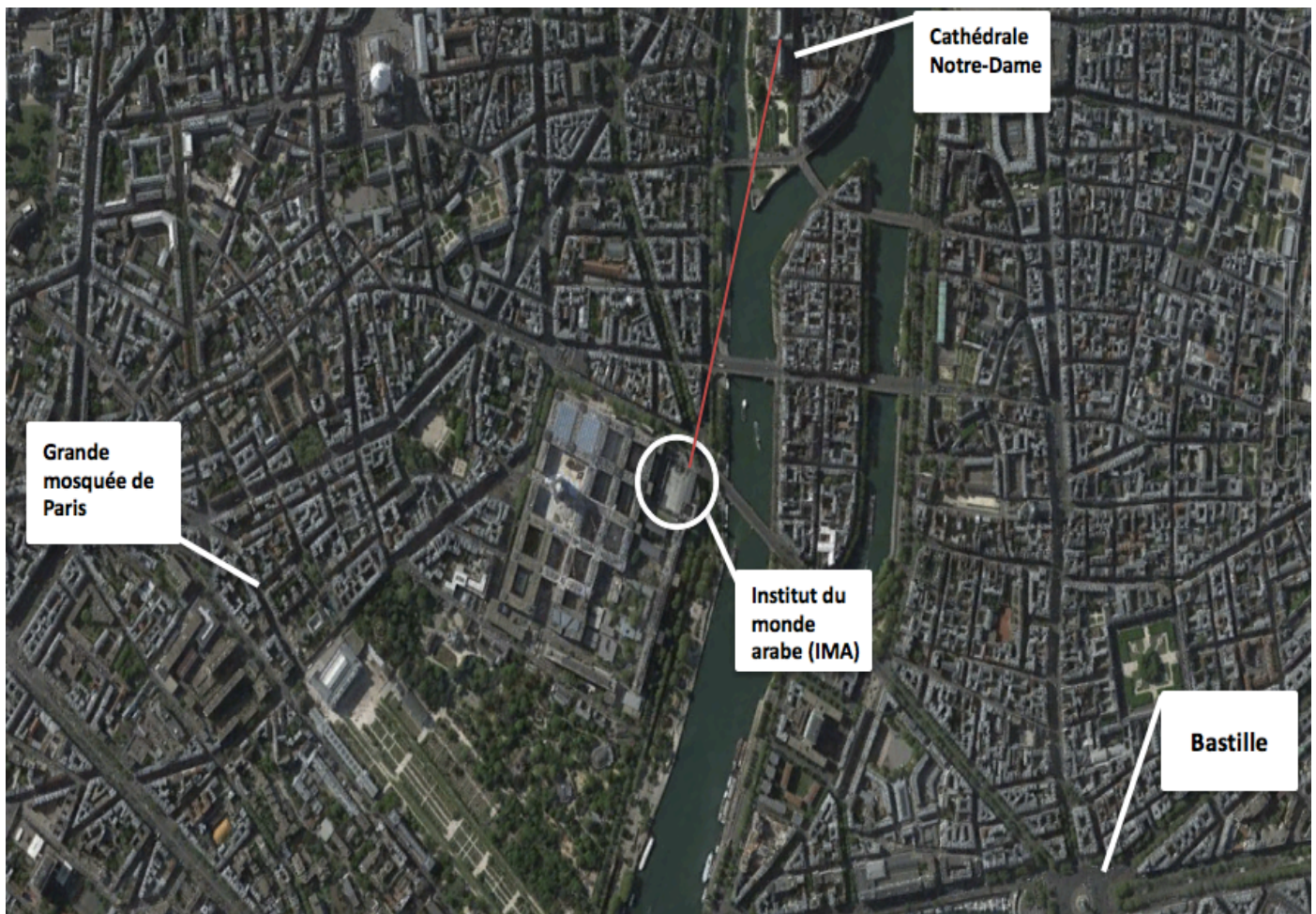
À l'origine, un autre projet, plus modeste en taille, devait voir le jour près de la Tour Eiffel. Je n'ai pas eu accès aux plans de ce premier Institut du monde arabe, mais certains interviewés¹⁶³ décrivent son architecture en parlant d'une « *orientalisme* », terme qui est loin de correspondre au dessin 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 en couvrant une surface totale de 27 000 mètres carrés (Ill. 20). 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, composé notamment par Jean Nouvel¹⁶⁴, suscite un grand enthousiasme de par son esthétique novatrice. C'est en effet un des premiers exemples d'architecture contemporaine appliquée sur un bâtiment public en France¹⁶⁵.

¹⁶² La visite date du 23 juin 2014.

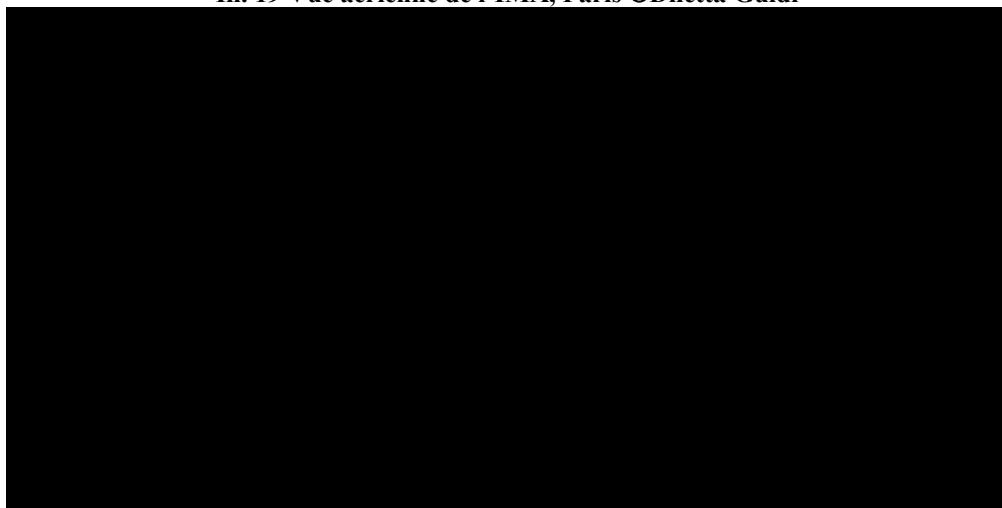
¹⁶³ Cf. annexes, entretien n°2 IMA avec un ancien employé de la communication, IMA, 16 octobre 2015.

¹⁶⁴ Le collectif d'architectes à l'origine de l'IMA est composé par 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 Abou Dhabi (2017).

¹⁶⁵ « Modernism in the City », *Progressive Architecture*, juillet 1997.



III. 19 Vue aérienne de l'IMA, Paris ©Diletta Guidi



III. 20 Institut du monde arabe, Paris ©archello.com

L'architecture de l'IMA est aussi une interprétation en clé moderne de la grammaire « islamique » classique, et en particulier des architectures religieuses et profanes. Dominique Baudis, président de l'IMA de 2007 et 2011, 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 interprété¹⁶⁶». 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 (Ill. 20). Quant à la salle hypostyle au sous-sol, elle adopte le plan à colonnes classique des mosquées (Ill. 21). Enfin, « la tour de livres » placée dans la bibliothèque de l’Institut reprend la forme cylindrique et montante des minarets classiques (Ill. 22).



Ill. 21 Salle hypostyle au sous-sol, IMA, Paris ©Institut du monde arabe
 Ill. 22 Tour des livres, IMA, Paris ©Institut du monde arabe

La presse internationale s’intéresse de près à cette structure novatrice, les quotidiens suisses parlent de « Sorbonne islamique¹⁶⁷ », d’autres de « la Mecque à Paris¹⁶⁸ ». Certains font référence au Coran pour décrire les façades ajourées du bâtiment : « Lumière sur lumière », écrivent-ils¹⁶⁹, en reprenant la sourate 24, verset 35 du livre saint¹⁷⁰.

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 domaine des sciences et des techniques, entre la France et le monde arabe, contribuant par là au développement des relations entre celui-ci et l’Europe¹⁷¹ ».

¹⁶⁶ D. BAUDIS et H. LACROIX, *L’Institut du monde arabe*, Paris, Editions de La Différence, 2007, p. 8.

¹⁶⁷ « Die Sorbonne des Islams », *Der Brückenbauer Zürich*, 14 septembre 1988, p. 9.

¹⁶⁸ « La Mecque à Paris », *L’Argus de la presse*, 24 juin 1988.

¹⁶⁹ D. BAUDIS et H. LACROIX, *L’Institut du monde arabe*, Paris, Éditions de La Différence, 2007, p. 7.

¹⁷⁰ J. BERQUE, *Le Coran. Essai de traduction*, Paris, Sindbad, 1990.

¹⁷¹ *Institut du monde arabe. Acte de fondation. Statuts*, Paris, Imprimerie nationale, 1981, p. 3 et p. 9, je souligne.

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 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 islamique¹⁷² ». Républicain convaincu, j'y reviendrais, Edgard Pisani¹⁷³ refuse de donner suite à la demande. Cependant, cet épisode montre que dans les années 1990 l'islam 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'U.R.S.S. (1989). Ces événements ont des conséquences importantes, notamment en termes de réflexion sur l'identité, la mémoire, et le patrimoine, qui sont les trois leitmotiv de cette période. En France, l'historien François Hartog parle des « années-patrimoine » pour décrire ce moment, en précisant qu'il est marqué par la création d'un nombre important de « lieux de mémoire¹⁷⁴», parmi lesquels de musées, et en particulier ce que l'on appelle les « musée de société », autrement dit : des musées des Arts et Traditions populaires, des musées d'ethnographie, d'histoire, etc.¹⁷⁵ C'est l'essor de la notion de « patrimoine national », qui se développe parallèlement à des revendications plus locales (e.g. 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 de la coupe du monde de football par Zinedine Zidane comme capitaine de l'équipe de France (1998), 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.

¹⁷² Cf. entretien n°10 avec un ancien employé du service culturel de l'IMA, 29 mai 2015, Marseille.

¹⁷³ Cf. le volet qui est consacré à Edgard Pisani au chap. IV.

¹⁷⁴ P. NORA (dir.), *Les lieux de mémoire* : trois tomes : *La République*, tome I, 1984 ; *La nation*, tome II, 1986 ; *Les France*, tome III, 1992 ; Paris, Gallimard.

¹⁷⁵F. HARTOG, *Régimes d'historicité*, *op.cit.*

Le fait que l'Institut du monde arabe figure parmi les Grands projets culturels¹⁷⁶ de François Mitterrand est un témoignage 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 datent de l'inauguration du Grand Louvre par Mitterrand et coïncide avec le « départ du ministère des Finances » de l'enceinte du musée en 1993¹⁷⁷, cela correspond aussi avec l'expansion des collections d' « art islamique ». Les 1000m² 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 signe la création de 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.

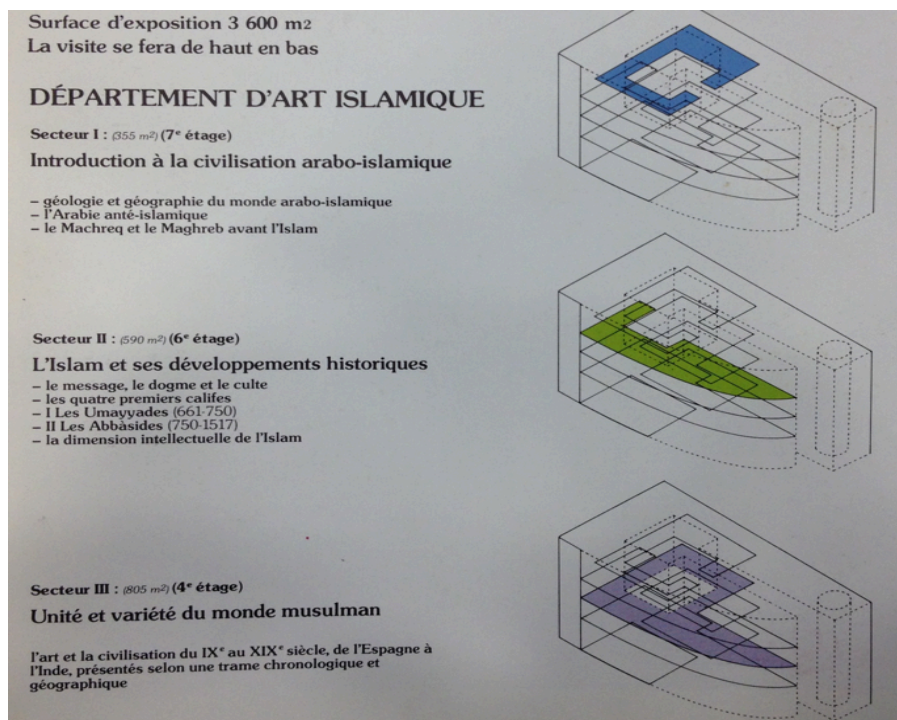
Entre 1990 et 2000, comme l'explique Eric Delpont, directeur du musée de l'IMA : « les politiques culturelles françaises reposaient auparavant sur des « saisons » ou des « années » (année du Maroc, année de l'Égypte, etc.) lancées par les gouvernements en place¹⁷⁸ ». Chaque année une exposition d'art est consacrée à un des vingt-deux pays partenaires, en offrant une perspective nationale du « monde arabe ».

¹⁷⁶ Appelés aussi « Grandes opérations d'architecture et d'urbanisme », il s'agit d'une série de travaux – de construction ou de rénovation – initiés par 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 la Villette. Mitterrand inaugure une « habitude présidentielle » que tous ces successeurs ont depuis repris : celle d'associer à leur mandat la construction d'une grande institution culturelle.

¹⁷⁷ F. HARTOG, *Régimes d'historicité*, *op.cit.*, p. 166.

¹⁷⁸ Cf. Entretien avec Eric Delpont en annexes.

En revanche, dans ces années la collection permanente se concentre essentiellement sur ce que ces pays ont en commun l' « art islamique » (Ill. 23 et 24), 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 musulmanes jusqu'au XIX^e, 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.



Ill. 23 Le Musée d'Art et des Civilisations Arabo-Islamiques (première partie)
Extrait du catalogue du Musée de l'Institut du monde arabe, 1987



**III. 24 Le Musée d'Art et des Civilisations Arabo-Islamiques (deuxième partie)
Extrait du catalogue du Musée de l'Institut du monde arabe, 1987**

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 », et de l'autre on « l'insère dans un cadre supranational en devenir, celui de l'Islam-nation¹⁷⁹».

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. C'est le cas aussi 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 de manière implicite, à partir de ces années. 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'islamisme¹⁸⁰ ». En analysant de près les conférences et les débats de l'IMA¹⁸¹, j'ai

¹⁷⁹ M. ABDALLAH, « 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*, vol. 39, n°1, 2014, p. 3.

¹⁸⁰ Entretien n°3 IMA avec un employé de l'IMA depuis l'ouverture, 16 avril 2015, Institut du monde arabe, bureaux, Paris.

¹⁸¹ Travail mené à partir des rapports d'activité, des archives et de l'ouvrage : *L'Institut du monde arabe. Vingt ans d'activités, 1980-2000*, Paris, Institut du monde arabe, 2002.

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 Arabe et islamiste est tracée, la religion musulmane commence à apparaître comme un danger. Ces conférences sont 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 ». 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.

Les débats sur « l'islam et le terrorisme », qui se tiennent 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 », qui se tiennent surtout entre 2005-2010. On commence à parler de « problème musulman », et de la thématique de l'islam *en* France on passe à celle de l'islam *de* France¹⁸². Enfin, aujourd'hui, « la radicalisation et l'islamophobie » sont les thématiques les plus débattues ; le musulman étant désormais associée au djihadiste. En contrepoint de cette approche, et de façon toujours synchronique, dans les années 1990 plusieurs séances 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 meilleurs spécialistes s'efforcent de déconstruire. 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 (1995), et qui vont devenir la phobie de l'islam et des musulmans après le 11 septembre 2001. Ce qui ressort de ce bilan, 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 consacrée à des sujets en lien avec l'islam¹⁸³. Ainsi, bien qu'un ancien de l'IMA me dise que « la référence à l'islam n'est pas un axe de programmation¹⁸⁴ » 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

¹⁸² J. BAROU, *Islam en France, Islam de France*, Paris, La Documentation Française, 2016.

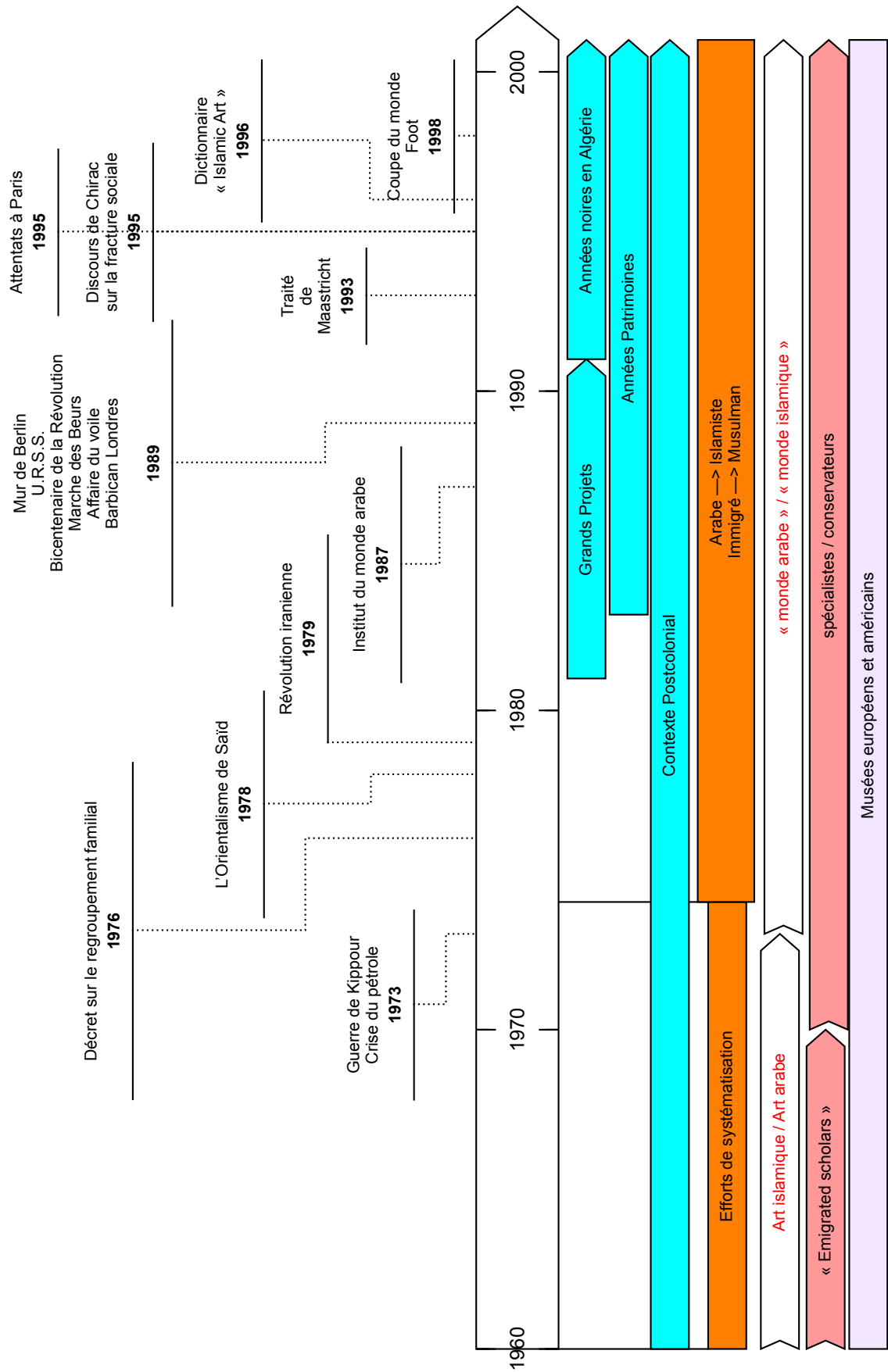
¹⁸³ Cf. inventaire en annexes.

¹⁸⁴ Entretien n°10 avec un ancien employé du service culturel de l'IMA, 29 mai 2015, Marseille.

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 attentats¹⁸⁵», le 11 septembre a déclenché un intérêt sans précédents pour l'islam qui s'accompagne d'un « boom de l'art islamique¹⁸⁶», dont le travail de l'IMA et du DAI sont aussi le témoignage.

¹⁸⁵ F. HARTOG, *Régimes d'historicité*, *op.cit.*, p. 198.

¹⁸⁶ M. SHATANAWI, « Curating against dissent: Museums and the public debate on Islam » dans C. FLOOD, *Political and Cultural Representations of Muslims: Islam in the Plural*, Leiden, Brill, 2012, pp. 177-192.



Frise Chronologique n°2. « L'institutionnalisation de l' « art islamique » ©Diletta Guidi

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

Une enquête quantitative pilotée par le professeur Guido Guerzoni de la Faculté d'économie de l'Université de Turin a recensé la construction de 652 musées à l'échelle internationale dans les vingt dernières années. Au sein de ce phénomène culturel exceptionnel, décrit par l'équipe turinoise comme une « *muséomanie* globalisée¹⁸⁷», vient s'ajouter ce que l'on pourrait appeler une « *islamania* muséale¹⁸⁸». Une recherche menée entre 1989 et 2000 calcule en effet la présence de plus de 300 musées publics abritant des collections d' « art islamique »¹⁸⁹. Le chiffre est d'autant plus impressionnant¹⁹⁰ 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 « sur-visibilisation » dont l'islam fait l'objet depuis¹⁹¹ et le « boom culturel » qui l'accompagne¹⁹².

Au lendemain du 11 septembre un grand nombre d'institutions muséales décide en effet de rénover et d'agrandir leurs salles d' « art islamique » ou de se consacrer entièrement à ce thème¹⁹³. C'est le cas des musées européens, parmi lesquels le Pergamon Museum de Berlin et le Louvre à Paris, des institutions nord-américaines telles que le Metropolitan Museum de New York 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 Malaisie à Kuala Lumpur, en 1998, qui est le plus grand musée consacré à l'islam dans le sud-est asiatique, marque le point de départ. Dix ans plus tard, l'intérêt pour l' « art islamique » touche aussi le golfe Persique où, en 2008, ouvre ses portes le Museum of Islamic Art de Doha, au Qatar. En 2010, après une série de travaux de rénovation, le très ancien musée islamique du

¹⁸⁷ G. GUERZONI (dir.) *Museums on Map. 1992-2012*, Venise, Fondazione Venezia et Umberto Allemandi Editore, 2014, ma traduction. Dans le texte, l'expression employée pour rendre compte de situation muséale est : « *museomania globalizzata* ».

¹⁸⁸ J'emprunte le terme d'*islamania* à Véronique Rieffel, in V. RIEFFEL, *Islamania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Paris, Beaux-Arts Éditions, 2011.

¹⁸⁹ K. ÅDAHL et M. AHLUND (dir.), *Islamic Art collections. An International survey*, Richmond, Routledge Curzon, 2000, Introduction, p. xiv.

¹⁹⁰ À titre de comparaison, il n'y aurait que quarante-huit *Indigenous Cultural Centers and Museums* (littéralement les « musées autochtones ») dans le monde. Voir : A. PIERIS, *Indigenous Cultural Centers and Museums. An Illustrated International Survey*, Rowman & Littlefield Publishers, 2016.

¹⁹¹ N. GÖLE, « La visibilité disruptive de l'Islam dans l'espace public européen : enjeux politiques, questions théoriques », *Cahiers Sens public*, n° 15-16, 2013, pp. 165-184.

¹⁹² R. SPIELHAUS, « Narratives of Belonging and Exclusion: Offering the Museum of Islamic Art as a lieu d'identité », dans F. PETER, S. DORNOHF et H. ARIGITA, *Islam and the Politics of Culture in Europe: Memory, Aesthetics, Art*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, pp. 75-93.

¹⁹³ J. WINEGAR, « The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror », *Anthropological Quarterly*, vol. 81, n° 3, 2008, pp. 651-681. Voir aussi l'article de C. GENGE : « Les musées d'arts islamiques ont le vent en poupe », *Saphirnews.com*, 5 septembre 2015. URL : http://www.saphirnews.com/Les-musees-d-arts-islamiques-ont-le-vent-en-poupe_a20175.html (Consulté le 26 octobre 2016).

Caire rouvre ces salles au public¹⁹⁴. Enfin, c'est au tour des Émirats Arabes Unis, qui après avoir inauguré l'île des musées, où voit le jour le Louvre Abou Dhabi en 2017, investissent dans la construction du Museum of Islamic civilization à Sharjah, qui devrait ouvrir avant 2020. L'épicentre de l' « art islamique » semble donc se déplacer des villes occidentales qui ont « inventé » cette catégorie artistique : Paris, Berlin, Londres et New York, vers les zones à l'extrême opposé de la planète qui en ont fabriqué les objets à l'origine : Le Caire, Doha, Sharjah, et Kuala Lumpur. Or, plus que d'un déplacement il s'agit d'une expansion, car les maisons de vente des objets d'art sont toujours à Londres et à New York¹⁹⁵, et que l'espace de validation de l' « art islamique » demeure en Occident malgré l'élargissement du marché dans le golfe Persique¹⁹⁶.

Au début du XXI^e, l'intérêt pour l' « art islamique » devient donc international, voire global grâce au projet « Museum with No Frontiers » (MWNF), un musée virtuel lancé en 2005¹⁹⁷. Issue des collections des vingt-deux musées dans le monde, le MWNF en représente à ce jour la plus importante base de données. Toutefois, d'un point de vue matériel, avec ses quarante musées (Boyer, 2006) qui conservent et / ou présentent des objets d' « art islamique »¹⁹⁸, la France tient une place particulière au sein de cette « *islamanie* muséale ».

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 département¹⁹⁹ ». 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. Ceux qui vous disent l'inverse sont des hypocrites » insiste la conservatrice. La correspondance temporelle entre le début des réflexions sur la création du DAI et le terrorisme islamique n'est

¹⁹⁴ Le musée islamique du Caire ouvre en 1903. Il est rénové entre 2006 et 2010, mais ferme à nouveau en 2014 à cause d'une attaque à la bombe visant l'immeuble de la police voisin. Les travaux sont en cours, portés à terme avec l'aide de la communauté internationale, et en particulier de la France et d'un partenariat scientifique avec le musée du Louvre.

¹⁹⁵ Je pense notamment à Christie's et Sotheby's, basées à Londres et à New York. Pour approfondir la question du marché de l'art voir l'entretien réalisé avec Laure Soustiel, en annexes, et A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs. Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2017.

¹⁹⁶ A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs : Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

¹⁹⁷ Le site officiel se trouve à l'adresse : <http://www.museumwnf.org>

¹⁹⁸ *L'invention de l'art islamique*, Paris, éditions de l'Institut du monde arabe, collection « Qantara », n°82, 2012.

¹⁹⁹ Entretien avec S. Makariou en annexes.

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'Élysée²⁰⁰ ». Plus d'un an s'écoule entre les attentats du 11 septembre et l'annonce officielle de la création du nouveau département, que le Président de la République Jacques Chirac fait en même temps savoir qu'il refuse que la France participe avec les États-Unis à la guerre en Irak²⁰¹. 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 Loyrette²⁰².

Pour pallier ce manque d'espace, c'est finalement la cour Visconti, avec ses 2800m² au centre du musée, « à proximité des salles consacrées à l'Antiquité 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)²⁰³ », qui a été choisie (Ill. 25). 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 officiel²⁰⁴, « ce qui en fait le dernier des huit départements de conservation musée et le quinzième département patrimonial

²⁰⁰ Entretien avec S. Makariou en annexes.

²⁰¹ Cf. le discours de Jacques Chirac en réponse à l'ultimatum de Georges Bush au gouvernement irakien, *INA.fr*, 18 mars 2003, 3m38s [en ligne]. URL : (consulté le 27 février 2018).
<http://www.ina.fr/video/2257663001>

²⁰² B. MONIER-VINARD, « Islam, le Louvre lève le voile », 4 janvier 2012, *Le Point* [en ligne]. URL : http://www.lepoint.fr/arts/islam-le-louvre-leve-le-voile-04-01-2012-1415416_36.php (consulté le 27 février 2018).

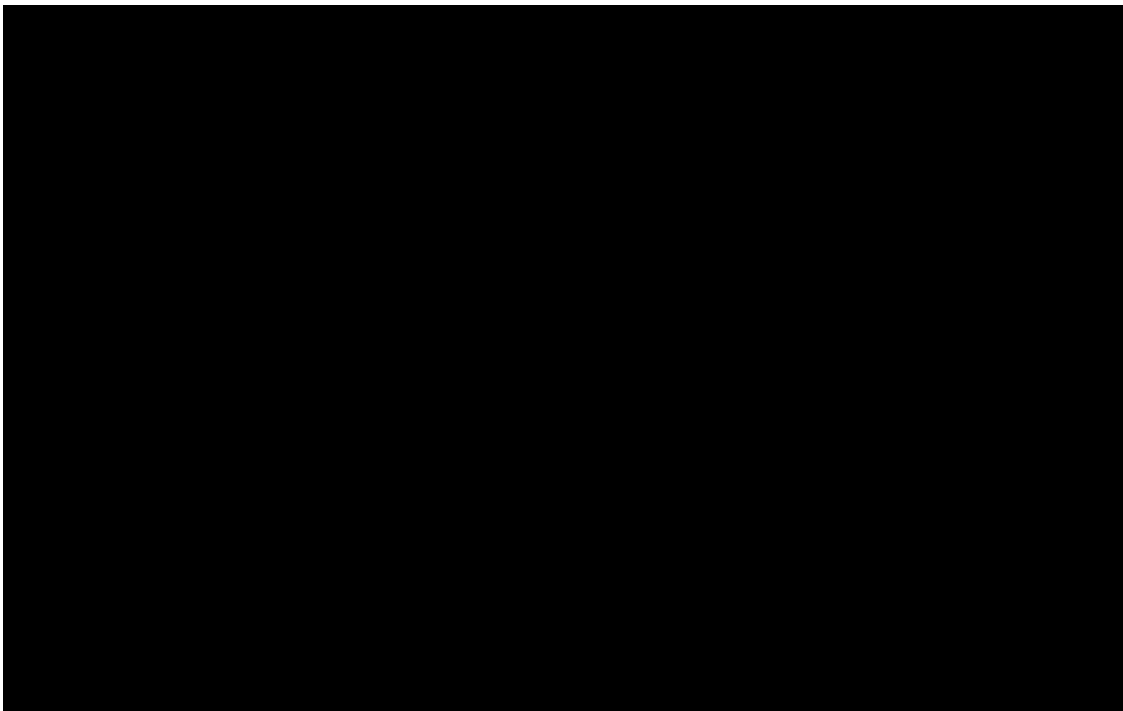
²⁰³ M. BOYER, « Les arts islamiques dans les musées en France », dans M. ARKOUN (dir.), *Histoire de l'Islam et des musulmans en France. Du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 1093.

²⁰⁴ Décret n° 2003-731 du 1^{er} août 2003 modifiant le décret n° 92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'Établissement public du musée du Louvre [en ligne]. URL : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?jsessionid=BBACAA16ECA2FD0978C53D63E7D79796.tpdila20v_1?cidTexte=JORFTEXT000000598255&dateTexte=&oldAction=rechJO&categorieLien=id&idJO=JORFCONT000000004694 (consulté le 27 février 2018).

des musées nationaux²⁰⁵ », autrement dit un véritable « musée dans le musée » dans la perspective du Louvre²⁰⁶.



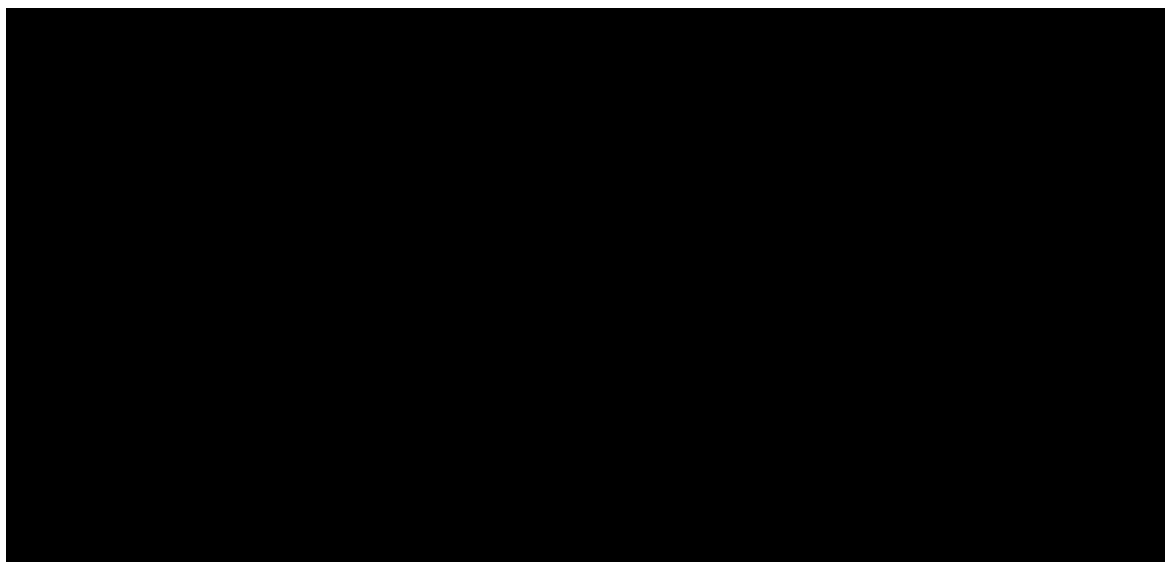
Ill. 25 Plan du Louvre (la Cour Visconti est en doré sur le plan) ©M. Bellini – R. Ricciotti / Musée du Louvre



Ill. 26 Vue cavalière du DAI ©Ricciotti /Bellini/ Musée du Louvre

²⁰⁵ M. BOYER, « Les arts islamiques dans les musées en France », *art.cit.*

²⁰⁶ Entretien de Yannick Lintz avec Ghaleb Bencheikh, *France Culture*, « Cultures d’islam », 29 mai 2016 (54mn) [en ligne]. URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/cultures-d-islam/les-arts-de-l-islam> (consulté le 30 mai 2016).



III. 27 Vue de la toiture du DAI ©HDA

Voulu par Jacques Chirac, président de droite, c'est Nicolas Sarkozy, son successeur UMP²⁰⁷, qui pose la première pierre du DAI en 2008. Après avoir hésité avec Zaha Hadid, *starchitecte*²⁰⁸ 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 (Ill. 26), placée dans l'écrin dix-neuvième siècle de la cour Visconti, est recouverte par une toiture ondulée en métal doré que les uns, y compris les architectes, décrivent comme un « voile islamique²⁰⁹», les autres comme une « tente bédouine²¹⁰», et d'autres encore comme une « dune de sable²¹¹ » ou un « tapis volant²¹² » (Ill. 27). On retrouve donc ici l'imaginaire de la fin du XIX^e, 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

²⁰⁷ L'Union pour un mouvement populaire (UMP) est un parti politique français classé au centre-droit. Il a été renommé « les Républicains » en 2015.

²⁰⁸ Néologisme composé par les mots « star » et « architecte » qui décrit les architectes de renommée internationale comme Jean Nouvel, Renzo Oiano, Daniel Libeskind, etc.

²⁰⁹ Propos de Rudy Ricciotti pendant la conférence qu'il a donné à l'Université de Fribourg, le 17 mars 2015.

²¹⁰ Propos de Mario Bellini. Cf. D. BTARD, « Le Louvre lève le voile sur les arts de l'Islam », *Journal des Arts*, 18 septembre 2012.

²¹¹ Propos de Sophie Makariou, *Savoirs et Perspectives*, 17 janvier 2013 [en ligne]. URL : https://nanopdf.com/download/les-arts-de-lislam-au-louvre-genese-dun_pdf#

²¹² Propos du prince saoudien Al Walid d'après Rudy Ricciotti, conférence à l'Université de Fribourg, 17 mars 2015.

du champ culturel de la civilisation islamique de l'Espagne à l'Inde, et toute son envergure chronologique, du VII^e au XIX^e siècle », et qui en font la première collection au monde sur cette « civilisation magnifique²¹³ ». 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 médias²¹⁴, 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 musée et de mécènes, fait au contraire de la portée religieuse de l'« art islamique » un instrument politique.

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

²¹³ Site officiel du ministère de la Culture [en ligne]. URL : <http://www2.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiqu/aillagon/islamlouvre.htm> (consulté le 6 octobre 2015).

²¹⁴ T. DELTOMBE, *L'islam imaginaire*, op.cit ; P. MOREY et A. YAQIN, *Framing Muslims – Stereotyping and Representation After 9/11*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2011.

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 années²¹⁵».

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 les réactions et les 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. On ne peut pas juger une œuvre du Xème siècle au prisme de l'actualité. Ce serait vraiment injuste », déclare Sophie Makariou²¹⁶. Pour faire face à ce « problème de définition endémique²¹⁷ », 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 religion²¹⁸ ». Dans ces années, 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 terminologique²¹⁹ » plus ancien. Dans un célèbre article de 2003 intitulé « Le mirage de l'art islamique : réflexions sur l'étude d'un terrain de recherche difficile à maîtriser²²⁰ », le couple d'historiens américains 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'emploient malgré tout. Quelques années plus tard, Avinoam Shalem va jusqu'à écrire un plaidoyer pour demander la modification de cette

²¹⁵ V. RIEFFEL, *Islamania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, op.cit., p.102.

²¹⁶ R. IQBAL, « Louvre opens Islamic art wing amid Muhammad cartoon row », *BBCnews*, documentaire, 8 octobre 2012, 2mn38 [en ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fNTLDkRdT0s&app=desktop> (ma traduction).

²¹⁷ D. J. ROXBURGH, « Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910 », op.cit., p. 383.

²¹⁸ Cf. entretien avec Sophie Makariou en annexes.

²¹⁹ M. CAREY et M. GRAVES, « Introduction: Historiography of Islamic art and architecture, 2012 », *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, pp. 1-15.

²²⁰ S. BLAIR et J. BLOOM, « The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field », *The Art Bulletin*, 2003, vol. 85, n° 1, p. 152-184 (je traduis).

étiquette²²¹. 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 religieuse²²²».

Toutefois, la formule « Arts de l'Islam », choisie par le Louvre la même année de la sortie 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 moghole²²³». 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 inappropriées²²⁴. 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 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 prêté 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 fonctionnaires du musée. À ce propos, plusieurs des employés de l'IMA que j'ai interrogé m'expliquent que l'appellation de l'Institut est « diplomatique », qu'elle a été choisie pour

²²¹ A. SHALEM, « What do we mean when we say 'Islamic art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam », *art.cit.*

²²² *Idem*, p. 14.

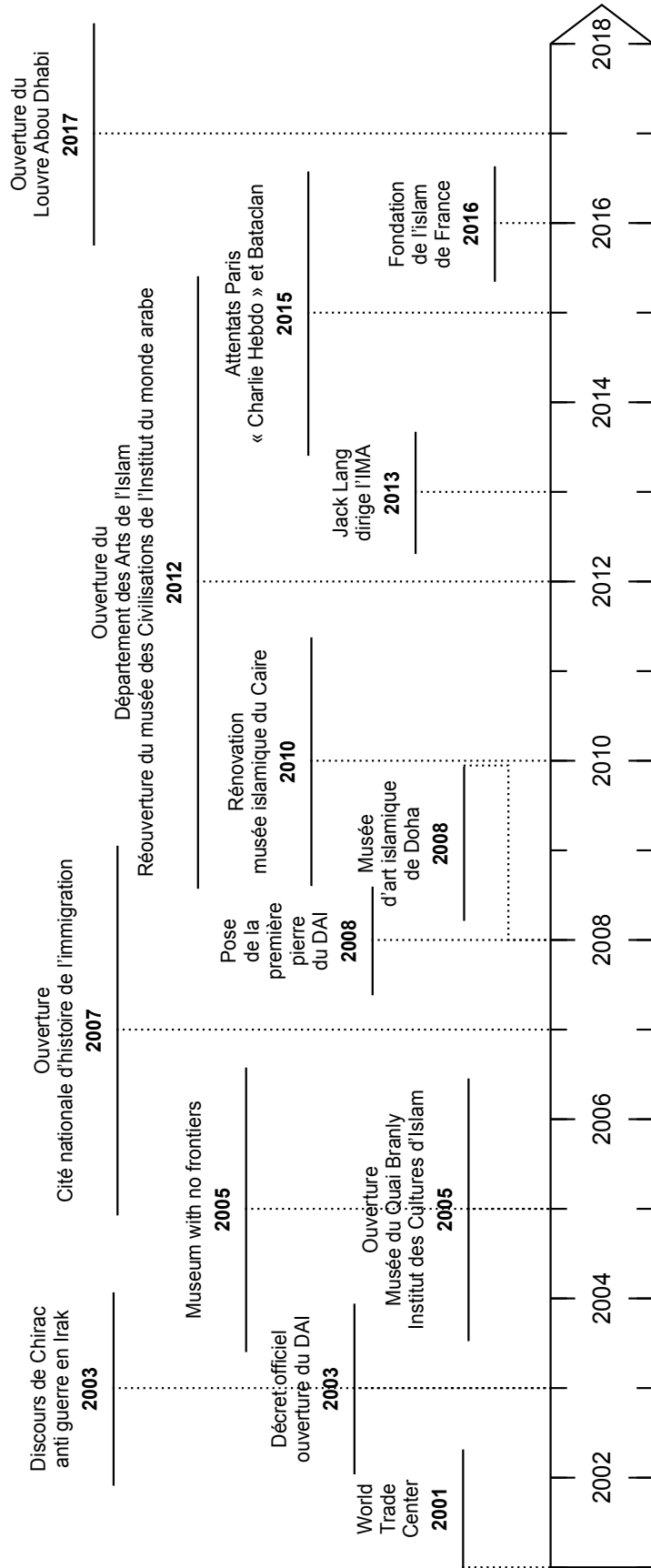
²²³ Entretien de Yannick Lintz avec Ghaleb Bencheikh, *France Culture*, « Cultures d'islam », 29 mai 2016 (54mn) [en ligne]. URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/cultures-d-islam/les-arts-de-l-islam> (consulté le 30 mai 2016).

²²⁴ Cf. Les travaux de J. Winegar, A. Shalem, K. Grinell, etc. cités plus haut.

éviter une polémique sur la laïcité²²⁵. 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 insérée²²⁶. 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.

²²⁵ Cf. entretien n°3 IMA avec un employé de l'IMA depuis l'ouverture, 16 avril 2015.

²²⁶ *Idem.*



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 » ©Diletta Guidi

Ce chapitre a retracé l'histoire du DAI et de l'IMA à travers la reconstitution généalogique de la notion d'art islamique, 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. 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.

Plusieurs des événements historiques et des faits cités ici seront repris dans le détail et analysés de plus près dans les prochains chapitres. Je vais notamment approfondir les multiples acceptions du terme « islamique » (ethnique, religieuse, culturelle et politique) et les tensions que cette fluidité onomastique a générées, en particulier dans le champ des musées et parmi les acteurs culturels.

L'étude du microcosme muséal est d'ailleurs ce à quoi sont concernés les chapitres quatre et cinq, qui s'inscrivent dans le prolongement de ce volet, car ils se proposent d'étudier de plus près les acteurs responsables du fonctionnement du Département des Arts de l'Islam et de l'Institut du monde arabe, et leurs modes de traitement de l'art islamique. La biographie de ces acteurs, leur rôle dans les institutions muséales, et leurs rapports au contenu des musées y sont analysés afin de comprendre qui fait quoi dans les musées et quel est le pouvoir de chacun.

Pour étudier l'institution muséale « en pratiques » et ne pas se limiter à l'observation superficielle de l'organisation, comme le suggère Jacques Lagroye²²⁷, je prends en compte plusieurs types d'acteurs. Tout le « microcosme bureaucratique²²⁸ » est considéré. Au-delà de ces acteurs internes, cette étude inclut aussi 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 désengagés²²⁹ », les prestataires de service, ainsi que les marchands d'art. Enfin, les acteurs externes, parmi lesquels on compte les politiciens (Présidents de la République, représentants des États étrangers, ministères, collectivités territoriales, etc.) et les académiques (professeurs d'université, experts et intellectuels) figurent également dans ce volet. En effet, combiner une observation des *insiders*

²²⁷ J. LAGROYE, « L'institution en pratiques », *Revue suisse de science politique*, vol. VIII, n°3-4, décembre 2002, pp. 114-128.

²²⁸ P. BOURDIEU, « Esprits d'État. Genèse et structure du champ bureaucratique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 96-97, mars 1993, p. 61.

²²⁹ A. CAILLÉ et J.-E. GRÉSY, *La révolution du don. Le management repensé*, Le Seuil, Paris, 2014, p. 197.

et des *outsiders*²³⁰ du musée est susceptible de fournir des renseignements précieux non seulement sur « ce qui devrait se faire » dans l'organisation muséale mais surtout sur ce qu'Alain Caillé et Jean-Edouard Grésy appellent « la face cachée de l'organisation²³¹».

Les sources à partir desquelles j'ai travaillé sont à la fois écrites et orales. Les témoignages écrits se composent d'archives papier et Internet, des catalogues du DAI et de l'IMA, et d'une revue de presse des déclarations que les acteurs des deux musées ont fait aux médias. Cette revue de presse vient compléter les entretiens réalisés avec des acteurs appartenant aux trois catégories précitées (internes, marginaux et externes).

L'ensemble de ces sources m'a permis de préciser le fonctionnement du DAI et de l'IMA, d'en identifier les principaux acteurs et leurs politiques, et de les classer par types. Dans le cas du Département des Arts de l'Islam, elles révèlent que le fonctionnement pyramidal du Louvre, qui investit des pleins pouvoirs les conservateurs en chef de chaque département, est en fait bien plus complexe. Une sorte de triumvirat entre le Président de la République, le président-directeur du Louvre et la directrice de département semble se dégager, pris à son tour dans une constellation d'autres acteurs publics et privés. Quant à l'Institut du monde arabe, ces données montrent que le partenariat originel entre la France et les pays de la Ligue Arabe est en fait précaire. La « partie française », guidée par des enjeux politiques et économiques nationaux et internationaux semble en effet dominer sur les États arabes. Enfin, dans les deux cas on constate que les musées sont pris dans des logiques de marché qui les amènent à restructurer leurs équipes et leurs modes de gestion. Ces changements au niveau du personnel et du management vont de pair avec une mutation de l'identité et de la mission de ces musées, moins focalisés sur leur place dans l'univers culturel et davantage préoccupés par le rôle social et politique qu'ils ont à jouer dans le dialogue interculturel et interreligieux à l'échelle locale et transnationale. Le Département des Arts de l'Islam et l'Institut du monde arabe sont traités l'un après l'autre, et ensuite ensemble pour en relever les similitudes et les dissemblances.

²³⁰ S. R. BUTLER et E. LEHRER, *Curatorial Dreams. Critics Imagine Exhibitions*, Montreal Kingston London Chicago, McGill-Queen's University Press, 2016.

²³¹ A. CAILLÉ et J.-E. GRÉSY, *La révolution du don*, *op.cit.*, p. 17.

CHAPITRE 4.

LE MUSÉE « EN PRATIQUES¹»

FONCTIONNEMENT ET ACTEURS DU DÉPARTEMENT DES ARTS DE L'ISLAM

Je dois vous dire que j'ai été très surprise en recevant votre CV.

– Pourquoi ?

– Pourquoi ? Vous me demandez pourquoi ? Vous êtes maître de conférences...

– ...

– Vous avez même une certaine renommée. Je suis déjà tombée sur un de vos articles, il me semble. Et vous postulez...pour être gardien de salle.

– Oui.

D. FOENKINOS, *Vers la beauté*, Paris, Gallimard, 2018, p. 14.

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

Dans le dernier best-seller de David Foenkinos, dont est tiré l'extrait ci-dessus, l'écrivain raconte l'histoire d'un maître de conférence qui décide de devenir gardien de musée, en déstabilisant tout l'écosystème hiérarchique de l'institution. Le récit de Foenkinos se déroule à Paris, au musée d'Orsay, mais pourrait tout à fait avoir lieu au Louvre. En effet, le musée du Louvre est une organisation centenaire bien rodée, où chaque fonctionnaire est issu d'un parcours professionnel très précis et occupe un rôle aux charges bien définies. Sauf cas exceptionnels, les directeurs des départements du Louvre² sont des internes, formés à l'École du Louvre (située dans le même bâtiment du musée). Ce sont tous des conservateurs du patrimoine³, généralement diplômés à l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA). Le






¹ 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 de la Revue suisse de science politique en 2002, consacrée aux apports de Pierre Bourdieu à une sociologie des institutions. Voir O. NAY, F. BASTIEN, J.-M. EYMERI-DOUZANS et V. DUBOIS, « Perspectives de la sociologie des institutions. Débat en forme de conclusion et d'ouverture », Chapitre 12, dans J. LAGROYE et M. OFFERLÉ, *Sociologie de l'institution*, Paris, Belin, 2011, p. 309 et J. LAGROYE, « L'institution en pratiques », Revue suisse de science politique, vol. VIII, no 3-4, décembre 2002.

² Le Louvre possède neuf départements de conservation : Peintures, Antiquités égyptiennes, Antiquités grecques, étrusques et romaines, Antiquités orientales, Sculptures, Objets d'art, Arts graphiques et Arts de l'Islam (cf. Ill.1).

³ Le conservateur du patrimoine est un fonctionnaire public. D'après le décret n°90-404 du 16 mai 1990 portant statut particulier du corps des conservateurs du patrimoine : « Les conservateurs du patrimoine exercent des responsabilités scientifiques et techniques visant à étudier, classer, conserver, entretenir, enrichir, mettre en valeur et faire connaître le patrimoine. Ils peuvent participer à cette action par des enseignements ou des publications. Ils

recrutement se fait sur concours, en fonction de prérequis bien précis, et on imagine mal quelqu'un de sous-diplômé postuler pour un rôle de direction ou, comme dans le roman, quelqu'un de surdiplômé candidater pour un poste de gardien. La gestion du Louvre est donc pyramidale. A la tête du musée 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.) (Ill. 1). Subordonnés au président-directeur, dans la hiérarchie du musée, on compte neuf directeurs de département, parmi lesquels figure le Département des Arts de l'Islam (DAI).

DIRECTIONS OPÉRATIONNELLES

Direction de la médiation et de la programmation culturelle  VINCENT POMAREDE	Direction de la recherche et des collections  ANNE-SOLENE ROLLAND	Direction de l'accueil du public et de la surveillance  SERGE LEDUC	Direction des relations extérieures  ANNE-LAURE BEATRIX	Direction du patrimoine architectural et des jardins  LAURE LE GUEDART	Direction des ressources humaines  MATTHIEU DETREZ-JACQUIN	Direction financière, juridique et des moyens  MARION OECHSLI
---	---	---	---	---	--	---

DÉPARTEMENTS DE CONSERVATION ET MUSÉE NATIONAL EUGÈNE DELACROIX

Département des antiquités grecques, étrusques et romaines  FRANÇOISE GAULTIER	Département des antiquités égyptiennes  VINCENT RONDOT	Département des antiquités orientales  MARIELLE PIC	Département des peintures  SEBASTIEN ALLARD	Dpt sculptures du Moyen-âge, Renaissance et Temps modernes  SOPHIE JUGIE	Dpt objets d'art du Moyen-âge, Renaissance et Temps modernes  JANNIC DURAND	Département des arts graphiques  XAVIER SALMON
--	--	---	---	---	---	--






Musée national Eugène Delacroix




DOMINIQUE DE FONT-REAULX

Département des arts de l'Islam

YANNICK LINTZ

DIRECTION GÉNÉRALE

Cabinet du Président-directeur  BENOÎT DE SAINT CHAMANS	Administrateur général  KARIM MOUTTALIB	Président directeur  JEAN-LUC MARTINEZ	Administrateur général adjoint  VALÉRIE FOREY-JAUREGUI	Direction qualité et audit interne  ALBAN LIONNET
---	---	--	---	---

SPSI  Capitaine Julien LE CORFF	Agence comptable  JEAN-FERNAND AMAR	Fond de dotation  PHILIPPE GABORIAU
---	---	---

III. 1 Organigramme du Louvre, mai 2018 © Musée du Louvre

Inauguré en 2012, le DAI est le dernier département de conservation du Louvre. Il y possède d'ailleurs une place à part, comme le signale aussi l'organigramme du musée (Ill. 1), où il est placé au-dessous des autres. Comme me l'explique une chargée de collection, « il s'agit d'un département hybride, avec des objets qui ne sont ni occidentaux ni orientaux, où aucun médium artistique particulier (sculpture, peinture, etc.) n'est dominant⁴», ce qui le rend inclassable d'après les critères du musée⁵. 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 négligés⁶. Le Département des Arts de l'Islam a fait l'objet de « la plus importante opération de mécénat qui n'ait jamais été entreprise au Louvre », comme le rappelle François Hollande dans son discours inaugural⁷. Depuis les années 2000, tous les Présidents de la République, au-delà des appartenances politiques, ont été d'ailleurs impliqués dans la genèse du Département des Arts de l'Islam : 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 parmi les 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 monde⁸.

Avant l'annonce de la création du DAI, Glenn Lowry, ancien directeur du Museum of Modern Art (MoMA), en se confiant avec Sophie Makariou lui dit : « vous ne savez pas ce que vous avez !⁹», pour parler de l'importance des collections d'art islamique du Louvre, à l'époque

⁴ Un chargé de collection, comme son nom l'indique, s'occupe des collections d'art. Son travail consiste à étudier, protéger, valoriser, et enrichir la collection. Plusieurs chargés de collection sont nécessaires à assurer le bon fonctionnement d'un grand ensemble d'œuvres. L'équipe du DAI compte actuellement trois chargés de collection, quatre conservateurs, et un archéologue.

⁵ Entretien n°3 DAI, avec une chargée de collection au Département des Arts de l'Islam, 1^{er} août 2016, musée du Louvre, Paris. N.B : Seuls les entretiens avec les membres (ou anciens employés) de la direction des musées qui ont accepté de les diffuser ne sont pas anonymisés, et il en va de même pour les interviews avec certains autres acteurs externes.

⁶ Entretien avec Sophie Makariou, 29 juin 2017, Paris.

⁷ Discours de François Hollande lors de l'ouverture du nouveau département des Arts de l'Islam au Musée du Louvre, à Paris le 18 septembre 2012 [en ligne]. URL : <http://discours.vie-publique.fr/notices/127001659.html>

⁸ « Islam. Le Louvre lève le voile », *Le Point*, 4 janvier 2012 [en ligne]. URL : http://www.lepoint.fr/arts/islam-le-louvre-leve-le-voile-04-01-2012-1415416_36.php

⁹ Entretien avec Sophie Makariou, 29 juin 2017, Paris.

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 1993¹⁰. Toutefois, ce n'est qu'après les attaques du 9 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 étant parmi les plus importantes et anciennes d'Europe, et s'explique aussi par des raisons politiques, car il s'agirait d'un « acte politique¹¹ » dont les pages suivantes précisent les enjeux.

1.1. Un « musée dans le musée »

Chaque département du Louvre est un « musée dans le musée¹² ». 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 (Figure.1), qui est aussi le plus important en nombre d'employés et en termes de prestige. À la tête de chaque département il y a 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 musée¹³. Certains employés du Louvre les appellent en effet les « barons¹⁴ » 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.

Direction	Collections	Documentation	Régie d'œuvres	Administration
-----------	-------------	---------------	----------------	----------------

Figure 1. Les secteurs d'activité des départements du Louvre.

¹⁰ M. BERNUS-TAYLOR, *Les Arts de l'islam. Guide aux visiteurs*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

¹¹ Discours de François Hollande, *idem*.

¹² Entretien de Yannick Lintz avec Ghaleb Bencheikh dans l'émission radiophonique « Cultures d'Islam » de *France Culture*, du 29 mai 2016 (54mn) [en ligne]. URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/cultures-d-islam/les-arts-de-l-islam> (consulté le 22 août 2018).

¹³ Entretien avec Fabrizio Lemme, 23 juin 2016, Rome.

¹⁴ Entretien n°3 DAI, avec une chargée de collection au Département des Arts de l'Islam, 1^{er} août 2016, musée du Louvre, Paris.

2. « Tout l’art islamique en France c’est des femmes »

L’équipe du DAI se compose de 21 personnes, 18 femmes et 3 hommes, qui se distinguent 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 femmes¹⁵ ». 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 musulmane¹⁶. Ici, je vais m’intéresser de plus près aux parcours et les 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 Louvre¹⁷, et c’est toujours elle qui s’est battue, dès les années 1990, pour leur trouver d’avantage 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 imposé beaucoup de femmes à l’intérieur du musées, ce qu’il décrit comme l’ « effet Marthe¹⁸ ».

¹⁵ Entretien avec Laure Soustiel, marchande d’art, 29 juin 2017, Paris en annexe.

¹⁶ 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 aussi un Asian Department majoritairement composé de femmes, et en Suisse le Musée des Civilisations de l’Islam qui vient d’ouvrir à La-Chaux-de-Fonds est dirigé par Nadia Karmous.

¹⁷ M. BERNUS-TAYLOR, *L’art en Terres d’Islam. Les premiers siècles*, Paris, Desclée de Brouwer, 1988 ; *Les Arts de l’Islam. Guide aux visiteurs*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993 ; *Le guide du visiteur. Les arts de l’Islam*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

¹⁸ Entretien n°2 DAI, avec un ancien employé du Département des Arts de l’Islam, 30 juin 2017, Paris.

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-XIX^e siècles et le reflet « du goût et de l'éveil de l'orientalisme » de la fin du XIX^e siècle¹⁹. 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 l'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 suivent. 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 sont sans cesse amenées à en parler pendant leurs mandats.

2.2. Sophie Makariou

Sophie Makariou a fait toute sa carrière au musée 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 inimités et des critiques de la part de ses collègues et de certains membres de son équipe, qui vont parfois contester son autorité²⁰. Un employé parle de gestion « autocratique », de « monopole », pour décrire le degré d'implication de Sophie Makariou dans le projet du DAI²¹. 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-elle²², et elle ajoute que son perfectionnisme a été motivé par les enjeux 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 au terrorisme et à la barbarie.

¹⁹ M. BERNUS-TAYLOR, *Les Arts de l'islam. Guide aux visiteurs*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993 (introduction du guide).

²⁰ Entretien n°1 DAI, 1^{er} août 2016, Paris. Entretien n°2 DAI, 20 février 2017, téléphone.

²¹ *Idem*.

²² Toutes les citations de Sophie Makariou, sauf précision, sont tirées de l'entretien du 29 juin 2017, Paris.

Face à cette demande des hautes sphères de l'État, je l'ai anticipé, Sophie Makariou s'est battue pour « éviter les amalgames ». Même si le Département a été prévu pour montrer « la face lumineuse de l'islam²³ » et promouvoir le « dialogue entre les cultures²⁴ », elle a considéré « injuste l'association entre l'art islamique et l'actualité²⁵ » et 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 l'art islamique et la religion musulmane et dont elle se veut l'héritière²⁶.

Si l'expertise artistique de Sophie Makariou est toujours reconnue par les acteurs que j'ai interviewés, la scénographie qu'elle a monté au DAI est en revanche durement critiquée. Un historien décrit la mise en scène du département comme un « délire personnel²⁷ » de Sophie Makariou, « impossible à comprendre²⁸ ». 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 décor²⁹.

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 « discours » muséal. Cette même personne ajoute que Sophie Makariou a une manière de travailler « à la française », car elle « refuse le communautarisme » et « respecte la laïcité³⁰ ». « Contrairement au Metropolitan Museum de New York je n'ai pas découpé les salles par pays pour leur faire

²³ Extrait de la première page du site officiel du DAI : <http://www.louvre.fr/le-nouveau-departement-des-arts-de-l-islam> (consulté le 22 octobre 2017)

²⁴ *Idem.*

²⁵ R. IQBAL, « Louvre opens Islamic art wing amid Muhammad cartoon row », *BBCnews*, documentaire, 8 octobre 2012, 2mn38 [en ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fNTLDkRdT0s&app=desktop>

²⁶ S. MAKARIOU (dir.), *Les arts de l'Islam au musée du Louvre*, Paris, Hazan, 2012, préface.

²⁷ Entretien avec un spécialiste de l'art islamique, 9 mars 2017, Paris.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Entretien n°3 DAI, avec une chargée de collection au Département des Arts de l'Islam, 1^{er} août 2016, musée du Louvre, Paris. Entretien n°4, avec une chargée de collection au Département des Arts de l'Islam, 20 février 2017 (entretien téléphonique), en annexe.

³⁰ Entretien n°3 DAI, avec une chargée de collection au Département des Arts de l'Islam, 1^{er} août 2016, musée du Louvre, Paris.

plaisir, donner plus de place à l'Iran ou à la Turquie... Je n'ai pas voulu leur faire leurs appartements » me confie d'ailleurs l'ancienne directrice du DAI³¹.

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'équipe³², 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. Une chargée de collection 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 et qu'il n'y a presque pas d'objets du Maghreb³³ ». Les visiteurs, remarque cette même personne sur la base des propos de surveillants de salle, seraient d'ailleurs également déçus de ne pas trouver davantage de pièces en provenance du Maghreb³⁴.

Sophie Makariou réagit à ces critiques, que je mentionne pendant notre entretien, en m'expliquant au contraire qu'elle s'est efforcée pour 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, 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 mameloukes... ».

³¹ Sur l'aile islamique du Metropolitan Museum de New York voir N. NAJAT HAIDAR et K. WEISBIN, *Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art: A Walking Guide*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013. Cf. aussi le site officiel : <https://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/islamic-art>

³² *Idem.*

³³ Entretien n°3 DAI, avec une chargée de collection au Département des Arts de l'Islam, 1^{er} août 2016, musée du Louvre, Paris.

³⁴ *Idem.*



Photo n°1. Casque de chantier de Sophie Makariou, bureau de S. Makariou musée

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 (photo n°1). 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.

En effet, à partir des entretiens, j'ai constaté que la genèse

du DAI a surtout été le produit d'un triumvirat composé par Sophie Makariou, le président-directeur du Louvre, Henri Loyrette, et 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, elle m'explique en effet : « 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.

Son attention pour l'aspect communicationnel se retrouve d'ailleurs dans les fonds qu'elle a mobilisé pour équiper le DAI en nouvelles technologies. Sous sa direction, le Département des Arts de l'Islam est 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 Louvre³⁵. 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 ! ».

³⁵ Cf. <https://www.louvre.fr/departement-arts-islam> (consulté le 10 septembre 2018).

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 Kazerouni³⁶, 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, cité plus haut, 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 a invité toute l'équipe du DAI à prendre 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 Jobs³⁷ » c'est-à-dire que, malgré son départ, elle est demeurée une référence — positive ou 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 gestionnaire³⁸ » qui a fait ses preuves avec des experts de management auprès desquels elle aurait effectivement appris à piloter une équipe de manière plus collective.

Le parcours de Lintz est plus hétérogène par rapport à celui de ses prédécesseurs. 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

³⁶ A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs : Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 148.

³⁷ Voir K. HEALY, « A sociology of Steve Jobs », 11 octobre 2011 [en ligne]. URL : <https://kieranhealy.org/blog/archives/2011/10/10/a-sociology-of-steve-jobs/> (consulté le 28 mai 2018).

³⁸ Entretien n°2 DAI, avec un ancien employé du Département des Arts de l'Islam, 30 juin 2017, Paris.

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 art islamique et un profil « touche à tout » à l'intérieur du musée, qu'on lui reproche en l'appelant « Madame Louvre³⁹», en 2013 elle a été nommée à la direction du 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 partenariat⁴⁰. 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 le 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 passer⁴¹».

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 changer⁴²». 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 phare de la collection du DAI (la pyxide d'al-Mughira),

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Voir le travail réalisé pour le Louvre Abu Dhabi : L. DES CARS (dir.), *Le Louvre Abu Dhabi. Nouveau musée universel ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015 ; V. GAUTIER-VACQUET, *Le Louvre des Sables : le dossier Abou Dhabi*, mémoire de master en histoire de l'art et d'études cinématographiques sous la direction de Christine Bernier, Université de Montréal, août 2010.

⁴¹ Sauf précisions, les citations de Yannick Lintz sont extraites de son entretien avec Ghaleb Bencheikh dans l'émission radiophonique « Cultures d'islam » de *France Culture*, du 29 mai 2016 (54mn) [en ligne]. URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/cultures-d-islam/les-arts-de-l-islam> (consulté le 22 août 2018).

⁴² Entretien n°2 DAI, avec un ancien employé du Département des Arts de l'Islam, 30 juin 2017, Paris.

comme le faisait sa prédécesseure⁴³. Dans cette même perspective, elle décrit l'ensemble ottoman du Département des Arts de l'Islam comme un « Versailles Turque ». En utilisant des références artistiques connues par le public européen, surtout français, elle rend donc l'art islamique familier aux visiteurs occidentaux.

De l'autre, elle décrit le corpus du DAI comme faisant partie du « patrimoine islamique » et associe donc son contenu à la communauté musulmane, en particulier française, envers laquelle le musée aurait d'après elle 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 l'art islamique et la religion musulmane. Ainsi, contrairement à ceux qui considèrent que Lintz « n'a pas la passion⁴⁴ », 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 ci-dessous (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'occupent⁴⁵. Le musée semble aujourd'hui davantage privilégier des employés avec des compétences en management et en communication plutôt que les 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

⁴³ S. MAKARIOU, *La pyxide d'al-Mughira*, Éditions du musée du Louvre et Somogy, Paris, 2012.

⁴⁴ Entretien n°2 DAI, avec un ancien employé du Département des Arts de l'Islam, 30 juin 2017, Paris.

⁴⁵ Entretien n°3 DAI, avec une chargée de collection au Département des Arts de l'Islam, 1^{er} août 2016, musée du Louvre, Paris.

plus rentable. L'arrivée de ces gestionnaires touche aussi le Louvre, comme le remarque Anne Gombault dans une étude des employés du musée⁴⁶.

Les changements du personnel s'accompagnent de mutations au niveau de la mission et la posture 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 inauguré dans les années 1980-1990. Alors qu'avant les directrices n'ont pas eu 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 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 de 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 davantage dans le mouvement contemporain de reconnaissance de la différence⁴⁷. Une transition que je vais approfondir dans le dernier chapitre, consacré à la laïcité.

⁴⁶ A. GOMBAULT, « La nouvelle identité organisationnelle des musées », *Revue française de gestion*, n° 142, 2003, pp. 189-203.

⁴⁷ P. PORTIER, *L'État et les religions en France. Une sociologie historique de la laïcité*, Rennes, PUR, 2016.

	Marthe Bernus-Taylor Responsable section Islam (avant 200)	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 islamique Enseignante à l'École du Louvre	Conservatrice générale du patrimoine Spécialiste de l'art islamique Plus jeune cheffe de département femme 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	<i>Idem</i> (comme Marthe Bernus-Taylor)	<i>Idem</i> (comme Sophie Makariou) + -Art comme « thérapie contre la radicalisation »
Définition de l'art islamique	-Patrimoine de la civilisation islamique (VII ^e -XIX ^e)	<i>Idem</i>	<i>Idem</i> + Patrimoine des communautés musulmanes contemporaines (notamment des musulmans Français)
Traitement des objets d'art islamique	Esthétique Chefs-d'œuvre de la civilisation islamique des VII ^e -XIX ^e siècles	<i>Idem</i> + Francisation / naturalisation -Joconde de l'Islam -Versailles Turque -Parole aux « acteurs » (Averroès, Ibn Khaldoun, etc.)	<i>Idem</i> + Politisation
Muséographie	Muséographie classique par dynasties musulmanes	Muséographie chronologique géopolitique (référence aux dynasties par surtout aux grandes puissances géopolitiques)	<i>Idem</i> + Volonté d'insérer art contemporain et espace sur l'actualité
Rapport au religieux / laïcité	Non recensé (NR)	-religion à part -laïcité stricte	-Liens entre l'art islamique et l'actualité
Gestion	Autoritaire	Autocratique	Collégiale
Innovations – apports	Agrandissement des salles, sort l'art islamique des caves du musée du Louvre	-Création du DAI d'A à Z -Participe au succès de l'art islamique à l'échelle internationale (presse / réseaux, site Internet, médiation, etc.)	-Espace d'actualité (stade de projet) -Acquisition des 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

Tableau n° 1. Les directrices du Département des Arts de l'Islam ©Diletta Guidi

Enfin, le DAI reflète aussi de 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 en 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, dans la liste des innovations du champ muséal dont témoigne le DAI il convient de s'arrêter sur l'arrivée d'un nouvel acteur : le marché international.

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

Lorsque je rencontre Laure Soustiel⁴⁸, héritière de la maison de vente homonyme spécialisée dans l'art islamique⁴⁹, elle me dit 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 engendré. En effet, jusqu'aux années 1990, la vente et l'achat de pièces islamiques s'est réalisé 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 Golfe⁵⁰ 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 en 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. Pour l'illustrer la nouvelle stratégie, pendant notre entretien Laure Soustiel sort de son sac cinq marques-pages (photo n°2). 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.

⁴⁸ Les citations sont extraites de l'entretien avec Laure Soustiel, 30 juin 2017, Paris.

⁴⁹ Voir : <http://www.soustiel.com>

⁵⁰ A. KAZEROUNI, « 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), 2017, pp. 629-637.

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 ».



Photo n°2. Marques-page créés par Laure Soustiel pour représenter la diversité de son profil professionnel.

Ainsi, en multipliant ses « casquettes », Laure Soustiel a évité la crise. Est-ce aussi le cas du Louvre ? En tant que marchande d'art Laure Soustiel 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 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 outre que de philanthropes étrangers. Enfin, le renom dont jouit le musée demeure aussi incontestable au sein même des équipes du DAI, qui s'honorent d'y contribuer.

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

« On ne choisit pas l'art islamique par hasard⁵¹ ». 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.

⁵¹ Voir les entretiens avec Sophie Makariou et Laure Soustiel par exemple.

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, car elle m'explique : « [L]'histoire des Arts de l'islam est mon histoire, celle de mon horizon ». Pour expliquer son départ du DAI elle ajoute d'ailleurs : « 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 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. Fallait que je change [de domaine de travail] ». Cet attachement 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 Farida⁵², une employée maghrébine présente au DAI depuis sa genèse, 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, figurent parmi ces « guru de l'art islamique⁵³ ». Si les employés ne semblent pas avoir choisi de travailler au DAI « par hasard », comme ils me précisent, il est intéressant d'en savoir plus sur les motivations des mécènes.

5. Mécènes et partenaires du DAI

a) Les mécènes du DAI

Le Département des Arts de l'Islam accorde une place très importante à ses mécènes, que l'on peut distinguer en quatre catégories : les partenaires « arabo-musulmans⁵⁴ » (en particulier l'Arabie Saoudite), les grandes entreprises privées françaises comme Total et Orange, les philanthropes et l'État français⁵⁵. 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

⁵² Le prénom a été modifié.

⁵³ Entretien n°2 DAI, avec un ancien employé du Département des Arts de l'Islam, 30 juin 2017, Paris.

⁵⁴ Cette désignation a été utilisée par les acteurs eux-mêmes.

⁵⁵ 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, l'État français a également participé, à hauteur de 31 millions d'euros. Pour aller plus loin sur le mécénat.

aussi la place récurrente que les directrices et le président-directeur accordent à leurs bienfaiteurs dans leurs discours, et aussi celle qu'on leur attribue à l'intérieur des sources écrites, et notamment dans le catalogue du musée (Makariou, 2012).

Dans la préface du catalogue la parole leur est donnée et ils s'y expriment presque tous⁵⁶, 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 haute somme d'argent pour la création du département (soit 17 millions d'euros)⁵⁷. 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, dont 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 » et 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 met en avant la nature séculière du pays et sa politique multiculturelle sont mises en avant⁵⁸. 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, à travers sa donation au DAI l'émir du Koweït 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'imaginaire de l'islam à l'échelle internationale, inquiets de leur propre image de pays musulmans, ou attentifs aux comportements des communautés musulmanes en Europe, les propos de ces mécènes diffèrent. Toutefois, ils s'accordent tous sur le potentiel

⁵⁶ A l'exception de Frédéric Jousset, du musée Sakıp Sabancı, de la Fondation Total et de l'entreprise Dai Nippon Printing.

⁵⁷ 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 30 millions par des mécènes privés ou étrangers. Enfin, le Louvre a participé avec un montant de 11,5 millions d'euros provenant de ses réserves.

⁵⁸ En 2016, Ilham Aliyev a proclamé le *Multiculturalism Year*. Cf. A. KARIMOVA, « Azerbaijan declares 2016 Year of multiculturalism », *Azernews*, 11 janvier 2016 [en ligne]. URL : <https://www.azernews.az/nation/91533.html> (consulté le 12 novembre 2017).

Pour aller plus loin sur la politique des élites azerbaïdjanaises contemporaine en faveur de la promotion de l'État séculier et du multiculturalisme : E. CORNELL et H. KARAVELI (dir.), *Azerbaijan's Formula: Secular Governance and Civic Nationhood*, Washington, Central Asia-Caucasus Institute & Silk Road Studies Program, 2016.

représentatif du Département des Arts de l'Islam du Louvre, qu'ils autorisent non seulement à parler en leur nom, mais aussi à mettre en scène le « vrai islam⁵⁹».

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.

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 la 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'adulte⁶⁰».

Lorsque j'interroge Fabrizio Lemme⁶¹, 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 au regard de 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 donations⁶². Tous les acteurs interrogés s'efforcent de désamorcer ces polémiques en contestant la véracité de ces accusations⁶³. 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

⁵⁹ Voir l'entretien du prince Alwaleed dans R. IQBAL, « Louvre opens Islamic art wing amid Muhammad cartoon row », *BBCnews*, documentaire, 8 octobre 2012, 2mn38 [en ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fNTLDkRdT0s&app=desktop>

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ Entretien avec Fabrizio Lemme, 23 juin 2016, Rome.

⁶² Voir la revue de presse dans l'introduction de ce travail.

⁶³ Cf. entretiens en annexe.

musées, ce qui démontre sa distance et celle du musée par rapport à une supposée influence des partenaires financiers⁶⁴.

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).

b) Les partenariats avec le Département des Arts de l'Islam

« 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 !⁶⁵ », me dit Fabrizio Lemme, 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 DAI analysé en introduction⁶⁶. Dans ce discours, Hollande fait du DAI 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 Chirac⁶⁷, 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 en s'adressant d'emblée aux pays arabes. Il a expliqué que

⁶⁴ Le Metropolitan Museum de New York consacre par exemple de nombreuses salles à ses mécènes (ex. la salle Hagop Kevorkian). À partir de 2011, il change même d'appellation à son ensemble d' « *Islamic Art* », en choisissant un intitulé qui englobe tous les pays et les régions représentés dans la collection : « *Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, Later South Asia* ».

⁶⁵ Entretien avec Fabrizio Lemme, 23 juin 2016, Rome.

⁶⁶ Discours de François Hollande lors de l'ouverture du nouveau département des Arts de l'Islam au Musée du Louvre, à Paris le 18 septembre 2012 [en ligne]. URL : <http://discours.vie-publique.fr/notices/127001659.html> (cet extrait est souligné dans le texte original).

⁶⁷ Discours de Jacques Chirac pendant la IX conférence des chefs d'État et des gouvernements des pays ayant le français en partage, à Beyrouth, 18-20 octobre 2002 [en ligne]. URL : https://www.francophonie.org/IMG/pdf/actes_som_ix_2002.pdf

« [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 année⁶⁸». 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 donc pour la France de maintenir des 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 « fanatisme, qui se réclame de l'islam⁶⁹».

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'Islam⁷⁰». 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 française⁷¹». 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 « rassembler⁷²».

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 chargé 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 il lui a aussi délégué une partie de son activité, et plus précisément celle relative à la « gestion de l'islam » en France.

⁶⁸ Déclaration de Nicolas Sarkozy sur les nouvelles salles des arts de l'Islam au Musée du Louvre et les relations franco-arabes, à Paris le 16 juillet 2008 [en ligne]. URL : <http://discours.vie-publique.fr/texte/087002338.html>

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ Déclaration de Nicolas Sarkozy sur les nouvelles salles des arts de l'Islam au Musée du Louvre et les relations franco-arabes, à Paris le 16 juillet 2008 [en ligne]. URL : <http://discours.vie-publique.fr/texte/087002338.html>

⁷¹ Discours de Jacques Chirac pendant la IX conférence des chefs d'État et des gouvernements des pays ayant le français en partage, à Beyrouth, 18-20 octobre 2002 [en ligne]. URL : https://www.francophonie.org/IMG/pdf/actes_som_ix_2002.pdf

⁷² Discours de François Hollande, *idem*.

À travers à une analyse détaillée des acteurs internes et externes au Département des Arts de l'Islam, ce chapitre avait pour but de comprendre qui en a la responsabilité et qu'elle est sa politique, autrement dit qui détient le pouvoir dans l'institution et de quelle manière il l'exerce. En premier lieu, on a vu l'importance de la figure du conservateur au Louvre, ou mieux des conservatrices dans le cas du DAI. En s'intéressant aux profils de la direction du département on a noté que le milieu de l'art islamique français et international est essentiellement dans 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 gouvernamentalité *top down* à une gestion muséale plus horizontale intégrant d'avantage 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.

Pour résumer les grandes thématiques dégagées dans ce chapitre j'ai choisi de passer par un exemple : le documentaire *The First Monday of May*⁷³, consacré au grand gala de charité organisé par le Metropolitan Museum de New York (MET) une fois par an (le premier lundi du mois de mai). Dans le film on voit en effet le conservateur, Andrew Bolton, en charge de l'exposition qui accompagne le gala de 2015, aux prises avec une multitude d'enjeux. Son pouvoir décisionnel est très limité au vu des pressions directes et indirectes d'une « constellation » d'acteurs très divers. Bolton a affaire aux règles du musée, au budget et à la politique imposée par le conseil d'administration (CA), aux exigences des spécialistes, aux requêtes des mécènes, à celles des donateurs, etc. À tout cela s'ajoutent les problématiques soulevées par la thématique de l'exposition : le film retrace le montage de l'exposition *China*

⁷³ *The First Monday of May*, film documentaire d'Andrew Rossi, 2016 (1h30).

Through the Looking Glass, dédiée à l'impact de la Chine sur l'esthétique occidentale, et en particulier à la fascination de la mode occidentale pour l'Orient⁷⁴.

Andrew Bolton souhaite déconstruire les stéréotypes orientalistes, dénoncer l'imaginaire produit pendant la période coloniale en Asie en contradiction avec le contexte multiculturel américain d'aujourd'hui, tout en rendant hommage aux stylistes et à leurs créations orientalisantes ; un tour de force dont le résultat est très attendu en particulier par les partenaires chinois du musée, avec lesquels le conservateur n'arrive pas toujours à communiquer, en risquant souvent de créer des incidents diplomatiques. C'est le cas, par exemple, lorsqu'il veut placer un ensemble de costumes et de tableaux sur la période maoïste dans la salle du musée consacrée aux religions chinoises. L'objectif de Bolton est de provoquer le public afin de produire une réflexion sur Mao Tsé-Toung comme divinité et sur le communisme comme culte. Un projet trop polémique pour le CA du musée, qui le rejette. Le conservateur se sent ainsi, parfois, « frustré » et « incompris » par ses collègues et par l'administration pour laquelle il travaille et qui limite son pouvoir d'action. Le documentaire retrace le parcours de Bolton, qui a grandi dans un petit village de la campagne anglaise, et souligne ses efforts pour arriver à la tête du département « mode et costumes » du musée auquel il est tout particulièrement attaché.

Dans *The First Monday of May*, on retrouve donc les principaux éléments dégagés ici. Premièrement, l'importance des conservateurs – de leurs profils, de leurs parcours et de leurs valeurs – dans l'activité du musée. Des conservateurs qui ont beaucoup de pouvoir, mais dont l'action est limitée par une série d'autres acteurs et facteurs – politiques, économiques et culturels –, tout comme par le contexte contemporain, dominé par les logiques de marché et par la globalisation. Ces configurations inédites engendrent des changements professionnels et politiques au sein des musées.

Aussi dans le cas du Louvre on assiste à l'avènement des profils de gestionnaires spécialistes en communication et management à des postes qui étaient auparavant du ressort des historiens de l'art conservateurs du patrimoine. Ces nouveaux employés modifient la politique culturelle du musée. Il ne s'agit plus uniquement de mettre en valeur les œuvres d'art du patrimoine français, mais aussi de mettre l'art au service de la société. Le Département des Arts de l'Islam devient donc une sorte de « bras » de l'État. Les collections du musée sont transformées, de manière tout à fait inédite, en outils pédagogiques de « dialogue entre les cultures ». Au DAI il

⁷⁴ Voir la page consacrée à l'exposition sur le site officiel du Metropolitan Museum : <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2015/china-through-the-looking-glass>

s'agit en particulier d'un dialogue entre la France et les pays « arabo-musulmans », et entre l'État et la communauté musulmane locale.

La présence de ces nouveaux interlocuteurs est probablement ce qui explique la création au sein du Louvre, depuis peu, d'une nouvelle figure professionnelle : le conseiller diplomatique. Actuellement, c'est Alberto Vial qui occupe cette fonction auprès du nouveau président-directeur, Jean-Luc Martinez. Formé en philosophie et en affaires publiques, Vial a poursuivi sa formation dans les domaines de la communication et de l'administration. De 2011 à 2013 il a travaillé comme conseiller chez Vivendi, un groupe industriel spécialisé dans les médias et la culture (propriétaire du Groupe Canal+, de Dailymotion, etc.), et c'est après cette expérience qu'il a été embauché au Louvre. Ce n'est donc pas le profil d'un diplomate ou d'un politique, mais celui d'un spécialiste en communication et en gestion d'entreprise que privilégie le musée pour ce poste, ce qui montre que l'« ère gestionnaire⁷⁵ » touche tous les secteurs d'activité, y compris la diplomatie.

La figure du conseiller diplomatique se retrouve aussi à l'Institut du monde arabe. S'agit-il du même type de profil, du même rôle, des mêmes enjeux ? Le chapitre suivant se propose de répondre à ces questions en dressant un panorama des acteurs et de l'organisation de l'IMA. L'objectif est encore une fois ici de comprendre qui dirige l'Institut du monde arabe et de quelle manière

⁷⁵ V. L. ZOLBERG, « Le musée d'art américain : des optiques contradictoires », *Sociologie du Travail*, n° 4, 1983, pp. 446-458.

CHAPITRE 5.

LE MUSÉE « EN PRATIQUES »

FONCTIONNEMENT ET ACTEURS DE L'INSTITUT DU MONDE ARABE

J'ai toujours rêvé de rencontrer un véritable ami qui fût un confident à qui je puisse ouvrir mon âme, un conseil dans mes délibérations, un consolateur dans mes peines, un autre moi-même par les liens de la tendresse et de la fidélité. J'ai cru, un instant, avoir trouvé ce trésor inestimable ! Mais, hélas, je me suis trompé. La trahison que j'éprouve m'apprendra à ne plus me fatiguer à la poursuite d'une chimère.

Jean-Jacques Rousseau, *Pensées d'un esprit droit, et sentimens d'un cœur vertueux*, Fournier-Favreux, Paris, 1826, p. 36.

Comme dans le chapitre précédent, ce volet s'intéresse au fonctionnement et aux acteurs impliqués dans l'activité d'une des deux institutions culturelles à l'étude. Son but est d'identifier les hommes et les femmes qui en sont à la tête et d'examiner leur manière de la diriger. Ce chapitre est consacré à l'Institut du monde arabe et à son musée. L'analyse se fait, ici aussi, à travers l'observation des acteurs internes, externes et à la lisière de l'organisation, à partir de sources écrites et orales récoltées sur le terrain.

1. L'Institut du monde arabe : 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 Arabe¹, ce qui en fait une organisation *sui generis*, c'est-à-dire unique en son genre. Il s'agit 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

¹ Les pays partenaires de l'IMA depuis sa création sont : l'Algérie, l'Arabie Saoudite, le Bahreïn, Djibouti, les Émirats arabes unis, l'Irak, la Jordanie, le Koweït, le Liban, la Mauritanie, le Maroc, Oman, le Qatar, la Somalie, le Soudan, la Syrie, la Tunisie et le Yémen. Ils sont suivis par la Libye, qui intègre les partenaires de l'IMA en 1988, puis par l'Égypte et la Palestine en 1989.

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 (Fig. 1) qui assurent 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. A ce sujet, les statuts de l'Institut prévoient que tous les pays participent à son financement². Ainsi, contrairement au Louvre, les pays arabes sont ici des partenaires à part entière et non pas de simples mécènes.

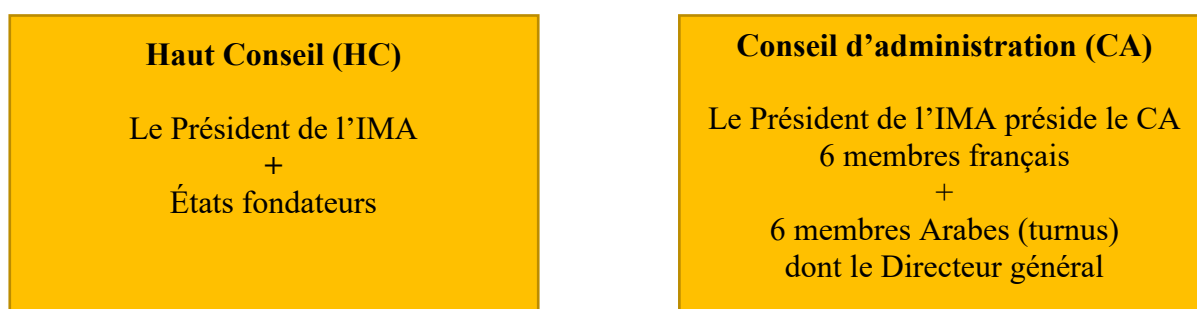


Figure 1. Organes décisionnels de l'Institut du monde arabe ©Diletta Guidi

Sur le papier, l'Institut du monde arabe incarne donc le dialogue entre la France et le « monde arabe », mais cette bicéphalie mérite d'être interrogée.

1.1. Cogestion effective ou bicéphalie rêvée ?

Une enquête du 29 décembre 2012 du journal *Le Monde* a révélé des problèmes de gestion à l'intérieur de l'Institut³. 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'IMA⁴. Le texte précise en effet qu'à cause des 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

² *Institut du monde arabe. Acte de fondation. Statuts*, Paris, Imprimerie nationale, 1981 (français et arabe).

³ C. AYAD, « Une directrice générale saoudienne Une directrice générale saoudienne et atypique », *Le Monde*, 29 novembre 2012, [en ligne]. URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/29/une-directrice-generale-saoudienne-et-atypique_1798022_3246.html (consulté le 12 août 2016).

⁴ « 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, [en ligne]. URL : <http://www.senat.fr/notice-rapport/2007/r07-360-notice.html> (consulté le 15 novembre 2015).

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 bibliothèque⁵. 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 nominations 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. « Ceci », explique la sociologue Élisabeth Chickha, « 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 financiers⁶ ». Que ce soient les impayés des États arabes à amener 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 à générer l'arrêt des financements, il n'en demeure pas moins que la partie française écarte ses associés.

⁵ Entretien n°5, IMA, 27 août 2014, Paris.

⁶ E. CHIKHA, « Un point de convergence. L'Institut du Monde Arabe », *Hommes et Migrations*, n°116, novembre 1988, p. 18.

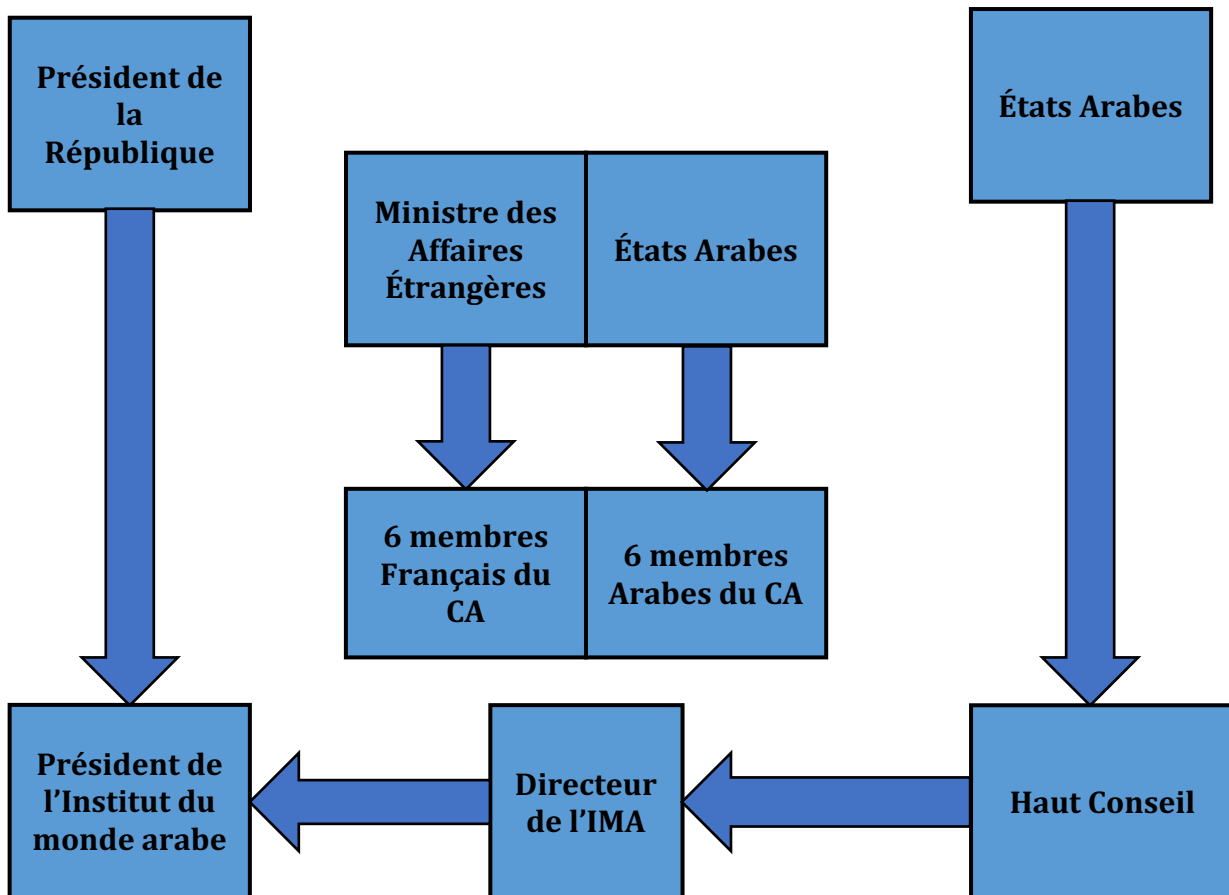


Figure 2. Système de nominations à l'Institut du monde arabe ©Diletta Guidi

Du point de vue de la France cette situation pourrait être considérée un mal nécessaire pour sauver l'IMA et non pas comme une prévarication. Cela 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 (Fig. 1), et son pouvoir est donc 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 ci-dessus (Fig. 2). Le 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 » (i.e. un acte arbitraire du gouvernement), ce qui explique que, même si son 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 (Fig.2).

À cela s'ajoute le fait 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 *turnus* pour assurer que de 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 succédés 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 ci-dessous (tableau n°1), 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.

Premièrement, on constate 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 qu'on privilégie pour piloter l'IMA. Comme au Louvre, ces nouveaux gestionnaires ont très peu (voir 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°2). Outre celle des « diplomates », qui ont été élus pour leurs compétences de négociateurs et leurs expériences politiques 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 fin connaisseur.

Ensuite, la troisième catégorie est celle des « intermittents de carrière », autrement dit de 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 partagés 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 les 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 de ceux qu'on choisit pour leurs carnets d'adresses, pour leurs idées innovantes 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, et 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.

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)	Enarque Equipe de Chirac à la mairie de Paris	Arabisant	Jacques Chirac
Denis Bauchard (2002-2004)	Directeur de cabinet du ministre des Affaires Etrangères	Ambassadeur en Jordanie Directeur pour l'Afrique et le Moyen-Orient au MAEE	Jacques Chirac
Yves Guéna (2004-2007)	Enarque Président du Conseil Constitutionnel offre l'immunité présidentielle à Chirac	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 TF1 au Proche-Orient)	Nicolas Sarkozy
Bruno Levallois (2009-2013) Président du CA	Inspecteur général de l'Éducation nationale		Nicolas Sarkozy
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 Inventeur de la fête de la musique et de plusieurs autres initiatives culturelles		François Hollande

Tableau n°1. Les Présidents de l'Institut du monde arabe ©Diletta Guidi

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

Tableau n°2. Les types de Présidents de l'Institut du monde arabe ©Diletta Guidi

2.2. Les élites arabes : géographie de la 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 mandats des directeurs sont plus stables. Ils occupent leur poste en moyenne deux fois plus longtemps que leurs collègues français. En revanche, comme pour les présidents, les directeurs sont des hommes (tableau n°3). 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'époque⁷, 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 est possible de repérer au regard de leurs profils.

Comme le montre le tableau ci-dessous (tableau n°3), 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 (par exemple le Liban) 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.

⁷ C. AYAD, « Une directrice générale saoudienne Une directrice générale saoudienne et atypique », *Le Monde*, 29 novembre 2012, *art.cit.*

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

Tableau n°3. Les Directeurs généraux de l'Institut du monde arabe ©Diletta Guidi

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 origines⁸. 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 changer « l'image à la fois folklorique et négative » que l'Institut a été créé (Fabre, 1991, p. 77). Or, cette « vocation de présenter, à partir de Paris, une culture arabe réinventée » (Fabre, 1991, *idem*) 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 oubliée⁹.

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 31,20 % 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, qui s'élève à 5,59 % en 2013¹⁰. Les équipes changent donc très peu. En effet, une grande partie du personnel est employé à l'IMA depuis sa création, il y a trente ans. L'un d'entre eux se définit lui-même comme « la mémoire vivante de la maison¹¹ ». Badr Eddine Arodaky m'explique qu'il est « marié à cet Institut », où

⁸ T. FABRE, « L'institut du monde arabe entre deux rives », *Vingtième siècle : Revue d'histoire*, Presses de Sciences Po, n°32 « La Méditerranée : affrontements et dialogues », octobre-décembre 1991, pp. 75-79.

⁹ Entretien n°10 IMA, 29 mai 2015, Marseille.

¹⁰ Ces chiffres datent de 2013 et sont extraits de F. HERPIN, *Rapport de stage à l'Institut du monde arabe (2012-2013)*, SciencesPo Aix-en-Provence, 2013.

¹¹ Entretien n°3 IMA, 16 avril 2015, Paris.

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.¹². 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, c'est 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 arabe. La connaissance apporte la paix¹³», 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'Institut¹⁴» que le président de l'époque, Dominique 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 « malaise¹⁵» ? Pour Gouteyron, « le mal est plus profond », d'après lui :

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 terme¹⁶.

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 mentionnent 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,

¹² Entretien n°4, IMA, avec B.E. Arodaky, 16 septembre 2012, Paris.

¹³ Entretien n°2, IMA, 16 octobre 2015, Paris.

¹⁴ « Réussir le sauvetage de l'Institut du monde arabe », Rapport d'information d'A. GOUTEYRON, rédigé au nom de la commission des finances, n° 360, déposé le 28 mai 2008, [en ligne]. URL : <http://www.senat.fr/notice-rapport/2007/r07-360-notice.html> (consulté le 15 novembre 2015).

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Ibidem*.

causent les retards de paiement) et que l'on a déjà évoqués. Ces dysfonctionnements du partenariat, qui fait toute la particularité de l'Institut, participent à la désaffiliation des équipes, qui perçoivent l'imposition 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 « forteresses¹⁷ », travaillant chacun à huis clos. 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 (par exemple, expositions, grandes manifestations culturelles, etc.) dans de bonnes conditions et en produisant des résultats de qualité, ce qui frustre les équipes. Enfin, à cela s'ajoute 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 équipes¹⁸ en participant 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 pedigree des présidents de l'IMA sont une honte !¹⁹ », 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 employé²⁰. Ce dernier ajoute s'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 seulement parce qu'il avait assuré l'immunité présidentielle à Chirac est symptomatique de l'état de dégradation dans lequel se trouvait l'Institut à partir de ces années. Il continue en m'expliquant : « [A]ujourd'hui, plus personne n'est compétent. Les anciens vivaient leur travail comme un sacerdoce²¹ ». 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 menés²².

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 » aux yeux des employés. Les vieilles générations citent la

¹⁷ Entretien n°1, IMA, 19 septembre 2014, Paris.

¹⁸ F. HERPIN, *Rapport de stage à l'Institut du monde arabe (2012-2013)*, SciencesPo Aix-en-Provence, 2013.

¹⁹ Entretien n°3 IMA, 16 avril 2015, Paris.

²⁰ Entretien n°2, IMA, 16 octobre 2015, Paris.

²¹ *Idem*.

²² Cf. annexes.

présidence d'Edgard Pisani (1988-1995) comme 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. Par contre, 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 « désenchantement²³», les employés de l'IMA manifestent toujours un « attachement vertical²⁴» envers l'institution et sa mission, en même temps qu'un « attachement longitudinal²⁵» 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.

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 ». 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 en ces temps.

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 place²⁶, on lui a reproché de ne pas avoir su gérer une des problématiques majeures de

²³ « Réussir le sauvetage de l'Institut du monde arabe », Rapport d'information d'A. GOUTEYRON, *op.cit.*

²⁴ A. CAILLÉ et J.-E. GRÉSY, *La révolution du don. Le management repensé*, Paris, Le Seuil, 2014, p. 127.

²⁵ *Idem.*

²⁶ A. PAUTARD, « Arafat, l'annonce faite à Paris », *L'Express*, 28 avril 1989 [en ligne]. URL : https://www.lexpress.fr/informations/arafat-l-annonce-faite-a-paris_591200.html

A l'époque de la fondation de l'IMA, ni l'Égypte, écartée à cause des accords de Camp David, 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 (cf. chapitre III).

l'époque : l'affaire du voile de 1989. En effet, malgré les demandes des équipes, Edgard Pisani avait refusé de réagir aux polémiques entraînées par l'affaire de Creil. Si d'habitude il travaillait de concert avec ses équipes, dans ce cas 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 au sujet de la présence musulmane en France²⁷. 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 religieuse²⁸ ».

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 représentant des pays arabes à l'IMA, en causant l'interruption du dialogue et, par conséquent, une crise des relations entre les cadres dirigeants de l'Institut. Ces polémiques 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 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 débat²⁹ », mais un véritable « *think tank*³⁰ ». Initiateur des Journées du patrimoine et la Fête de la musique, Lang mise sur l'évènementiel et crée de nouvelles initiatives tout spécialement imaginées pour l'IMA. C'est le cas des « Rendez-vous de l'histoire du monde arabe » et les « Rencontres économiques du

²⁷ Entretien n°3 IMA, 16 avril 2015, Paris.

²⁸ B. VALLAEYS, « “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*, 15 NOVEMBRE 1995. URL : <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> (consulté le 2 juillet 2015).

²⁹ B DAOUDI et B. VALLAYES, « Edgard Pisani : L’Institut a été inventé pour ne pas réussir », *Libération*, 14 février 1995 [en ligne]. URL : http://www.liberation.fr/france/1995/02/14/edgard-pisani-l-institut-a-ete-invente-pour-ne-pas-reussir_123448 (consulté le 27 mai 2018).

³⁰ « Conférence de presse de Jack Lang », 9 avril 2015. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5mVKChazuhE> (consulté et retranscrit le 20 mai 2015).

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 et de 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 la 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 relevait du défi, une recherche qui était d'ailleurs devenue une plaisanterie au sein des équipes, conscientes de ces problématiques³¹. 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 Français³² ». 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 confie un employé de l'IMA³³. 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, Christiane Taubira,

³¹ Entretien n°3 IMA, 16 avril 2015, Paris. Entretien n°2 IMA, 16 octobre 2015, Paris.

³² « J. Lang connaît des filles voilées qui “donneraient des leçons à ceux qui prennent de grands airs sur la République” », *OummaTV*, 11 mars 2015 [en ligne]. URL : <http://oumma.com/219966/jlang-connaît-filles-voilees-donneraient-lecons-a-pre> (consulté le 15 mars 2015).

³³ Entretien n°2 IMA, 16 avril 2015, Paris.

pour organiser une série d'expositions itinérantes sur le thème de l'islam. La seconde concerne le ministère de l'Intérieur. Le ministre, Bernard Cazeneuve, « souhaite que l'IMA puisse contribuer activement à la formation des imams³⁴ », explique Lang. 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 employé³⁵. Dans un échange épistolaire rendu public par son service de presse, Jack Lang précise à François Hollande que l'IMA doit se prononcer sur ces questions « en attendant que le Conseil Français du Culte Musulman (CFCM) retrouve une voix³⁶ ». Jack Lang défend ici une vision interventionniste de la régulation de l'islam en France et il évoque par la même les failles du CFM, deux thématiques sur lesquelles je reviendrais 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'action diplomatique externe, pour laquelle l'Institut avait été imaginé, que 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 cela 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 cachier de la Porte de Vincennes illustre bien cette nouvelle présence publique de l'Institut. Dans son allocution Hollande déclare 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 religieuses³⁷ ». Il faisait ainsi écho à la posture de Jack Lang, à ses côtés.

³⁴ « J. Lang connaît des filles voilées qui “donneraient des leçons à ceux qui prennent de grands airs sur la République” », *art.cit.*

³⁵ Entretien n°2 IMA, 16 avril 2015, Paris. La liste des personnalités invitées n'a pas été rendue publique.

³⁶ *Idem*, *Le Figaro*. Sur le CFCM voir : M. ZEGHAL, « La constitution du Conseil Français du Culte Musulman : reconnaissance politique d'un Islam français ? », *Archives de sciences sociales des religions*, n°129, 2005, pp. 97-113. C. DE GALEMBERT, « 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*, n° 52, hiver 2003-2004, pp. 67-78. F. FRÉGOSI, « L'islam de France par les urnes : retour sur les élections du Conseil français du culte musulman (2003-2005) », in *L'Année du Maghreb*, Paris, Éditions CNRS, 2007, pp 491-497. V. AMIRAUX, « CFCM: A French Touch? », *ISIM Newsletter*, 2003, pp. 24-25.

³⁷ L. ALEMAGNA, « Hollande : “L'islam est compatible avec la démocratie” », *Libération*, 15 janvier 2015 [en ligne]. URL : http://www.liberation.fr/france/2015/01/15/hollande-l-islam-est-compatible-avec-la-democratie_1181152 (consulté le 15 janvier 2015).

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 »³⁸. 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 islamistes³⁹».

Cette affiche ne fait d'ailleurs pas l'unanimité au sein des équipes. Certains accusent Jack Lang de parler en leur nom sans les avoir consultés, d'autres partagent l'initiative et saluent 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. A l'opposé, une partie du personnel apprécie le fait que Jack Lang « donne une image positive de l'islam en ces temps d'islamophobie⁴⁰». C'est notamment le cas d'une partie des nouvelles recrues de l'Institut du monde arabe⁴¹.

Une ancienne stagiaire de l'IMA que j'ai interviewé⁴² distingue les employés de l'Institut en deux grandes catégories. D'une part il y aurait ceux qu'elle appelle « les laïcards », qui refusent que l'on parle de religion à l'intérieur de l'IMA. De l'autre, elle identifie « les musulmans pratiquants, avec leurs tapis de prière dans le bureau⁴³». Je n'ai pas trouvé de renseignements qui attestent la présence de ces deux catégories de salariés, ni même 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 lui⁴⁴», 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 de communication et de marketing qui travaillent, comme son bras droit David Bruckert, à ce que l'IMA devienne plus

³⁸ 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, cf. annexes.

³⁹ « Lang : « l'islam, religion de paix et de lumière », *LeFigaro.fr*, 15 janvier 2015. URL : <http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2015/01/15/97001-20150115FILWWW00075-lang-l-islam-religion-de-paix-et-de-lumiere.php> (consulté le 15 janvier 2015).

⁴⁰ Entretien avec deux surveillants de salle, 19 janvier 2017, Paris

⁴¹ *Idem*.

⁴² Entretien n°6 IMA, 11 septembre 2015, Paris.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Entretien n°5, IMA, 27 août 2014, Paris.

compétitif dans l'univers des musées désormais très concurrentiel, comme on l'a vu pour le Louvre, et rentre à nouveau dans « le top 20 des lieux culturels de la capitale⁴⁵».

	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 de De Gaulle Nommé par Jacques Chirac à l'IMA Conseiller à 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 d'histoire de Blois Nommé par François Hollande à l'IMA
Rapport à l'islam	Silence	Publicité
Rapport à la laïcité	Religion passée sous silence, IMA « maison séculière »	Laïcité « souple »
Gestion d'équipe	Liberté	Contrôle
Retours positifs du personnel	Recherche de qualité scientifique Expositions patrimoniales et grande affluence de public 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 Affaire du voile de 1989	Effets d'annonce / événements Entertainment « Cour du Prince » Parle au nom des équipes (ex. Affaire <i>Charlie Hebdo</i>)
Innovations – apports	Jeudis de 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 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, 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

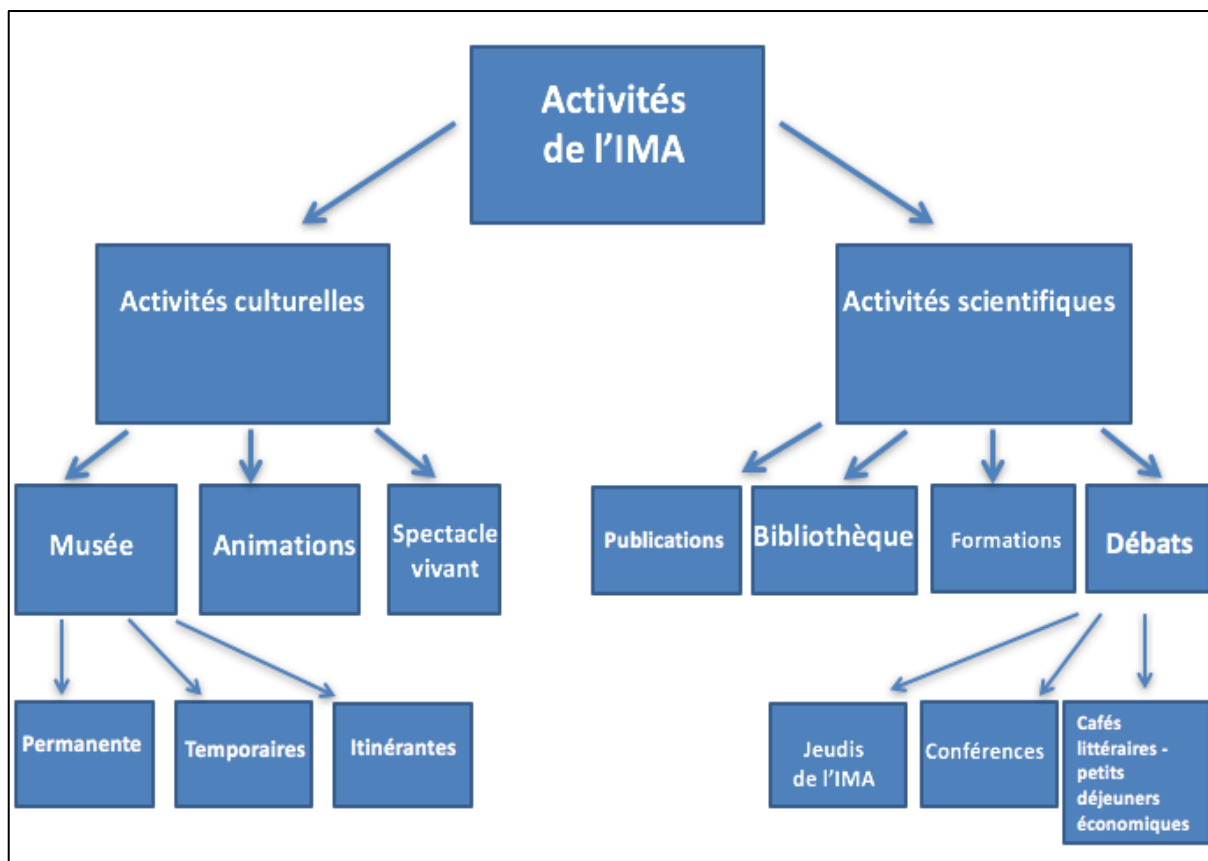
Tableau n° 4. Edgard Pisani et Jack Lang : deux figures clé de l'IMA ©Diletta Guidi

⁴⁵ C. ENA, « Institut du monde arabe : les incroyables gaspillages de Jack Lang », *Capital*, 4 janvier 2017 [en ligne]. URL : <https://www.capital.fr/entreprises-marches/institut-du-monde-arabe-les-incroyables-gaspillages-du-president-jack-lang-1197297> (consulté le 9 juillet 2018). 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 non seulement comme une institution culturelle et politique.

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

4.1. L'exposition permanente

D'après un de mes interlocuteurs, chaque service de l'IMA est une « forteresse⁴⁶ » et les départements sont des « féodalités⁴⁷ » qui ne communiquent pas entre elles (Fig. 3). Cependant, ce jugement ne concerne pas les activités culturelles et scientifiques, qui travaillent en coopération (Ill. 1). 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.



Ill. 1. Les activités de l'IMA ©Diletta Guidi

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

⁴⁶ Entretien n°1, IMA, 19 septembre 2014, Paris. Entretien n°6 IMA, 11 septembre 2015, Paris.

⁴⁷ Idem.

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. A l'époque, l'exposition permanente de l'IMA était essentiellement composée d'objets empruntés au musée du 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 anté-islamique, la seconde à l'islam et ses développements, et la dernière aux unités et variétés du monde musulman⁴⁸. Comme au Louvre, les termes « islam » et « musulman » se réfèrent 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 d'art moderne et contemporain, externe à la maison, 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, « le 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 « Musées 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 », et notamment à la laïcité⁴⁹. Ainsi, bien que la refonte soit avant tout une conséquence de l'ouverture des nouvelles salles du Louvre,

⁴⁸ Voir les Ill. 24 et 25 au Chapitre 3. Cf. *Musée de l'Institut du monde arabe*, catalogue, Paris, Institut du monde arabe, 1987.

⁴⁹ M. FOISSY, E. DELPONT et D. CHAKOUR, *Institut du monde Arabe. Album du musée*, Paris, Somogy, 2014, p. 10.

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 Baudis et Muselier ont insisté sur l'aspect « laïque » de la collection permanente, quelques années plus tard Jack Lang se focalise en revanche sur les ensembles consacrés à l'islam dans la collection permanente en organisant plusieurs initiatives dans cette section (par exemple la réunion œcuménique avec les représentants français des cultes et le ministre de l'Intérieur⁵⁰). 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 présidence⁵¹».

C'est le même Eric Delpont qui m'explique que jusqu'aux années 1990 le ministère de la Culture dictait une 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 à travers l'intermédiaire de son ministère. Aujourd'hui, on assiste à ce que Delpont appelle une « dévolution⁵²», 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, p. 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 inventaire⁵³ des expositions temporaires organisées à l'Institut du monde arabe depuis l'ouverture de son musée en 1987, j'ai constaté la présence de 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, organisée sous la présidence de Dominique Baudis en 2012. Comme me l'explique un de ses

⁵⁰ Voir le site de l'IMA : <http://www.imarabe.org/manuel-valls-assiste-une-reception-ocumenique> (consulté le 15 novembre 2015) ou l'article au titre très évocateur de A.-B. HOFFNER : « Manuel Valls « aux côtés » des musulmans qui refusent « l'intégrisme ». URL : <http://www.la-croix.com/Religion/Actualite/Manuel-Valls-aux-cotes-des-musulmans-qui-refusent-l-integrisme-2014-06-27-1171038> (consulté le 5 novembre 2015).

⁵¹ Entretien avec un spécialiste de l'art islamique, 9 mars 2017, Paris.

⁵² Entretien n°1, IMA, 19 septembre 2014, Paris.

⁵³ Voir l'inventaire en annexe.

collaborateurs de l'époque : « [A]vec 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 Abd-El-Aziz Hosni] et nous avons remarqué la présence de plusieurs œuvres d'artistes égyptiens des années 1920-1930, c'était majoritairement des nus. C'est à ce moment qu'on a eu l'idée d'une exposition sur le nu dans l'art arabe contemporain⁵⁴ ». 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 vetos 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 ». Difficile à 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 Syrie⁵⁵. 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 problème. Au contraire, la religion musulmane semble une des thématiques phares de la nouvelle présidence de l'IMA qui a la maîtrise exclusive de l'organisation des expositions temporaires qui représentent, avec le musée, le plus important secteur d'activité de l'Institut.

4.2. Les expositions temporaires

Trois thématiques font toute la particularité du mandat de Lang : la religion, avec des expositions comme « *Hajj*, le pèlerinage à la Mecque⁵⁶ » ; l'art contemporain, avec des manifestations sur le *street art* telles que le « Hip Hop : du Bronx aux rues arabes⁵⁷ » ; et les sujets transversaux, assez larges pour inclure tous les pays partenaires et attirer de grandes foules, comme c'est le cas de l'exposition sur « L'Orient Express⁵⁸ » ou de celle sur les « Jardins d'Orient. De l'Alhambra au Taj Mahal⁵⁹ ». Cette diversification des thématiques aurait d'ailleurs permis à Jack Lang d'attirer de nouveaux publics à 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

⁵⁴ Entretien n° 4, IMA, avec B.E. Arodaky, 16 septembre 2012, Paris.

⁵⁵ Voir inventaire en annexe.

⁵⁶ Cf. L'exposition « *Hajj*. Le pèlerinage à la Mecque », qui s'est tenue à l'IMA du 23 avril au 10 août 2014.

⁵⁷ Cf. L'exposition « Hip Hop : du Bronx aux rues arabes », qui s'est tenue à l'IMA du 28 avril au 26 juillet 2015.

⁵⁸ Cf. L'exposition « L'Orient Express », qui s'est tenue à l'IMA du 4 avril au 31 août 2014.

⁵⁹ Cf. L'exposition « Jardins d'Orient. De l'Alhambra au Taj Mahal », qui s'est tenue à l'IMA du 19 avril au 25 septembre 2016.

2013 des spectateurs plus jeunes et aux profils davantage 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 musulmane⁶⁰. 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. 2), 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 aussi 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

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

⁶⁰ Entretien avec deux surveillants de salle de l'IMA, 19 janvier 2017, Paris.

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.)⁶¹. 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 celles arabes. C'est dans ce but qu'en 2014, Jack Lang a lancé les « Rencontres économiques du monde arabe » qui se tiennent à l'IMA chaque trimestre⁶². En plus de cela, la location des salles de l'Institut, auparavant peu publicisée et donc mal connue, est aujourd'hui mise en valeur à travers le site et les réseaux sociaux de l'IMA via une plaquette sur la privatisation des espaces très soignée d'un point de vue graphique⁶³. 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 commerciaux) apparaît, 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 développement⁶⁴».

Ce chapitre montre que l'Institut du monde arabe, créé en coopération entre 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 constater 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

⁶¹ Voir le site à la page : <https://www.imarabe.org/fr/soutenir-l-ima> (consulté le 11 juillet 2018).

⁶² Voir le site : <https://www.imarabe.org/fr/activites/rencontres-debats/rencontres-economiques-du-monde-arabe> (consulté le 11 juillet 2018).

⁶³ Voir le site : <https://www.imarabe.org/fr/professionnels/privatiser-un-espace> (consulté le 11 juillet 2018).

⁶⁴ Voir le site : <https://www.imarabe.org/fr/soutenir-l-ima> (consulté le 11 juillet 2018), je souligne dans le texte.

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 nombre important réseau d'acteurs publics et privés proposent l'image d'un monde arabe pluriel, moderne, et attrayant aussi en raison de l'une de ces 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 s'intéresser plus attentivement au contenu du musée pour 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 à travers ces deux derniers chapitres.

5. Synthèse des différences et des similitudes entre les deux cas : vers un art islamique de marché ?

« A l'IMA ils n'ont pas l'équipe ni les objets », me dit un des acteurs interviewés pour parler de 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 collections⁶⁵. Pourtant, comme on l'a 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 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'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, depuis les années 1980 elles s'inscrivent 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

⁶⁵ Entretien avec un spécialiste de l'art islamique, 9 mars 2017, Paris.

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 – davantage ouverts aux nouvelles technologies qui en assurent un plus grand accès, 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 plus 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, ensemble 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. A présent, il est donc nécessaire de voir 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

INTRODUCTION

PARTIE II.

Mais la description ethnographique (qui signifie l'écriture des cultures), sans laquelle il n'y a pas d'anthropologie au sens contemporain du terme, ne consiste pas seulement à voir, mais à faire voir, c'est-à-dire à écrire ce que l'on voit. C'est un processus généralement implicite, tant il paraît aller de soi alors qu'il est d'une complexité inouïe. Procédant à la *transformation du regard en langage*, il exige, si nous voulons le comprendre, une interrogation sur les rapports du visible au dicible ou plus exactement du visible au lisible.

F. LAPLANTINE, *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2015 [1^{ère} éd. 1996], p. 10 (souligné dans le texte).

Ces 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 sorte à produire une analyse plus complète des cas à l'étude. 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, celle 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 mots¹». 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 photographie²». Comment résoudre donc cette problématique de la « traduction » de l'image en mots ?

La première tentation 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'IMA³, 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, je raconte en effet 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 les effets de la mise en scène sur ce dernier. 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

¹ C. PAINE, *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*, Londres et New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 115 (ma traduction).

² F. LAPLANTINE, *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2015 [1^{ère} éd. 1996], p. 80.

³ Les plans du DAI et de l'IMA (plan I et II et plans I à III), que j'ai moi-même reconstitué à partir des originels et d'une sélection d'œuvres sont placés dans le corps de chaque chapitre. Une copie des originels dont ils sont tirés figure en annexes.

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 choix⁴». 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.⁵ et reflètent ainsi le caractère imaginé, fictif, du contenu d'un musée. À la suite de Ruth Butler et Erica Lehrer⁶, 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 qu' « *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)⁷». Pour limiter ce manque d'objectivité, je me suis servie de 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 2014⁸.

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 Louvre⁹. Il s'agit en effet de l'itinéraire

⁴ Sophie Makariou dans un extrait du documentaire de R. COPANS, *Les Arts de l'Islam au Louvre. La main tendue*, documentaire (52mn), ARTE Éditions, 2012.

⁵ S. SUNIER, « Le scénario d'une exposition », *Publics et Musées*, n°11-12, 1997, pp. 195-211 ; A. DESVALLÉS et F. MAIRESSE, *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010.

⁶ S. R. BUTLER et E. LEHRER, *Curatorial Dreams. Critics Imagine Exhibitions*, Montreal Kingston London Chicago, McGill-Queen's University Press, 2016.

⁷ F. LAPLANTINE, *La description ethnographique*, *op.cit.*, p. 108 (souligné dans le texte).

⁸ *Les publics potentiels du département des Arts de l'Islam au Louvre. Synthèse de l'étude qualitative, Musée du Louvre*, Service Études, Évaluation, Prospective, janvier 2007 et *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*, Centre de recherche – Direction de la Recherche et des Collections – Études sur les publics, Musée du Louvre, Paris, 2014.

⁹ Pour rappel (chap. 1, point 5.1.), 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. *Idem*, 2014, p. 2 et 3.

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 emprunte de subjectivité.

Au moment de la récolte des données, 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 aux environ 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 utilitaire¹⁰» qui attirent le plus l'attention des visiteurs. Elle montre que le public s'arrête généralement devant deux sortes de *muséalia* (i.e. objets, ensemble d'objets ou accessoires de musée) : ceux de grande taille et ceux dont la nature ou la thématique sont clairement identifiables¹¹. Une quinzaine de *muséalia* correspondent à ces critères dans chacun des deux musées à l'étude. Ce sont donc ce type de pièces et d'accessoires que j'ai retenu 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 *muséalia* 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 du 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 »)¹² ». C'est pourquoi, les récits présentés dans les deux prochains chapitres de cette thèse tiennent également compte de tout ce qui participe 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 minutieusement¹³».

¹⁰ A. DESVALLÉS et F. MAIRESSE, *Concepts clés de muséologie, op.cit.*, p. 37.

¹¹ *Idem*, p. 3.

¹² *Idem*, p. 5.

¹³ F. LAPLANTINE, *La description ethnographique, op.cit.*, p. 19 et 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 ces chapitres, un tableau synthétique¹⁴ 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'Estoile¹⁵, 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 à celles contemporaines. L'Institut du monde arabe serait donc le porteur du modèle « universaliste-différentialiste » de la catégorisation de de l'Estoile¹⁶. 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, chacune à sa manière, au défi le régime de laïcité dans lequel elles s'inscrivent. Une double question que traitent en détail les prochains chapitres de ce travail.

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.

Créé au début du XX^e, alors que l'État-nation était fort et imposait son gouvernement de manière verticale, à travers leur silence sur l'islam les anciennes salles du DAI s'adaptaient bien au modèle séparatiste de régulation du religieux qui domine jusqu'à la V^{ème} République¹⁷.

¹⁴ Ce tableau s'inspire de celui d'Alexandre Kazerouni (cf. Chap II, tableau n°1). A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs*, Presses Universitaires de France, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 183.

¹⁵ B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, France, Flammarion, 2010.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ P. PORTIER, *L'État et les religions en France*, *op.cit.*

Il en va de même pour l'IMA, dont la structure partenariale et la mission pluraliste était plus appropriée 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 des acteurs à 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, 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 politique¹⁸. Dans ces années, « l'*ethos* différencialiste a fait souche » en alimentant à son tour une « logique reconnaîtive »¹⁹ ; une reconnaissance vis-à-vis de la diversité que l'État célèbre désormais²⁰. Ainsi, « le gouvernement n'ambitionne plus d'arracher les êtres à leurs particularités pour les faire accéder à l'universel²¹ », mais, au contraire, à 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 à l'étude, qui se montrent plus ou moins prêtes et désireuses de s'y adapter.

D'une part, on constate que le type « libéral-interculturel » comme on pourrait l'appeler, 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, malgré les engagements de la nouvelle directrice, lui résiste, en 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 la thèse 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. 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 régulateur²², que certains accusent

¹⁸ P. PORTIER, « Les mutations de la gouvernementalité sous la Vème République » dans P. MORVAN (dir.), *Droit, politique et littérature. Mélanges en l'honneur du Professeur Yves Guchet*, Bruxelles, Bruylant, 2008, p. 174.

¹⁹ P. PORTIER, *L'État et les religions en France*, *op.cit.*, p. 241.

²⁰ D. SCHNAPPER, « Identité ou identification nationale ? », *Regards sur l'actualité*, n°358, février 2010, p. 28.

²¹ P. PORTIER, *L'État et les religions en France*, *op.cit.*, p. 18.

²² P. HASSENTEUFEL, *Sociologie politique : l'action publique*, Paris, Armand Colin, 2011.

même de disparaître dans le domaine de la culture²³. En croisant les données historiques, institutionnelles et sociologiques dégagées jusqu'ici avec les éléments muséographiques dont il est question dans les pages qui suivent, ce 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.

²³ G. SAEZ, *Vers la fin de l'État culturel ? Revue française d'administration publique*, n°65, mars 1993, pp. 63-72.

CHAPITRE 6.

LE DÉPARTEMENT DES ARTS DE L'ISLAM DU LOUVRE.

RÉCIT D'UNE VISITE

En fait, paradoxalement, le monde de l'image est dominé par les mots. La photo n'est rien sans la légende qui dit ce qu'il faut lire – *legendum* –, c'est-à-dire bien souvent des légendes qui font voir n'importe quoi. Nommer, on le sait, c'est faire voir, c'est créer, porter à l'existence. Et les mots peuvent faire des ravages : islam, islamique, islamiste – le foulard est-il islamique ou islamiste ? Et s'il s'agissait d'un fichu, sans plus ? Il m'arrive d'avoir envie de reprendre chaque mot des présentateurs qui parlent souvent à la légère sans avoir la moindre idée de la difficulté et de la gravité de ce qu'ils évoquent et des responsabilités qu'ils encourent en les évoquant, devant des milliers de téléspectateurs, sans les comprendre et sans comprendre qu'ils ne les comprennent pas. Parce que ces mots font des choses, créent des fantasmes, des peurs, des phobies ou, simplement, des représentations fausses. P. BOURDIEU, *Sur la télévision*, Raisons d'Agir, Paris, 1998.

La visite d'un musée commence bien avant de rentrer¹. En effet, comme le suggère Peggy Levitt², 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 musée³. J'ajouterais que les moyens de transport publics 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 000m² du bâtiment qui accueillait autrefois les rois de France⁴. 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 participé à l'épargner du vandalisme révolutionnaire⁵. 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

¹ M. BOUQUET, *Museums. A Visual Anthropology*, Londres, Bloomsbury, 2012.

² P. LEVITT, *Artifacts and Allegiances: How Museums Put the Nation and the World on Display*, Oakland, University of California Press, 2015.

³ S. MACDONALD (dir.), *A Companion to Museum Studies*, Victoria, Canada, Blackwell, 2006.

⁴ G. BRESCH-BAUTIER, *Le Louvre : une histoire de palais*, Paris, Somogy éditions d'art, 2008.

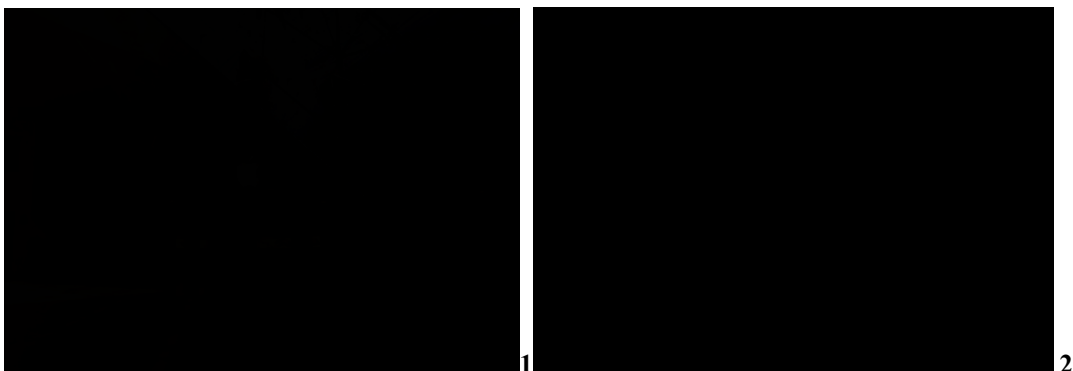
⁵ D. HERMANT, « Destructures et vandalisme pendant la Révolution française », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n°4, 1978, pp. 703-719.

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 Louvre ⁶ », c'est ainsi qu'était appelé le projet mitterrandien, consistait non seulement à réorganiser certaines collections du musée, mais surtout à l'ajout de 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 à musée, et de musée en attraction culturelle, comme le témoigne l'histoire de son architecture. Le bâtiment est aujourd'hui porteur de cette 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 l'arrêt « 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 (Ill. 1). 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 » (Ill. 2).



Ill. 1 Carrousel du Louvre, vue sur l'Apple Store et sur la partie inférieure de l'une des deux petites pyramides de Ieoh Ming Pei ©Tripadvisor

Ill. 2 Vue extérieure de l'une des deux petites pyramides de Pei. À l'arrière la pyramide principale ©Le Monde

⁶ Le « Grand Louvre » s'inscrit dans la politique des « Grands Projets » ou « Grands travaux » de François Mitterrand. Cf. Chap. 8 de ce travail. Voir aussi F. CHASLIN, *Les Paris de François Mitterrand*, Paris, Gallimard, 1985 et I. M. PEI, É. BIASINI, J. LACOUTURE, *L'invention du Grand Louvre*, Paris, Odile Jacob, 200.

La politique culturelle de 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 était susceptible de fournir. C'est pourquoi les autorités publiques ont encouragé le développement d'un nombre important d'activités (ex. boutiques de souvenirs et de produits dérivés, librairies, restaurants, etc.) dans l'enceinte du Louvre. Encore à sa genèse, ce « tournant commercial⁷ » muséal, incarné par le carrousel et par la pyramide du Louvre, fut durement critiqué à l'époque⁸. 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 certains⁹. 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 (Ill. 3 et 3bis).

C'est aussi par cette entrée que le visiteur pénètre dans le musée s'il choisit d'opter pour l'arrêt de métro « Louvre – Rivoli ». Le fait que le Louvre possède deux arrêts de métro à son nom montre l'importance que maintient le musée à l'échelle de la ville, où c'est l'unique structure à bénéficier de cette attention¹⁰. Une sollicitude qui s'explique aussi, il faut le rappeler, par le fait que le Louvre demeure le musée le plus visité au monde en faisant de la France un leader dans le secteur culturel international.

⁷ D. BAYART et P.-J. BENGHOZI, *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, 1993.

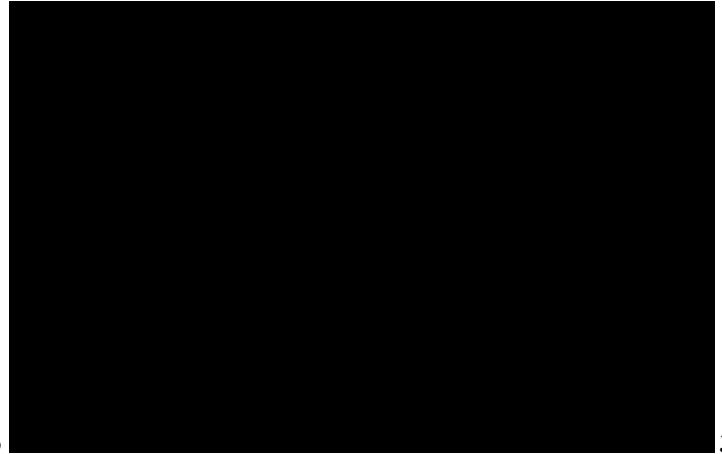
⁸ Voir le dossier consacré par *Le Monde* à la pyramide de Pei et aux polémiques autour de sa construction : A. CHEMIN, « Le jour où... « Le Monde » abrita la bataille de la pyramide », *Le Monde.fr*, 22 mai 2014 [en ligne]. URL : https://www.lemonde.fr/festival/article/2014/05/22/la-bataille-de-la-pyramide_4422238_4415198.html (consulté le 16 juillet 2018).

⁹ J. CLAIR, *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 2007.

¹⁰ Pour comparaison, le seul autre musée parisien qui possède un arrêt de métro à son nom est le musée d'Orsay.



3

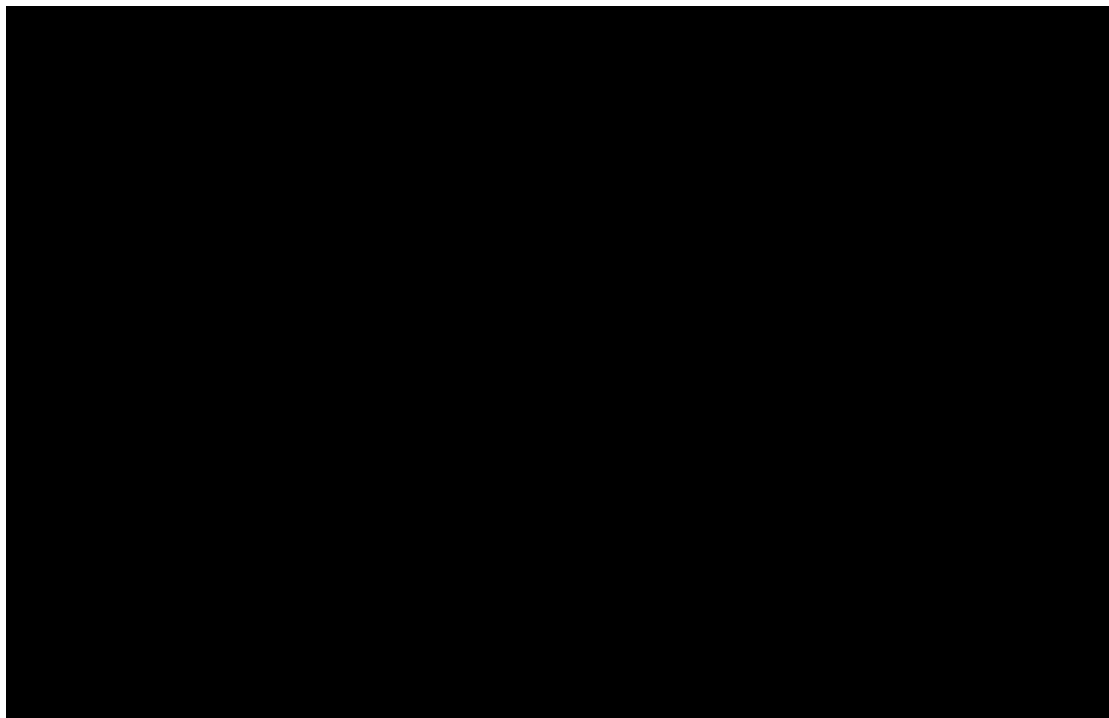


3bis

Ill. 3 Entrée principale du musée du Louvre, Pyramide de Pei ©Miguel Medina / AFP

Ill. 3bis Entrée principale du musée du Louvre, Pyramide de Pei ©David Henry

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, le visiteur se retrouve dans le Hall Napoléon, où se situe la billetterie (Ill. 4). 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 du 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.



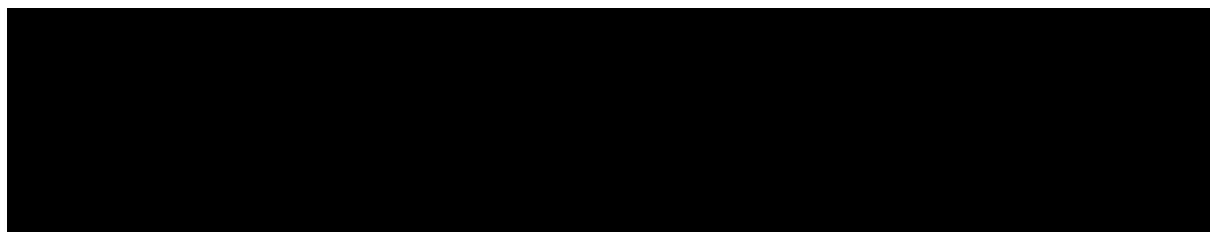
Ill. 4 Hall Napoléon sous la pyramide de Pei. Au second plan, sous la verrière de la pyramide, les façades du palais royal ©L.M Pei / Musée du Louvre

Après avoir acheté son billet, pour rejoindre le Département des Arts de l'Islam le visiteur doit suivre les indications pour l'aile Denon (Ill. 5). Cette aile prend le nom de Dominique Vivant-Denon (1747-1845), premier directeur du musée aux temps où le Louvre s'appelait « Musée Napoléon » (1802-1815) en hommage à Bonaparte.



Ill. 5 Chemin vers l'aile Denon ©Diletta Guidi

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, et celui consacré à l'Égypte copte, possède une grande partie des objets pillés pendant les campagnes napoléoniennes en Orient, et 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.



Ill. 5bis Détail de la signalétique trilingue avec le *Baptistère de Saint-Louis* ©Diletta Guidi

Sur le panneau signalétique de l'aile Denon l'indication pour les Arts de l'Islam est illustrée par un des chefs-d'œuvre les plus connus de la collection : le *Baptistère de Saint-Louis* (Ill. 5bis). 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 2017¹¹). Sans compter que l'anglais et en espagnol figurent parmi les langues les plus parlées au monde¹². 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 en 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 arabophones¹³. Pourquoi ne pas avoir ajouté l'arabe aux langues de la signalétique ? Au regard de ces chiffres, les choix linguistiques du DAI permettent d'imaginer que le DAI a voulu, comme dans les autres départements, s'adresser à un auditoire international, aux « visiteurs ordinaires », autrement dit au type de visiteur dont on a 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'oblige encore une fois à faire appel à la signalétique pour se repérer (Ill. 6). Ici encore, la pièce choisie pour représenter le Département des Arts de l'Islam est une œuvre parmi les plus fameuses de la collection.

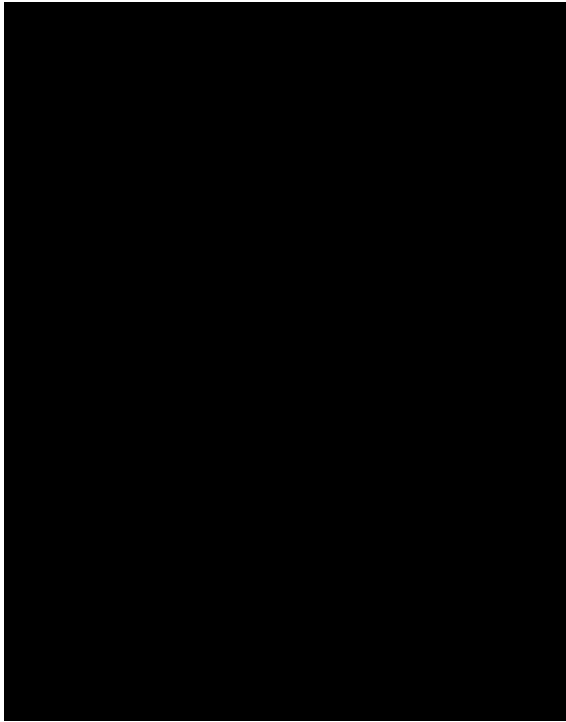
Il s'agit en effet du *Lion de Monzón*¹⁴, dont l'image a été beaucoup exploitée pour publiciser le nouveau Département (Ill. 7-9). C'est ce que témoigne sa présence sur les produits dérivés du musée (Ill. 7), dans et sur les transports publics (Ill. 8) et sur le plan officiel du Louvre, distribué à près de 8 millions de visiteurs par an (Ill. 9).

¹¹ Cf. Louvre, chiffres de la fréquentation de 2017 : <http://presse.louvre.fr/81-millions-de-visiteurs-au-louvre-en-2017/> (consulté le 16 juillet 2018). Ces chiffres indiquent que les visiteurs étrangers les plus représentés proviennent des États-Unis.

¹² Cf. les statistiques de la base de données : <https://www.ethnologue.com>

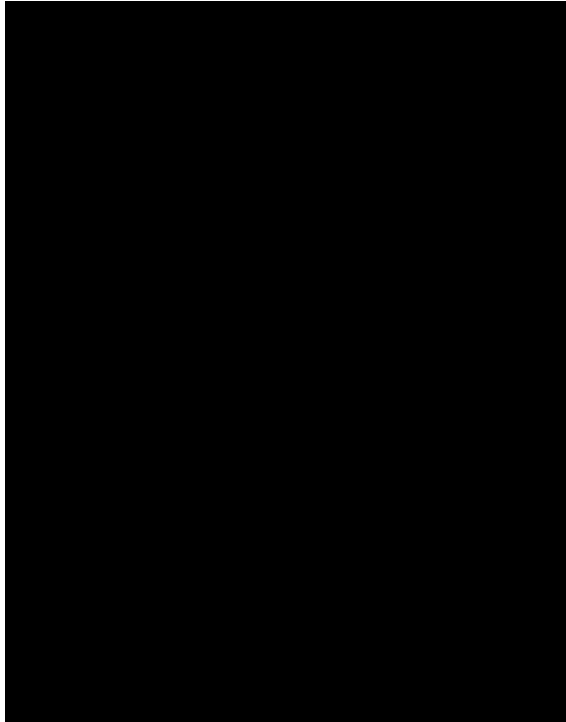
¹³ *Étude des publics, de la réception et des usages de visite du nouveau département des Arts de l'Islam. Synthèse des résultats de l'étude*, Centre de recherche – Direction de la Recherche et des Collections – Études sur les publics, Musée du Louvre, Paris, 2014, p. 3.

¹⁴ Les œuvres présentées ici ne font pas l'objet d'une analyse iconographique. Comme Monia Abdallah, « [l']argumentation ne repose pas sur les images mais sur les choix muséographiques et les textes qui les accompagnent ». Cf. M. ABDALLAH, « Exposer l' "art contemporain du Moyen-Orient" : le British Museum face à ses collections », *Intermédialités*, n°15, Printemps 2010, p. 91.



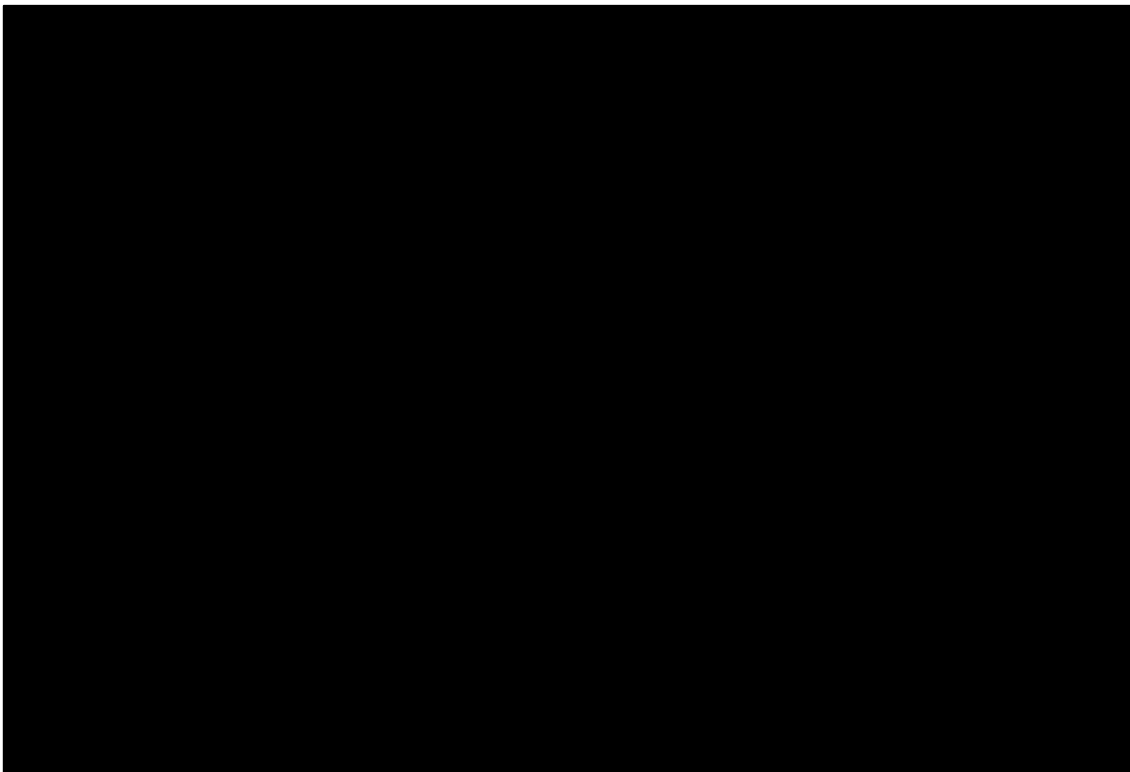
6

III. 6 Illumination et signalétique de l'entresol ©Diletta Guidi



7

III. 7 Couverture du DVD du film *Les Arts de l'Islam au Louvre. La main tendue* de R. Copans ©ARTE Éditions



III. 8 Publicités pour le DAI dans le métro et sur les bus de Paris¹⁵

¹⁵ Ces trois photos sont extraites de V. HENQUET, *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 sous la direction de Véronique Richard, CELSA, 2012.

III. 9 Plan du musée du Louvre, page dédiée à l'entresol. Le *Lion de Monzón* est en bas à gauche

« C'est un objet qui a été choisi pour faire le visuel de l'affiche du département car il a effectivement beaucoup de présence¹⁶», mais aussi à cause de sa rareté et de son histoire. En effet, cette pièce est « une des rares œuvres en métal conservées de tout l'occident islamique », comme l'explique la notice sur le site du musée¹⁷. 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 omeyyade¹⁸ occupait à l'époque. La

¹⁶ Cf. « Visite virtuelle : les arts de l'Islam au Louvre en cinq chefs-d'œuvre. Interview à Sophie Makariou », *France Inter*, 21 septembre 2012, 5mn06 [en ligne]. URL : http://www.dailymotion.com/video/xtriuu_visite-virtuelle-les-arts-de-l-islam-au-louvre-en-cinq-chefs-d-oeuvre_creation (consulté le 15 mai 2016).

¹⁷ La notice et le cartel d'une œuvre sont synonymes. Ils donnent tous deux des renseignements sur la « biographie » de l'objet (provenance, fabrication, matériaux, style, etc.). La notice du *Lion de Monzón* est disponible sur le site du Louvre : <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/lion-de-monzon> (consulté le 16 juillet 2018).

¹⁸ Cf. le tableau des dynasties musulmanes en annexes.

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 main chrétienne 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 Monzòn*¹⁹.

Elena Arigita parle du « paradigme de Cordoue » pour décrire l'usage contemporain de cette période de l'histoire islamique²⁰. Elle explique qu'après les attentats de 2001 on se sert d'Al-Andalus comme d'une « contre-narration » pour contrer les discours qui associent l'islam à la violence²¹. C'est ce que fait aussi le DAI par le biais de cette œuvre, qui devient donc un « objet-leçon²² » (*object-lesson*) à travers lequel est transmise l'image d'un islam tolérant. Arigita soutient, avec d'autres²³, que dans un climat d'islamophobie à l'échelle internationale, il devient donc un précédent historique utilisé pour montrer la possibilité d'intégrer les populations musulmanes dans les démocraties occidentales²⁴. 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 Flood²⁵, parce qu'il s'agit d'une référence passée. Ce (soi-disant) précédent

¹⁹ Cf. La « visite virtuelle : les arts de l'Islam au Louvre en cinq chefs-d'œuvre. Interview à Sophie Makariou », *France Inter*, 21 septembre 2012, 5mn06 [en ligne]. URL : http://www.dailymotion.com/video/xtriiu_visite-virtuelle-les-arts-de-l-islam-au-louvre-en-cinq-chefs-d-oeuvre_creation (consulté le 15 mai 2016) ; Entretien de Yannick Lintz avec Ghaleb Bencheikh, *France Culture*, « Cultures d'islam », 29 mai 2016 (54mn) [en ligne]. URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/cultures-d-islam/les-arts-de-l-islam> (consulté le 30 mai 2016).

²⁰ H. ARIGITA, « The 'Cordoba Paradigm': Memory and Silence around Europe's Islamic Past », dans F. PETER, S. DORNOHF et H. ARIGITA, *Islam and the Politics of Culture in Europe: Memory, Aesthetics, Art*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, pp. 21-40.

²¹ H. ARIGITA, « The 'Cordoba Paradigm': Memory and Silence around Europe's Islamic Past », *art.cit.*, p. 22.

²² C. FLOOD (dir.), *Political and cultural representations of Muslims. Islam in the plural*, Brill, Leiden, 2012, p. 44.

²³ R. SPIELHAUS, « Narratives of Belonging and Exclusion: Offering the Museum of Islamic Art as a lieu d'identité », dans F. PETER, S. DORNOHF et E. ARIGITA, *Islam and the Politics of Culture in Europe: Memory, Aesthetics, Art*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, pp. 75-93.

²⁴ E. ARIGITA, « The 'Cordoba Paradigm': Memory and Silence around Europe's Islamic Past », *art.cit.*, p. 22.

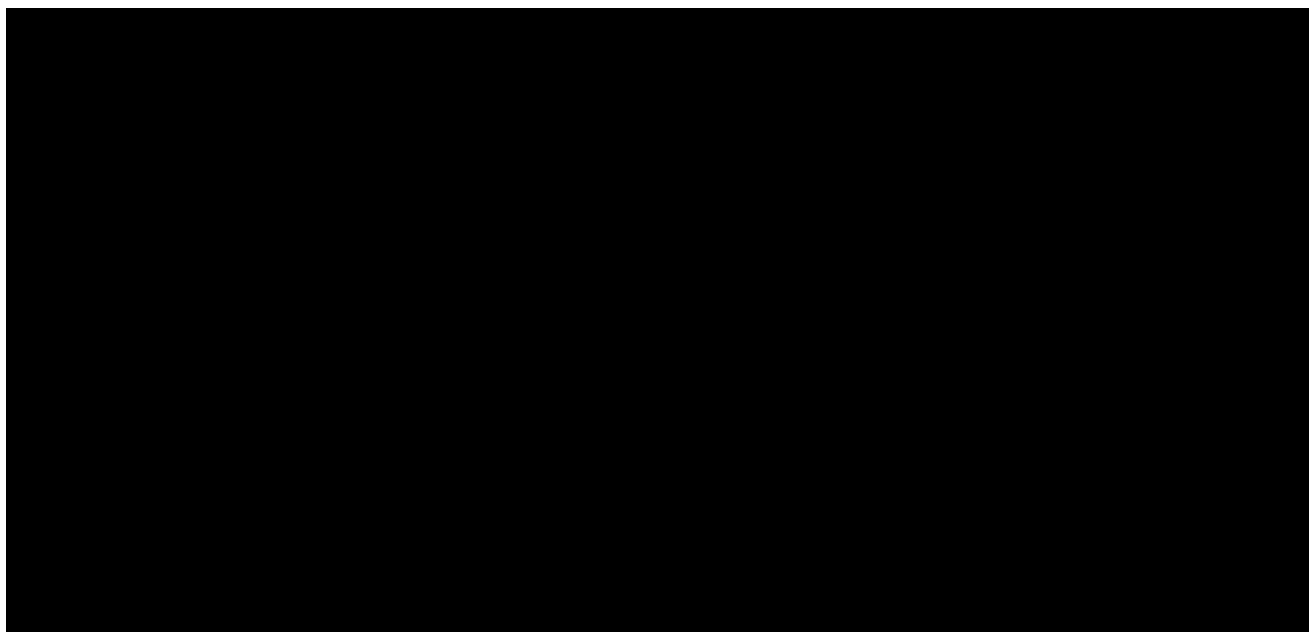
²⁵ C. FLOOD (dir.), *Political and cultural representations of Muslims, op.cit.*, p. 44.

remonte au Moyen-Âge, il correspond désormais à un « âge d'or » révolu, à un souvenir idéalisé dont découle un sentiment de nostalgie²⁶. Le DAI participe donc, en sélectionnant seulement certains des éléments biographiques du *Lion de Monzòn*, à la construction de cet islam idéal : raffiné et tolérant que le visiteur risque de prendre pour vrai et de comparer à l'islam contemporain, en 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.

D'autres pièces originaires de l'Espagne musulmane sont présentes 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 »

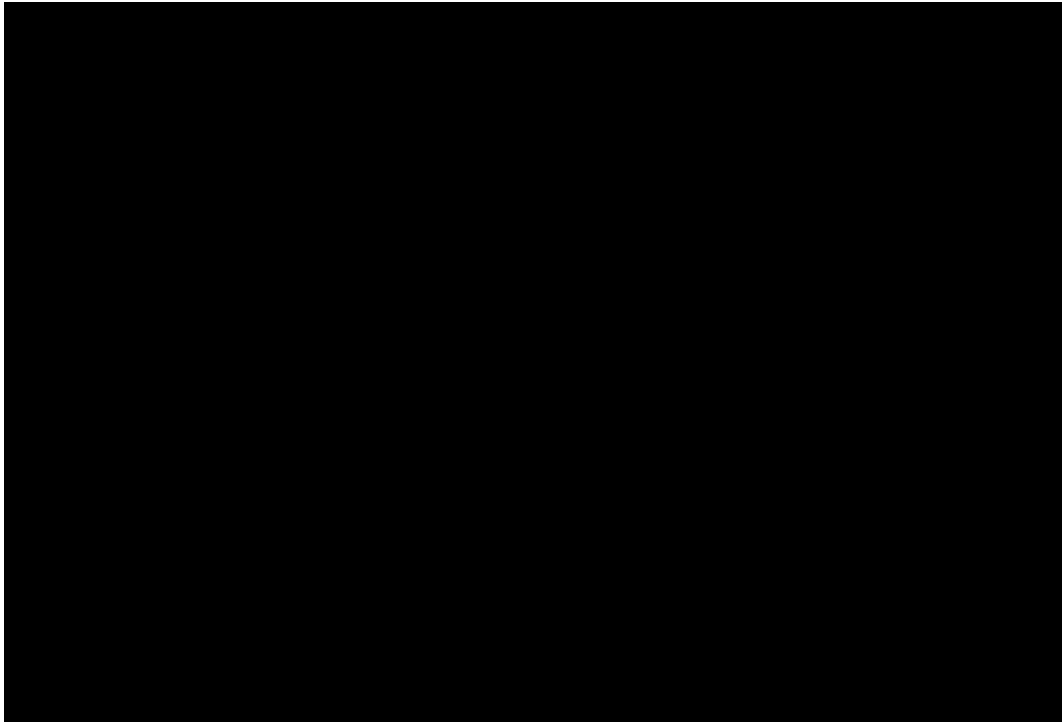
Le visiteur accède au Département des Arts de l'Islam en empruntant un long tunnel, suffisamment profond pour contenir sur sa paroi de gauche une citation in extenso : « François Hollande Président de la République a inauguré les nouveaux espaces des Arts de l'Islam le 18 septembre 2012 » (Ill. 10, photo tout à droite). Placée juste à l'entrée du DAI, à hauteur d'yeux, 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.



Ill. 10 Tunnel qui mène au Département des Arts de l'Islam © Diletta Guidi

²⁶ Voir par exemple C. LOWNEY, *A Vanished World: Muslims, Christians, and Jews in Medieval Spain*, Oxford, Oxford University Press, 2006 ; M. R. MENOCA, *The Ornament of the World: How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*, Boston, New York, Londres, Little, Brown, 2002.

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.



Ill. 11 Vue du tunnel depuis le rez-de-jardin recouvert par la toiture de Ricciotti et Bellini ©Musée du Louvre

Le premier niveau du département, que les architectes appellent « rez-de-jardin », contraste en effet avec la pénombre du chemin qui le précède (Ill. 11). En sortant du tunnel le visiteur est ébloui, émerveillé par la quantité de lumière.

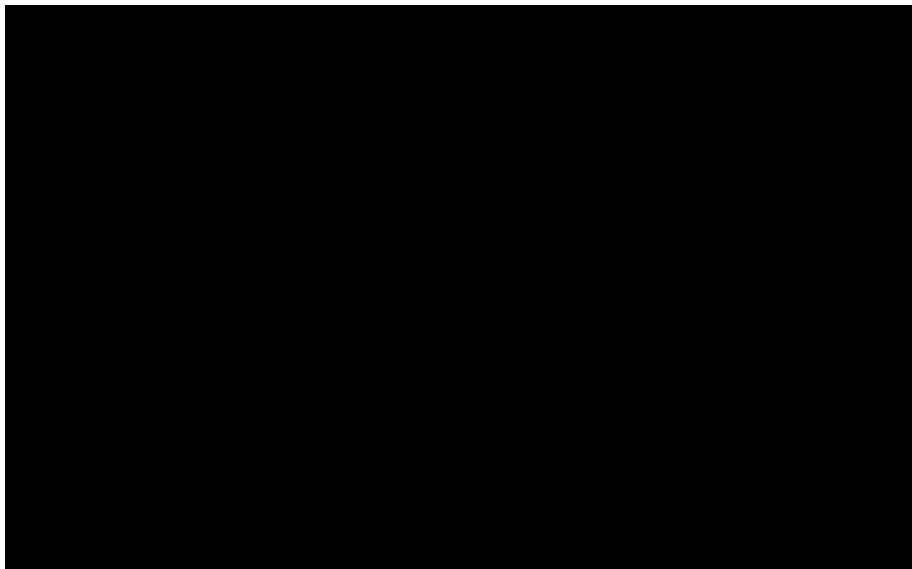
Dans *Civilizing Ritual. Inside Public Art Museum*²⁷, Carole Duncan soutient que la construction des premiers musées publics, au XVIII^e, aurait participé à remplacer la religion par l'État, la croyance en Dieu pour la foi en la raison, l'idéal religieux par les valeurs des Lumières, et à transformer les fidèles en citoyens²⁸. 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 musées auraient en effet repris les

²⁷ C. DUNCAN, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Londres, Routledge, 1995.

²⁸ *Idem*, voir en particulier le chap. 1.

codes architecturaux (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 en devenant ainsi à leur tour des espaces propices aux rituels²⁹. À partir de là, la circulation du visiteur dans le musée est donc comparable à la circumambulation 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 puissant³⁰. 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 qu'a fait 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.

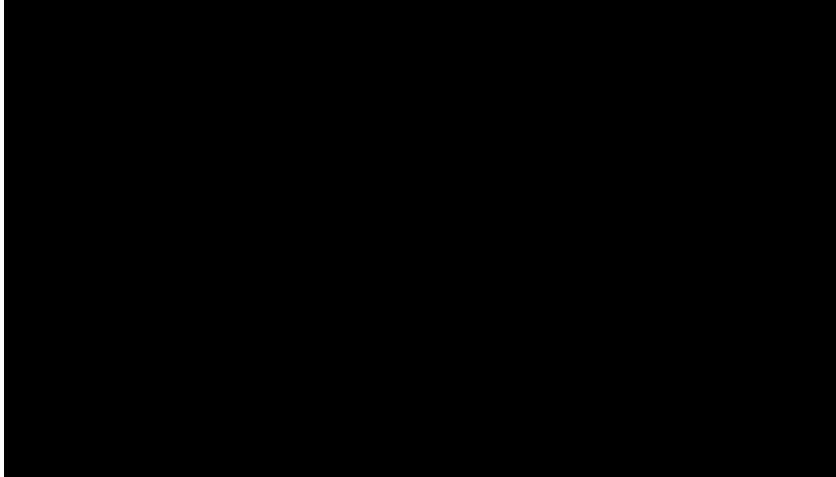


Ill. 12 Premier niveau du DAI, rez-de-jardin © Kenzo Tribouillard / AFP

Une fois entré dans la très grande pièce du premier niveau, un *open space* d'une surface de plus de 1000m², le visiteur remarque tout de suite que la forte luminosité de la pièce est due à l'absence de cloisons internes (Ill. 12), à la transparence des murs en verre de la structure et à la toiture en résille dorée (Ill. 13).

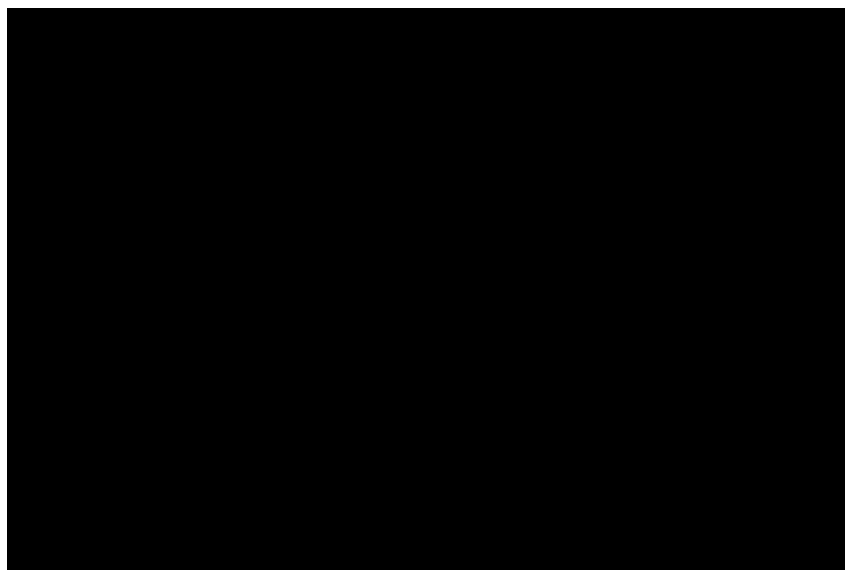
²⁹ *Idem*, p. 10.

³⁰ *Ibidem*, p. 19.



**Ill. 13 Vue de l'extérieur de la structure du DAI, rez-de-jardin.
À l'arrière la cours Visconti ©Lafarge**

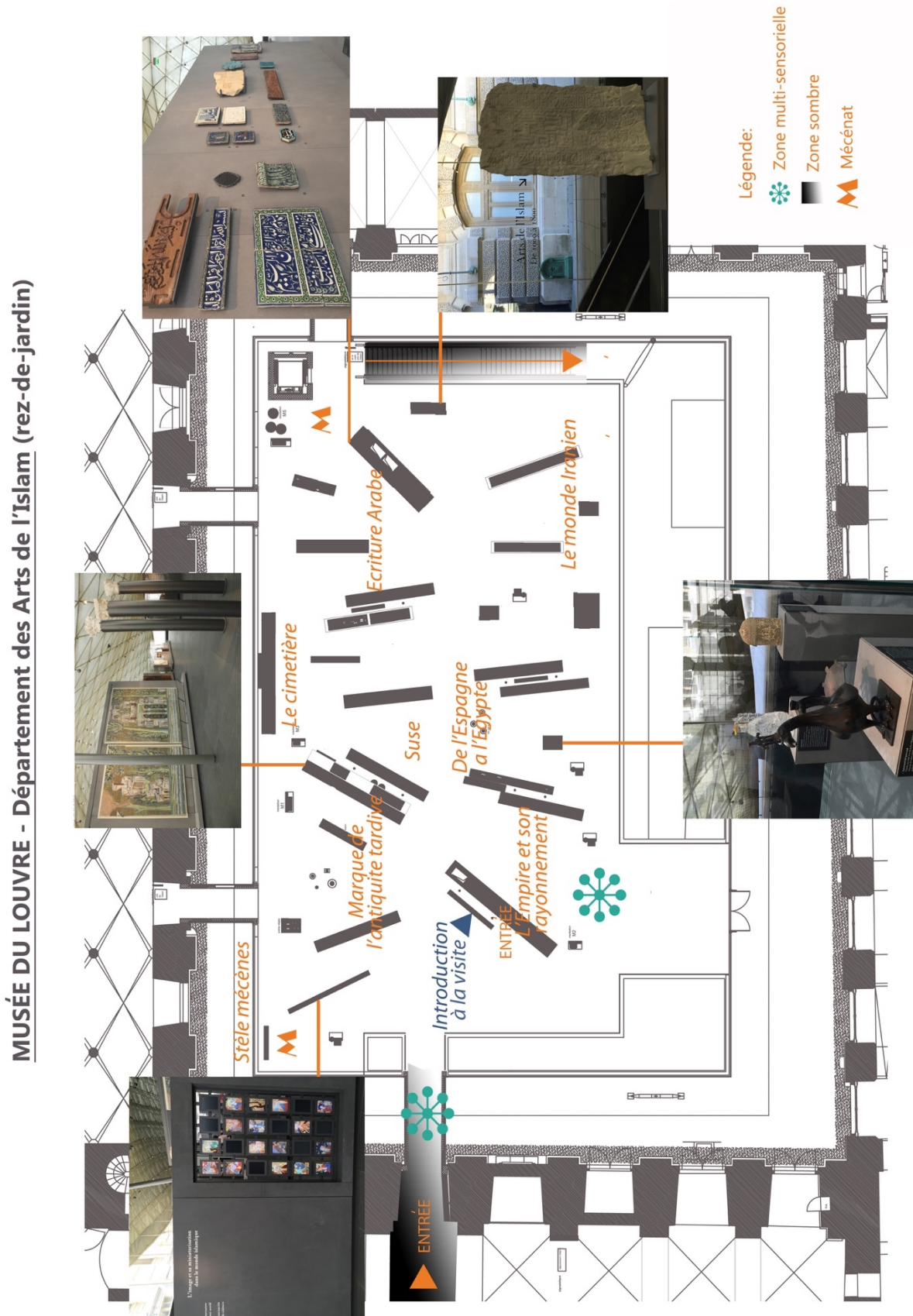
« La cour Visconti ne sera pas couverte et demeurera visible », voici l'engagement de Rudy Ricciotti lors de la présentation de son projet architectural aux équipes dirigeantes du musée et aux mécènes³¹. Afin de ne pas affecter l'écrin néoclassique du Louvre, la toiture du DAI ne dépasse donc pas le premier étage de la cour Visconti et un passage est même laissé entre les deux structures (Ill. 13). 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 il est aussi appelé (Ill. 14). 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 par rapport à l'histoire de France, à laquelle on l'intègre pourtant.



Ill. 14 Vue cavalière des deux niveaux du DAI ©Musée du

³¹ Extrait de la version « censurée » du texte de présentation du DAI par R. Ricciotti, cf. annexes.

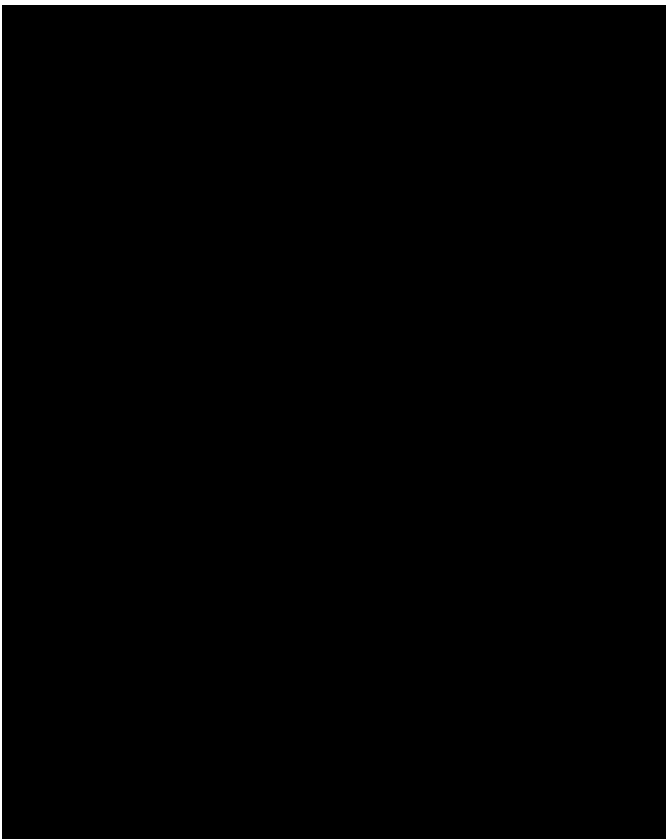
3. Le premier niveau du DAI : le « rez-de-jardin »



3.1. Choisir le « sens » de la visite

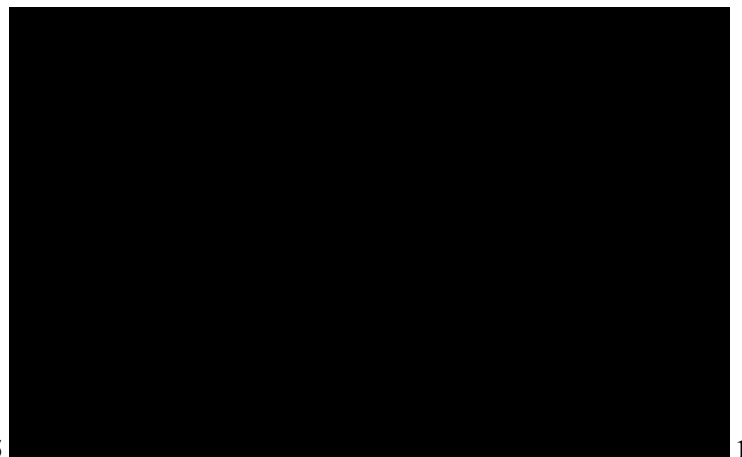
Généralement, le « sens » de la visite, c'est-à-dire l'ordre dans lequel le visiteur devrait parcourir les collections d'après les muséographes, est clairement signalé (par des flèches ou des lignes sur le sol par exemple) dans les musées. Le cas échéant, le public est « guidé » par l'architecture interne, il se déplace en fonction de la disposition des murs de séparation ou des vitrines qui dirigent son parcours en 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 musée³².

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.



15

Ill. 15 Entrée du DAI, carte n°1 : « De la fondation à l'Empire (632-1000) » ©Diletta Guidi



16

Ill. 16 Détail de la carte n°1 ©Sciences Po

³² « Le département des Arts de l'Islam. Ouverture des nouveaux espaces », Dossier de presse, 22 septembre 2012, p. 18.

a) 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 (Ill. 15). Le panneau présente, sur son côté gauche, une frise chronologique commentée et, sur son côté droit, une carte géographique (Ill. 16). 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 Po³³. Le recours à l'Institut d'Études Politiques n'est pas anodin, il montre au contraire la portée politique que l'équipe du musée attribuait à l'art islamique.

La première carte, « De la fondation à l'Empire (632-1000) » (Ill. 16), 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 omeyyades et abbassides. La seconde, qui s'étale de l'an 1000 à 1250, s'intitule : « Ruptures et recompositions du monde islamique ». Elle se réfère à la fin du 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 militaire des tribus berbères, qui conquièrent Marrakech. L'ensemble suivant, appelé « 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 chronologie du DAI se termine par la période 1500-1800, avec un aperçu sur « Les trois Empires modernes de l'Islam » : 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-XIX^e siècles, notamment l'Expédition de Bonaparte de 1798 en Égypte, 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

³³ « Les territoires des Arts de l'Islam » Atelier de cartographie de Sciences Po - Musée du Louvre - 20 septembre 2012 [en ligne]. URL : <http://www.sciencespo.fr/ressources-numeriques/node/2025/description-textuelle/player.vimeo.com/video/49845620> (consulté le 5 juillet 2018).

« neutralisation » de la religion correspond bien à l'aversion de Sophie Makariou pour la lecture religieuse de l'art islamique. On va 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, en préférant généralement s'arrêter de manière plus vague au XIX^e siècle³⁴. La référence au voyage 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 en 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 (i.e. Sophie Makariou dans ce cas), et entre la mise en scène, l'histoire institutionnelle et les exigences du musée. 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 (Ill. 18).

b) À gauche




Ill. 17 La « Stèle des mécènes » ©Diletta Guidi

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 (Ill. 17). 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, trône en plein centre de la « stèle des mécènes », comme elle est appelée. L'usage du terme « stèle » renvoie aux grands monuments commémoratifs (funéraires,

³⁴ C'est le cas au Metropolitan Museum de New York ou à l'Aga Khan Museum de Toronto par exemple.


législatifs, votifs, etc.) de l'Antiquité et vise donc à souligner, ensemble 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 (voir la mention «  » 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.

c) À droite



Ill. 18 Les quatre « bornes-poétique » à l'entrée du DAI
©Diletta Guidi

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 (Ill. 18). Quatre bornes, proches les unes des autres, émettent le son d'une voix arabe masculine. Le texte sur les bornes indique : « Ecoutez de la poésie arabe » et présente la retranscription du 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 (cf. le symbole «  » sur les plans I et II). Malgré

la forme minimaliste de ces bornes, réduite à une planche écrite tenant sur deux tiges en métal, la lecture des poèmes, récitée 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

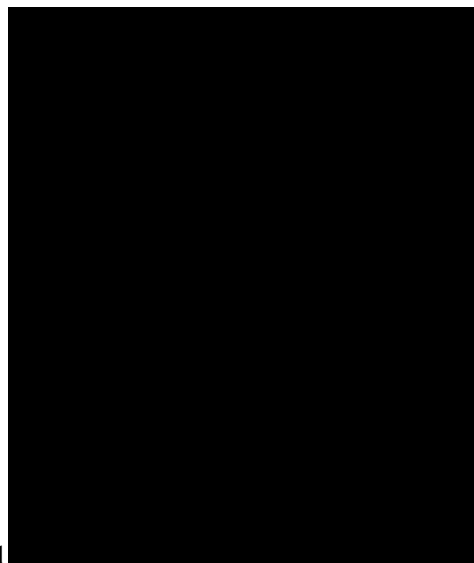
À l'issue de cette triple introduction, le visiteur découvre le premier étage du Département des Arts de l'Islam. Parmi les nombreux ensembles présents au rez-de-jardin, cinq d'entre eux attirent tout particulièrement son attention. Les haltes du visiteur sont essentiellement motivées par la taille et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

3.2.1. 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 (Ill. 19). Il s'agit d'une sorte de moucharabié³⁵ contemporain. Les écrans s'allument à intermittence en projetant les images de miniatures persanes ou d'autres œuvres du répertoire islamique conservées dans les collections du DAI.



21



22

Ill. 19 Moucharabié sur l'image et sa miniaturisation dans le monde islamique ©Diletta Guidi
Ill. 20 Moucharabié sur le caractère civil ou religieux des objets dans le monde islamique ©Diletta Guidi

³⁵ Grillage placé sur les fenêtres ou sur les portes. Il s'agit d'un dispositif de ventilation typique de l'architecture arabe, pour protéger du soleil tout en faisant pénétrer l'air. Il est aussi utilisé pour assurer l'intimité des demeures privées.

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 d'après laquelle l'art islamique serait aniconique à cause de certains interdits religieux musulmans³⁶. Cette même volonté de contester les a priori sur l'art islamique se retrouve, sous une forme identique, sur la face postérieure du moucharabié (Ill. 20).

3.2.2. Un art profane

La face au verso du moucharabié est intitulée : « 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 pouvant 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 installation vise ainsi à nuancer l'association entre l'art islamique et la religion musulmane.

Les deux faces de cette installation vidéo participent 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 DAI³⁷. 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

³⁶ Voir les travaux d'Oleg Grabar à ce sujet, en particulier O. GRABAR, « From the Icon to Aniconism: Islam and the Image », *Museum International*, Septembre 2003, 55(2), pp. 46-53. Voir aussi S. NAEF, *Y a-t-il une question de l'image en islam ?*, Paris, L'Harmattan, 2015.

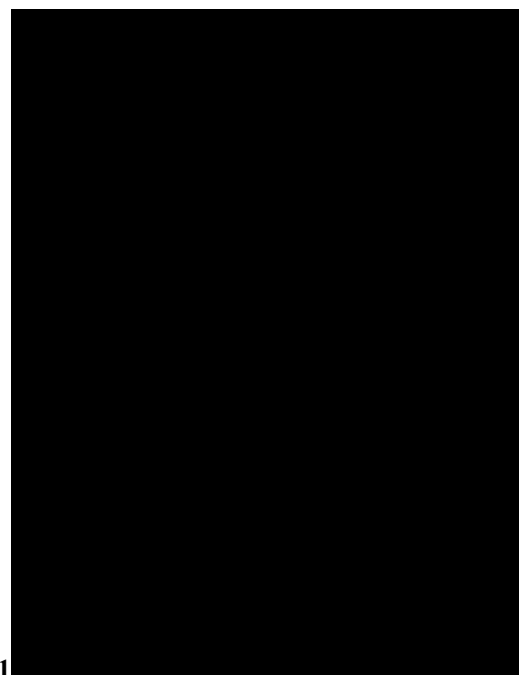
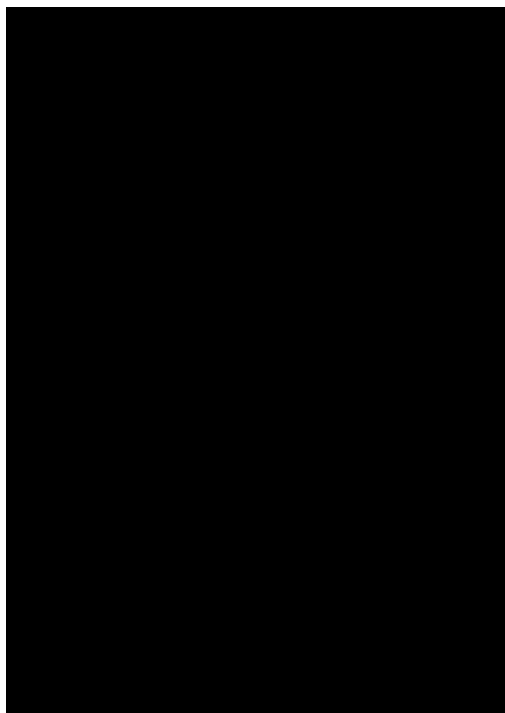
³⁷ Voir le site officiel : <https://www.louvre.fr/departments/arts-de-l-islam>

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

a) L'Antiquité Tardive

« 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 eu cette période de l'histoire occidentale (III^e-VI^e s.) sur l'art islamique. Elle est illustrée par la présence de trois chapiteaux syriens du VII^e-IX^e siècles, dont le style à corbeille rappelle celui utilisé dans les édifices chrétiens pendant l'Antiquité tardive (Ill. 21). Les chapiteaux sont posés sur des reconstitutions de colonnes à leur tour placées devant un passage qui mène vers les salles du musée consacrées aux Antiquités grecques (Ill. 21 en arrière-plan, et Ill. 22). 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 impériale³⁸.



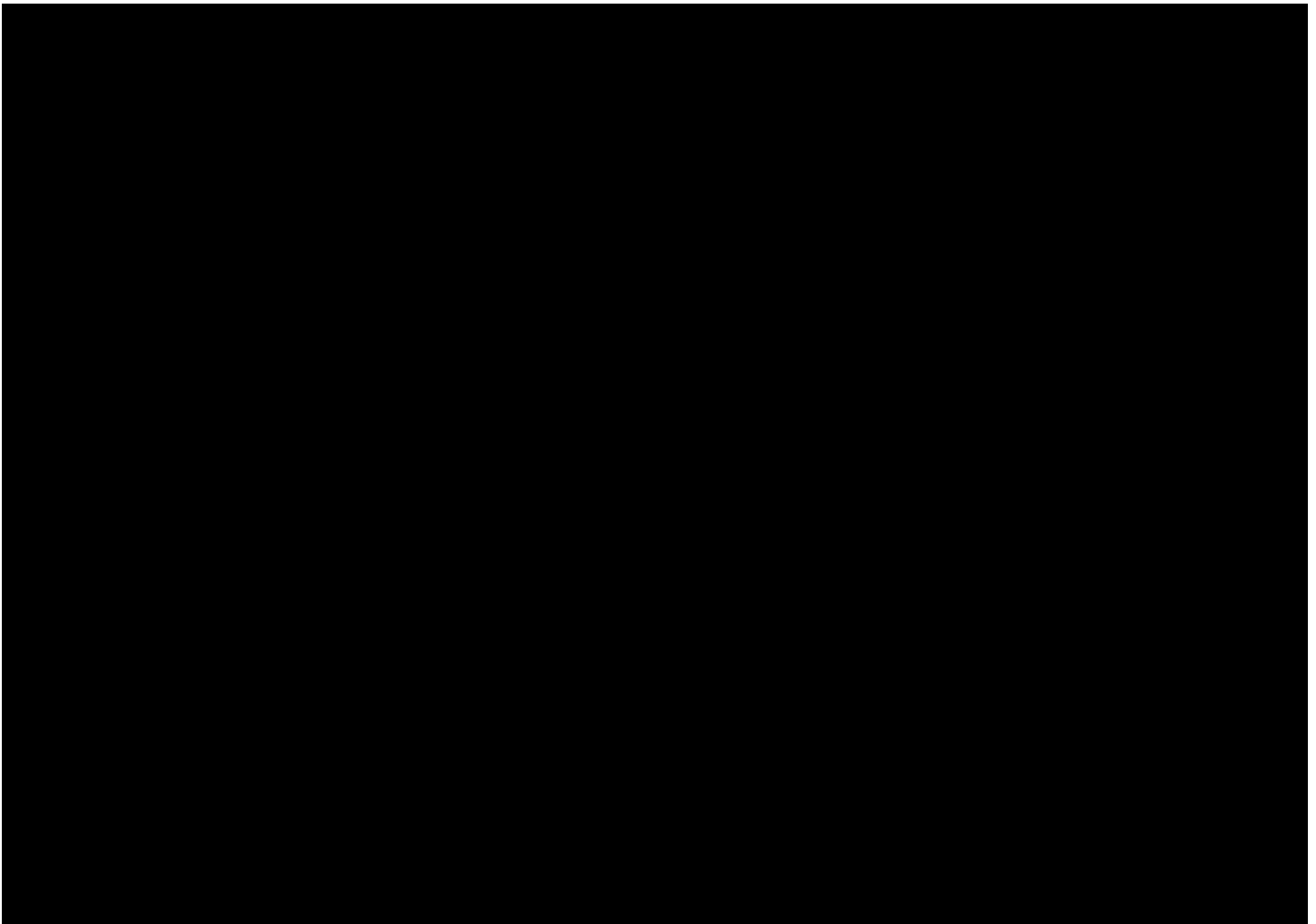
Ill. 21 Les chapiteaux syriens de l'ensemble « La marque de l'Antiquité tardive » avec une vue sur les salles des Antiquités grecques en arrière-plan ©Diletta Guidi

Ill. 22 Détail de la signalétique, chemin vers les Antiquités grecques ©Diletta Guidi

³⁸ J. LOWDEN, *L'art paléochrétien et byzantin*, Paris, Phaidon, 2001.

b) L'Antiquité gréco-romaine

En avançant de quelques pas vers la droite, le visiteur découvre une autre série de trois colonnes à chapiteaux (Ill. 23). 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 sur la région de Cordoue (929-1031). L'ordre corinthien est un type architectural développé en Grèce Antique qui avait été repris par l'Empire romain, en particulier à l'époque impériale, pour certaines de ses constructions les plus prestigieuses (ex. le Panthéon de Rome). Ces trois chapiteaux montrent donc que les califes musulmans s'inspiraient de l'Antiquité gréco-romaine pour bâtir leurs palais.



Ill. 23 Les chapiteaux de type corinthien retrouvés en Espagne, sous le califat de Cordoue (X^e s.)
©Diletta Guidi

Comme dans le cas des chapiteaux à corbeille repris au vocabulaire de l'Antiquité tardive (Ill. 22), cette séquence, son emplacement dans le parcours du DAI et, plus en général, sa place à

l'intérieur du musée, vise donc encore une fois de plus à insérer l'art islamique dans le *continuum* de l'histoire de l'art occidental. D'autant plus que c'est à l'Antiquité grecque que l'on fait traditionnellement débiter l'Histoire de l'art occidental³⁹. 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, et notamment sur les artistes européens du XIX^e et du début du XX^e, est aujourd'hui bien connue⁴⁰.

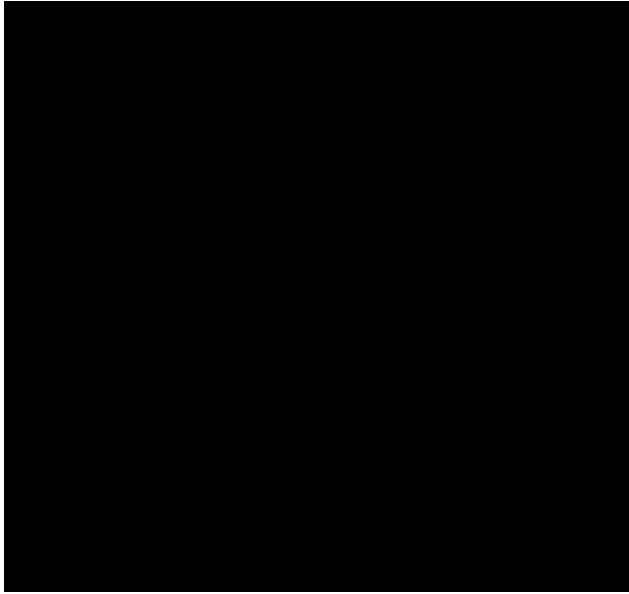
c) L'importance des fouilles archéologiques françaises

En marchant entre ces deux groupes de colonnes, le visiteur s'arrête devant une reproduction d'une partie de la façade en mosaïques de la mosquée de Damas (Ill. 24 et 24 bis). Il s'agit d'une copie en taille réelle (plus de trois mètres de haut) d'un des neufs relevés qu'Eustache de Lorey, le directeur de l'Institut français en Syrie au début du XIX^e, avait fait faire par trois artistes locaux en 1929 dans le but de conserver des traces de la mosquée omeyyade (706-715) déjà abimée 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 que cet ensemble risque aussi de suggérer au visiteur que la Syrie est incapable de préserver et de protéger sa propre histoire culturelle par soi-même, en 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 violente⁴¹.

³⁹ Cf. E. GOMBRICH, *L'histoire de l'art*, Paris, Phaidon 2006 [1^{ère} édition en 1950]. Dans cet ouvrage de référence Ernst Gombrich synthétise les grandes périodes de l'histoire de l'art (sous-entendu universel), de la préhistoire à la moitié du XX^e siècle. S'il débute sa chronologie en mentionnant les populations de la préhistoire, il en parle comme des « Mystérieux débuts ». En revanche, l'Antiquité grecque représente le « Grand Réveil » par rapport à l'« art primitif » des siècles antérieurs.

⁴⁰ V. RIEFFEL, *Islamania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-arts éditions, 2011.

⁴¹ B. ANDERSON, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996, p. 183.



24



24bis

Ill. 24 Au premier plan les chapiteaux syriens et en arrière-plan l'ensemble sur les fouilles en Syrie

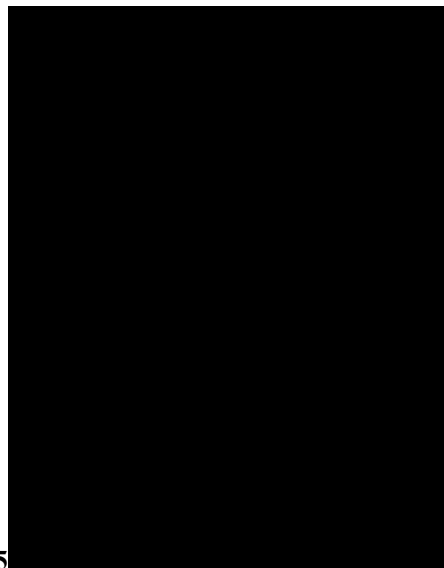
©Diletta Guidi

Ill. 24bis Relevés des mosaïques de la Grande mosquée des omeyyades de Damas, au Louvre ©Remy de la Mauvinière /AP/ SIPA

Juste à l'arrière de ce grands 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 (Ill. 25). 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 (Ill. 26).



25



26

Ill. 25 Une vitrine de l'ensemble consacré aux fouilles de Suse ©Diletta Guidi

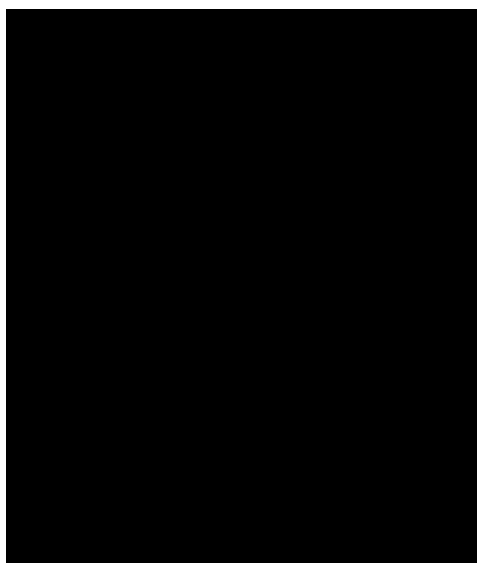
Ill. 26 Une vitrine de la salle des « arts musulmans », en 1905, catalogue *Les Arts de l'Islam au musée du Louvre*, p. 16.

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 menée entre la France et l'Allemagne au début du XX^e siècle. Il semblerait que le Louvre, à travers le nouveau Département des Arts de 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 islamique⁴², 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 pyxide⁴³ (Ill. 27). 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 (Ill. 28).



27



28

Ill. 27 Les « objets précieux » de la séquence « De l'Espagne à l'Égypte » ©Diletta Guidi

Ill. 28 La vitrine des « objets précieux » de la séquence « De l'Espagne à l'Égypte » ©Diletta Guidi

⁴² K. ÅDAHL et M. AHLUND (dir.), *Islamic Art collections. An International survey*, Richmond, Routledge, 2000.

⁴³ Un vase rond à fond plat.

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 objets⁴⁴. D'autant plus qu'il s'agit d' « objets précieux », comme le précise le plan originel du DAI⁴⁵. 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 à ce 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 ce faire, l' « esthétique de bazar » de la fin du XIX^e 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.

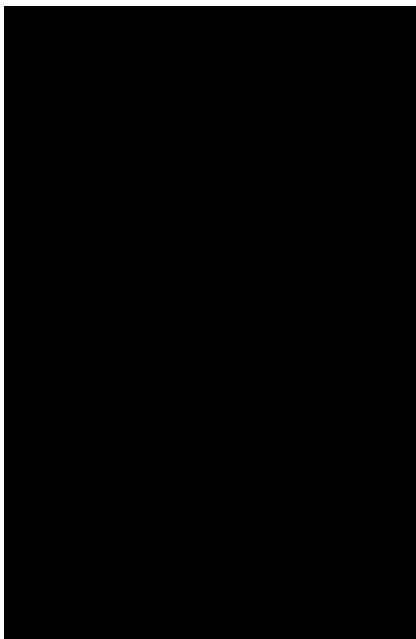
a) Les liens entre musulmans et chrétiens

Le paon-aquamanile (Ill. 29), la pièce au-devant de la vitrine, 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-ci, 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

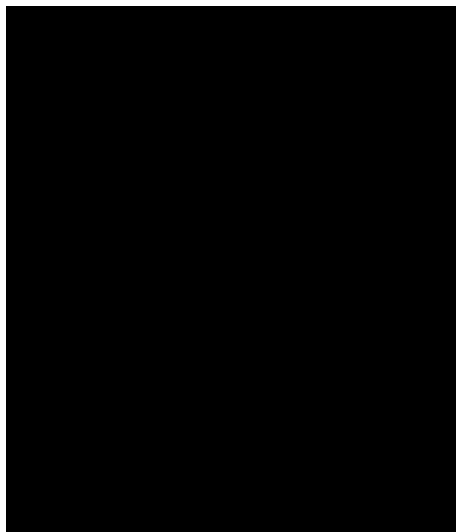
⁴⁴ Voir entretien avec S. Makariou, 29 juin 2017, Paris.

⁴⁵ Cf. plan originel du premier niveau du DAI en annexes.

littérature vétérotestamentaire en suggérant donc leur ouverture d'esprit. Le paon-aquamanile incarne donc l'importance esthétique et morale des contacts entretenus par les communautés chrétiennes et les 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 » décrite par Elena Arigita⁴⁶ et que j'ai précédemment exposé.



29



30



31

III. 29 Le paon-aquamanile ©Diletta Guidi
III. 30 La pyxide d'Al-Mughira ©Diletta Guidi
III. 31 L'aiguière dite « aux oiseaux » ©Diletta Guidi

b) 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* (III. 30), 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 présente 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.

⁴⁶ E. ARIGITA, « The 'Cordoba Paradigm': Memory and Silence around Europe's Islamic Past », *art.cit.*

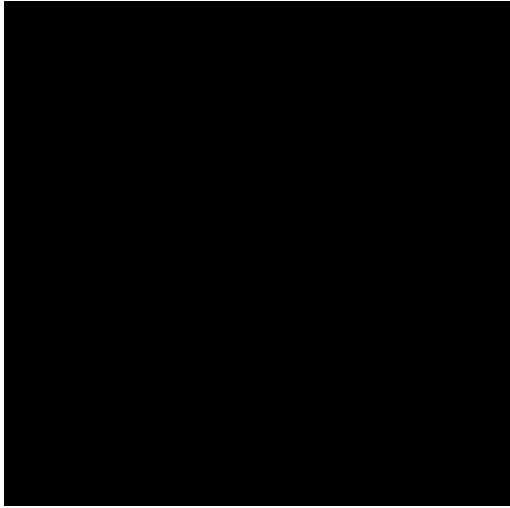
Dans cette même perspective, pour signaler qu'il s'agit d'une des œuvres les plus importantes de la collection, Sophie Makariou et Yannick Lintz l'appellent la « Joconde de l'islam ». La référence au tableau de Léonard de Vinci, chef-d'œuvre mondialement connu de l'art occidental, a pour but de familiariser le public cible du musée – français et international – avec l'art islamique. D'autant plus que la Mona Lisa est conservée au Louvre, dont elle est l'une des œuvres les plus visitées du musée et figure, avec la pyramide de Pei, parmi les symboles. 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 (Ill. 31).

c) Les trésors français

Datée de 1000-1015 et provenant d'Égypte, à cette époque sous l'occupation de la dynastie Fatimide, ce vase à eau est aussi dit « aiguière aux oiseaux » à cause du décor animalier présent 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 de la moitié et de la fin du XIX^e s. 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 participe 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) (Ill. 32 et 33). Les différents styles calligraphiques (cursif, angulaires, 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 signaler leur valeur esthétique que pour leur contenu, l'intérêt historique apparaissant secondaire par rapport à la beauté des œuvres.



32

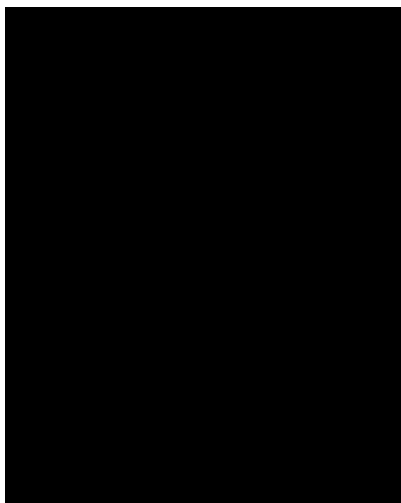


33

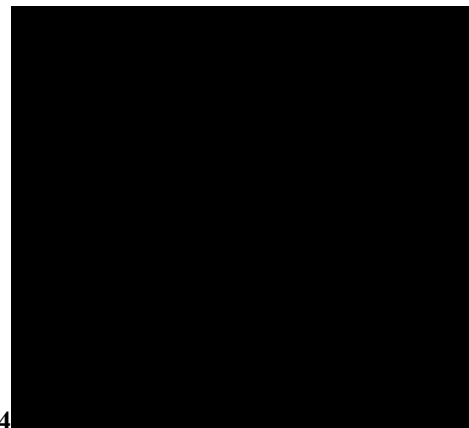
III. 32 L'écriture arabe, vue d'une partie de la séquence thématique ©Diletta Guidi

III. 33 L'écriture arabe, vue d'une partie de la séquence thématique ©Diletta Guidi

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 (Ill. 34). 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 à la base de la stèle pourrait indiquer qu'il s'agissait soit d'un *mihrab*⁴⁷ 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 comme étant représentatifs de l'hybridité des pièces islamiques (Ill. 35). La muséographie du rez-de-jardin s'ouvre et se termine sur cette thématique, en rappelant ainsi au visiteur l'importance de ne pas associer automatiquement l'art islamique à la religion.



34



35

III. 34 Stèle afghane, 1100-1200, *mihrab* ou plaque funéraire ©Diletta Guidi

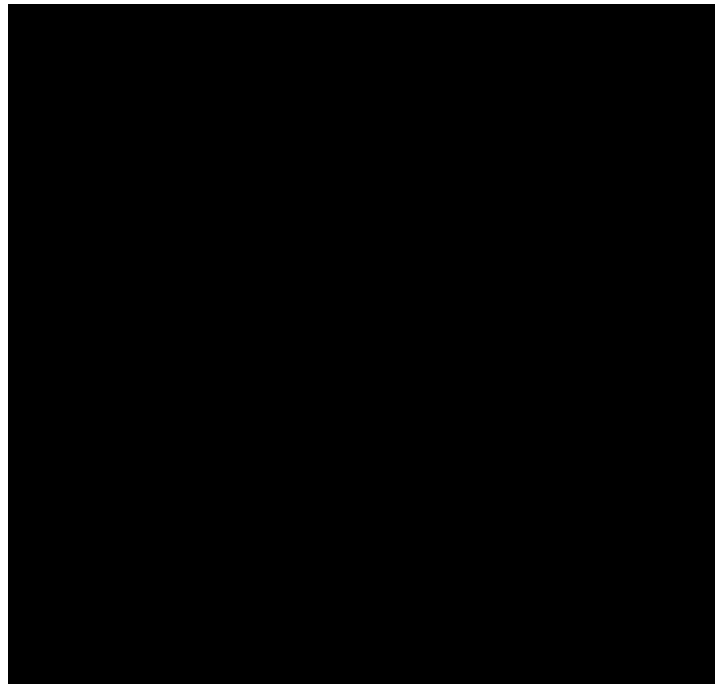
III. 35 Thème de la niche. Moucharabié « civil ou religieux », à l'entrée du DAI ©Diletta Guidi

⁴⁷ Niche qui indique la direction vers la Mecque, utilisée dans les lieux de culte musulmans pour indiquer le sens de la prière.

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 c'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 (Ill. 36). Qu'observe alors le visiteur depuis cet emplacement surélevé ?

4. La descente vers le deuxième niveau du DAI

4.1. Contenant et contenu : beauté du livre ou sens de l'écriture

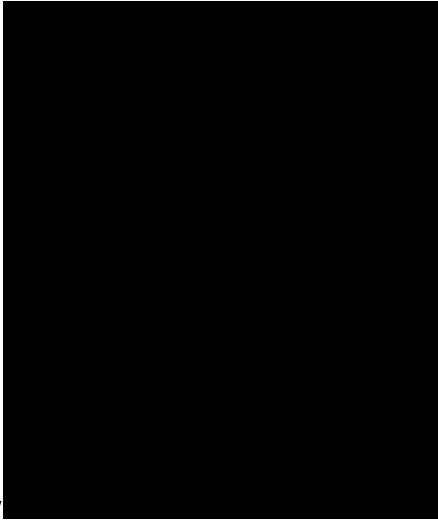


Ill. 36 Escalier qui mène à l'étage inférieur ©Diletta Guidi

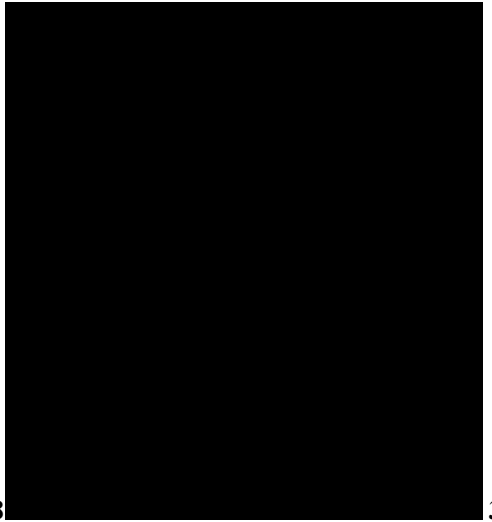
L'écriture est l'élément de transition entre les deux niveaux. En effet, lorsqu'il se trouve à la moitié de l'escalier qu'il emprunte pour descendre à l'étage inférieur, à sa gauche, le visiteur remarque une inscription en arabe de très grandes dimensions projetée sur le mur en béton. L'inscription reste la même, ce sont les styles calligraphiques dans lesquels elle est écrite qui changent sans cesse (Ill. 37-39). 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.



37



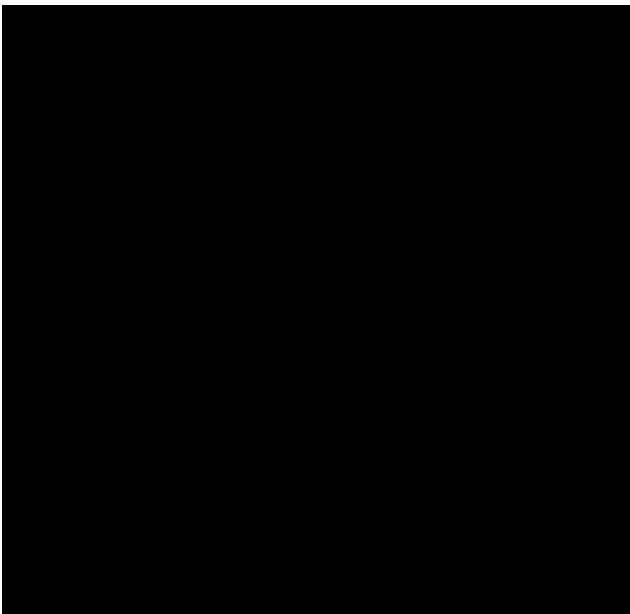
38



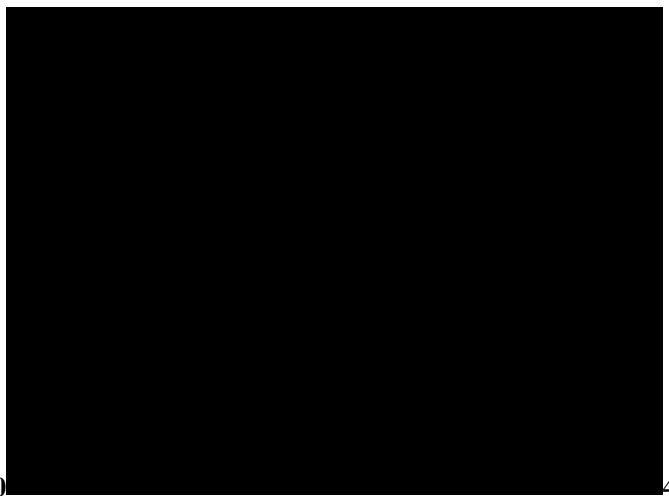
39

Ill. 37-39 Variations sur le thème de la *bismillah* ©Diletta Guidi

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 (Ill. 40). 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 section⁴⁸, autrement dit du travail des enlumineurs et des calligraphes. Les cartels placés au-dessous des corans exposés, comme c'est le cas de ce volume égyptien de 1387 (Ill. 41), insistent sur le décor et le style sans que le texte religieux ne soit abordé.



40



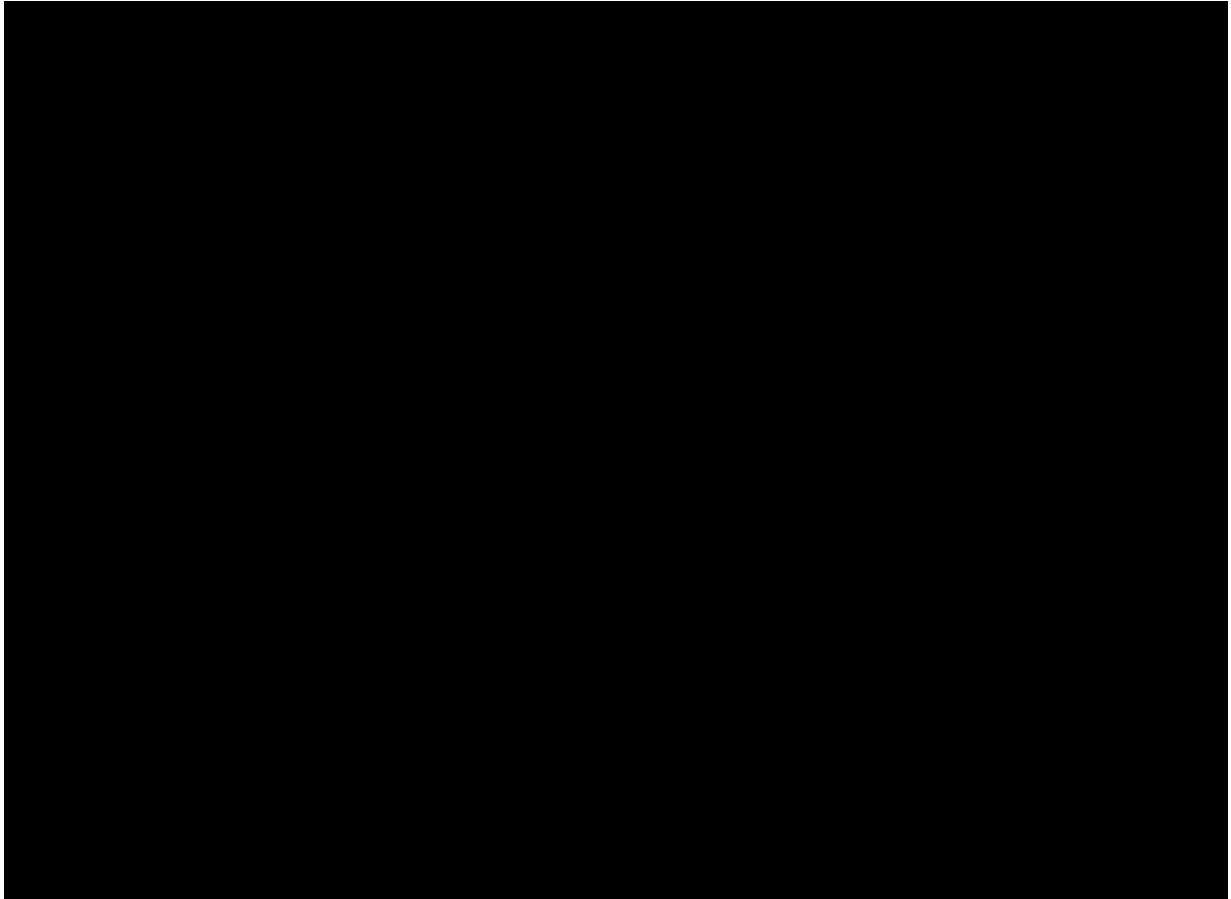
41

Ill. 40 Vitrine sur l'art du livre avec des corans exposés, à la gauche de l'escalier ©Diletta Guidi**Ill. 41 Vitrine sur l'art du livre. Détail d'un coran égyptien du XIV^e s. ©Diletta Guidi**

⁴⁸ Voir le plan originel du deuxième niveau du DAI en annexes.

4.2. Une atmosphère orientalisante : ombres et lumières de la mise en scène

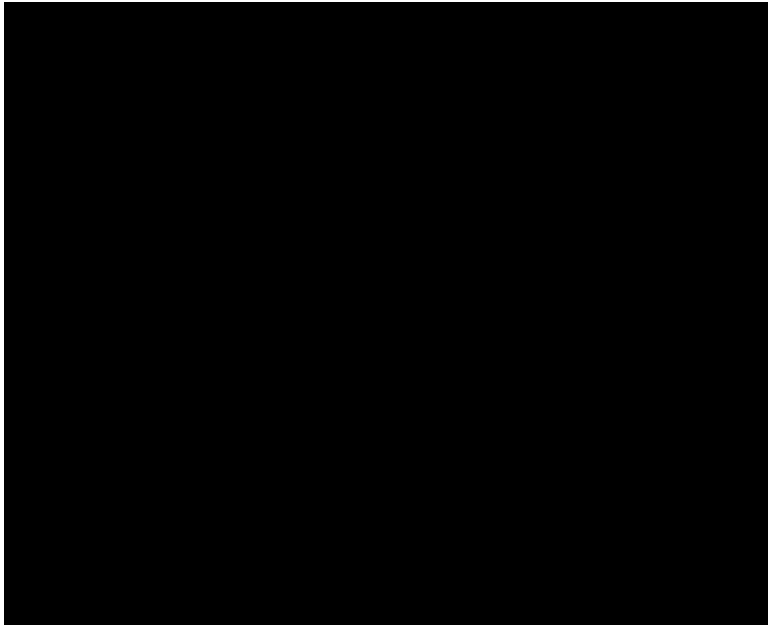
Si, en descendant par l'escalier, le visiteur tourne sa tête vers la droite, c'est une grande partie du second niveau du DAI qui s'ouvre devant lui (Ill. 42).



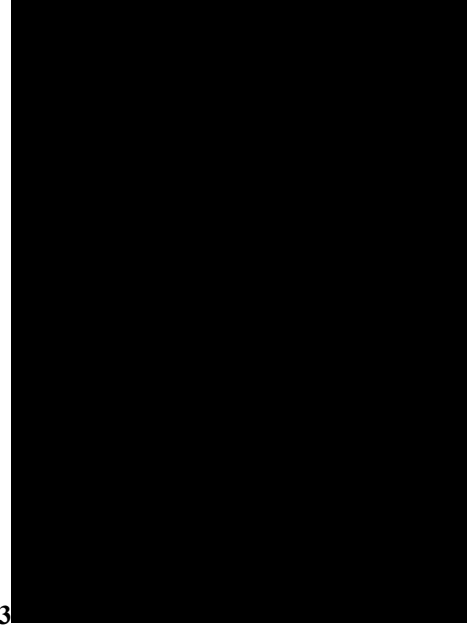
Ill. 42 Vue sur les *jalis* du parterre ©Diletta Guidi

Les premiers éléments qu'il distingue au niveau du parterre, comme il est appelé, sont une série de pièces qui ressemblent à des vantaux de fenêtres. Ce sont des *jalis*, autrement dit des écrans ajourés, à un ou des vantaux, sculptés dans le grès que l'on plaçait dans les demeures de luxe caractéristiques de l'Inde islamique moghole⁴⁹ (XVI^e-XIX^e). 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 (Ill. 19 et 20).

⁴⁹ La dynastie moghole règne sur l'Inde entre 1526-1857. Voir le tableau des dynasties en annexes.



43



44

Ill. 43 Vue sur un *jali* du parterre. Détail de la rétro-illumination ©ANA / AFP

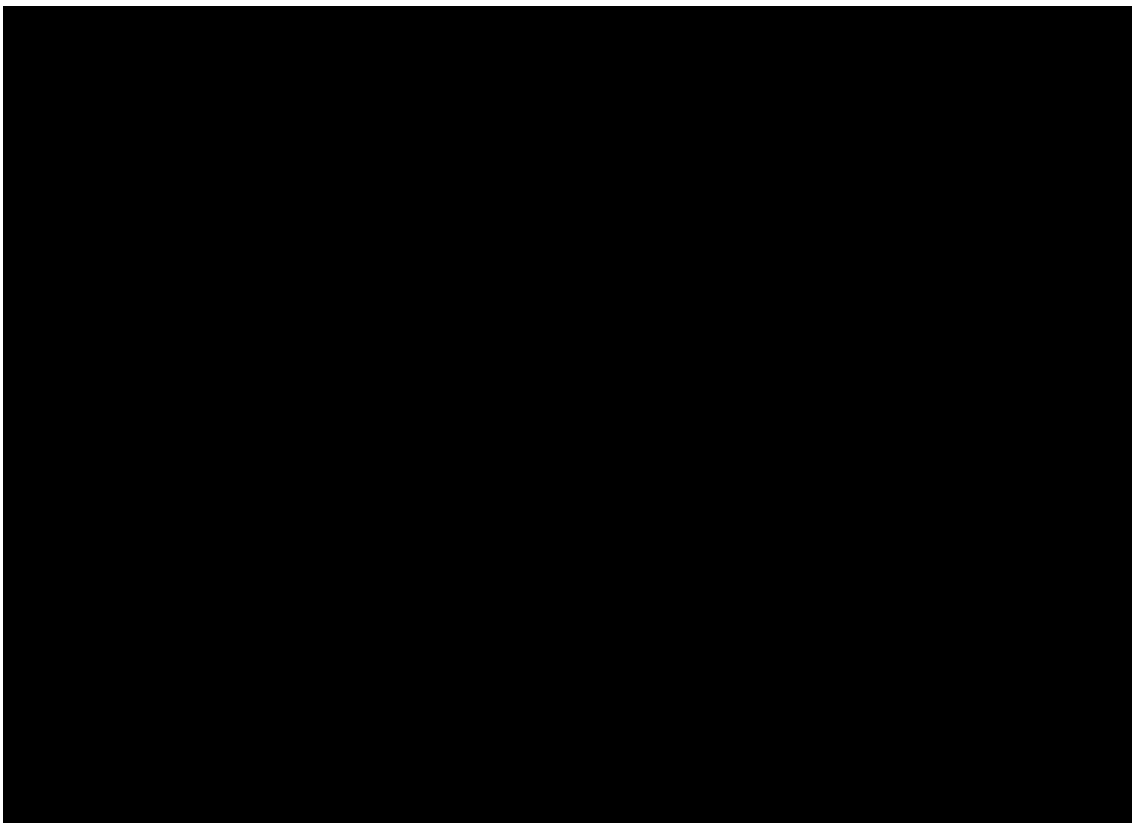
Ill. 44 Albert Goupil, « salon oriental ». Détail du *jali* rectangulaire placé à l'horizontal dans la pièce, 1888 ©J.-G. Leturcq

Contrairement au niveau supérieur, le « parterre », comme on appelle 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 (Ill. 43, au fond), 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 (Ill. 43). La scénographie rappelle ici celle des cabinets de curiosité tenus par les amateurs d'art oriental de la fin du XIX^e, qui jouaient avec la lumière et avec l'emplacement des objets pour créer des environnements atypiques, des espaces orientalisants (Ill. 44). La mise en scène des *jalis* participe donc, ensemble avec la pénombre de la galerie, à créer une ambiance orientalisante proche de celle des cabinets privés d'autrefois.

4.3. « L'architecture est plus forte » : mauvais chemins

Une fois arrivé au terme 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 (Ill. 45). 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 (Ill. 46), le visiteur, comme la majorité du public⁵⁰, 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). À cause 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 Monzòn* 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 Département⁵¹, 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 côté⁵². 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 l'avoir le matériel scénographique et les objets.



Ill. 45 Vue sur les mosaïques de l'ensemble sur l'Orient méditerranéen dans l'Empire romain.
Au-dessus, la verrière de Ricciotti, à droite un *jali* du DAI ©Constructioncayola.com

⁵⁰ Les entretiens confirment la fréquence de cette erreur de parcours. Cf. entretiens avec les gardiens du DAI, 29 juin 2017, Paris ; entretien avec Sophie Makariou, 29 juin 2017, Paris.

⁵¹ Voir le plan originel du deuxième niveau du DAI en annexes.

⁵² Entretien avec Sophie Makariou, 29 juin 2017, Paris.



III. 46 Signalétique de séparation des deux départements ©Diletta Guidi

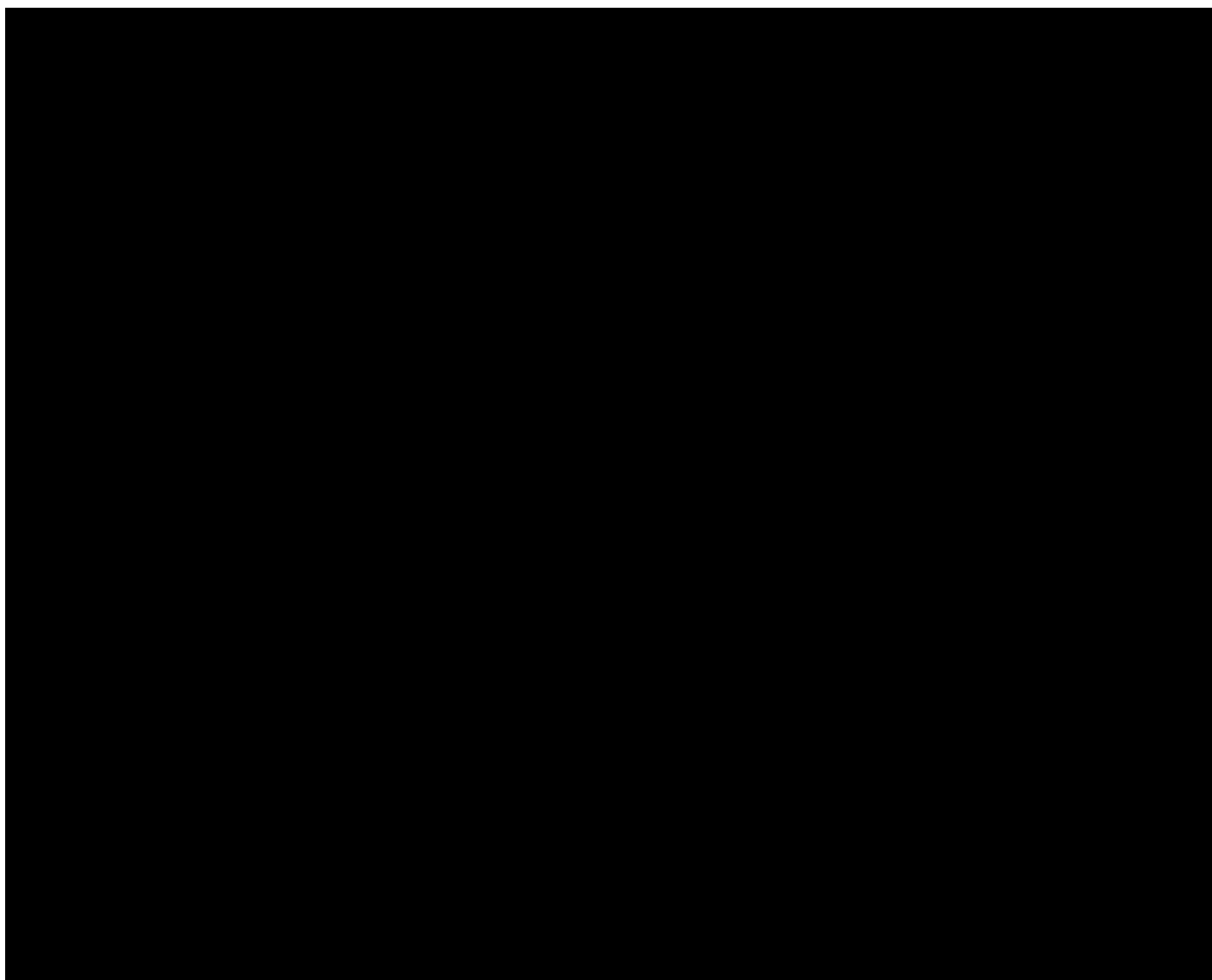
5. Le second niveau du DAI : le « parterre »



Plan II – Département des Arts de l'Islam – niveau 2 ©Diletta Guidi et Silvia Stella Galimberti

5.1. « Les trois Empires modernes de l’Islam » : une esthétique (parfois) commune

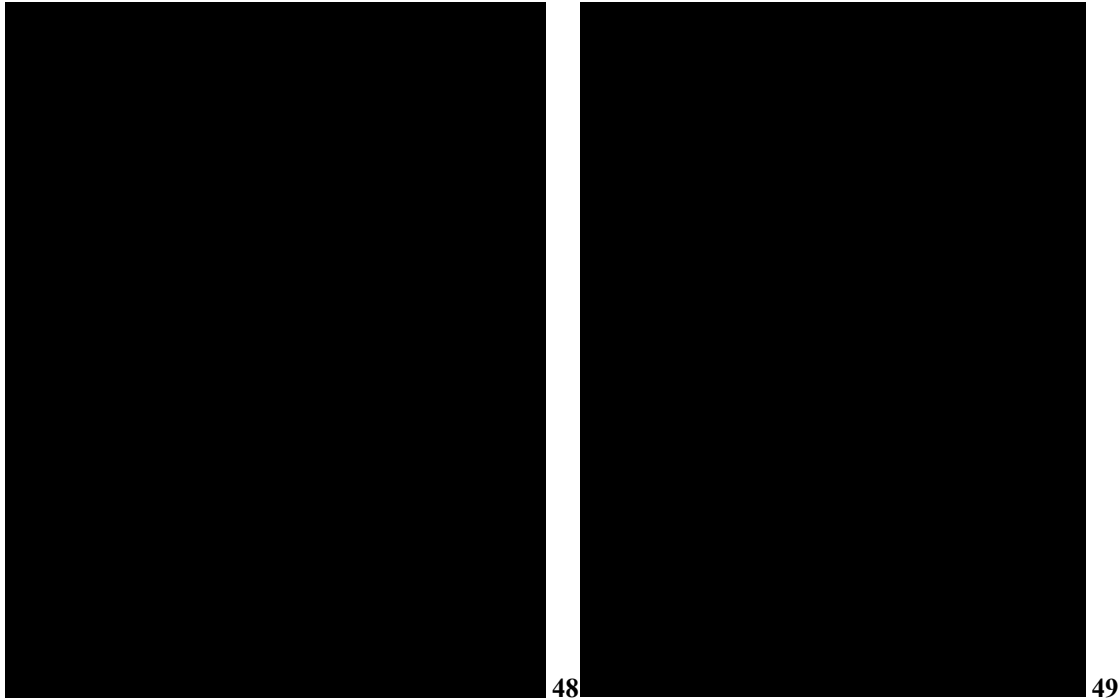
S’il n’a pas l’occasion de visiter la partie au nord du parterre, le visiteur poursuit en revanche son parcours dans la grande pièce du sous-sol (Ill. 47). Comme l’étage supérieur, il s’agit d’un espace ouvert, sans murs de séparation, accueillant un grand nombre de vitrines, toutes transparentes. Contrairement 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.



Ill. 47 Vue de la pièce centrale du parterre ©Diletta Guidi

a) 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 (Ill. 48). 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.



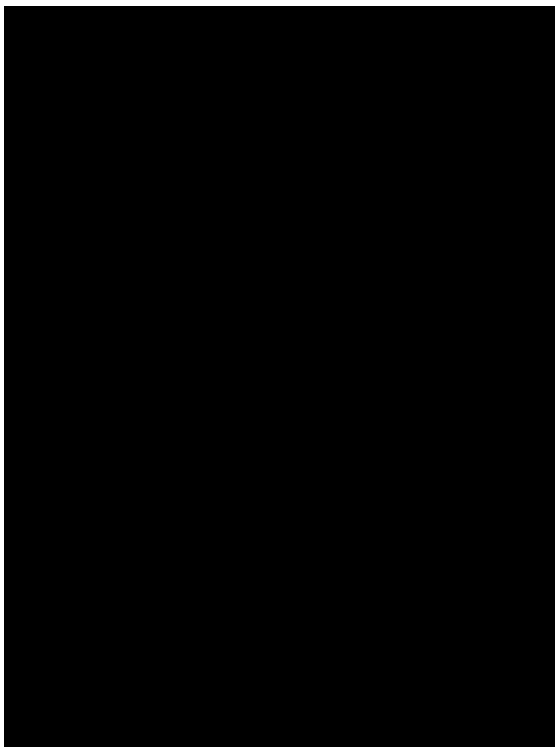
Ill. 48 Armure indienne du XVIII^e ©Diletta Guidi
Ill. 49 Vue de la pièce entre l'armure et les *jalis* ©Diletta Guidi

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 associations pernicieuses avec l'actualité. Consciente de cette éventuelle dérive, Sophie Makariou, dit à ce sujet : « Faut aussi parler des thématiques négatives, de l'art de la guerre par exemple. C'est un devoir. Faut dépasser le « discours de l'endormissement » » sur l'islam. Son discours, explique-t-elle est « un discours de responsabilité historique⁵³ ». Le binôme islam et violence, que dégage la thématique de la guerre, et ses éventuels liens avec l'actualité contemporaine sont néanmoins nuancés par l'inscription de l'armure dans une séquence thématique plus vaste, celle de « l'art de la guerre », d'après le nom qui est donné à cet ensemble. Placée juste devant les *jalis* à double vantaux (Ill.

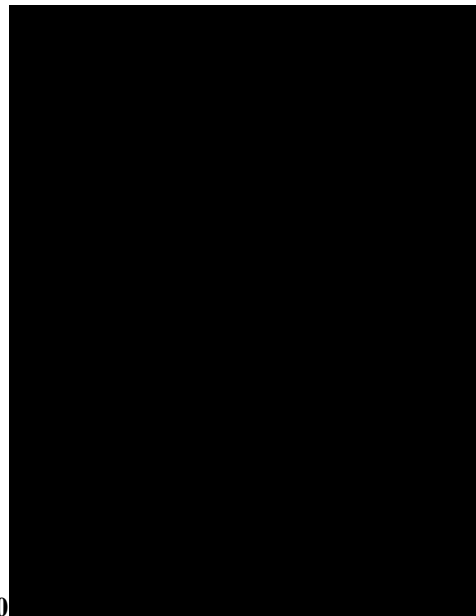
⁵³ Entretien avec Sophie Makariou, 29 juin 2017, Paris.

49), l'armure ouvre en effet sur une série d'objets qui frappent plus pour leur préciosité que pour leur éventuel danger.

C'est le cas de ces poignards indiens du XVII^e-XVIII^e et de leurs fourreaux en or damasquiné incrustés de pierres (Ill. 50), ou de ce poignard à manche en tête de cheval du XVII^e avec un pommeau en jade incrusté d'or, de rubis et d'émeraudes (Ill. 51). L'esthétique vient donc, encore une fois, neutraliser une éventuelle analogie. 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.



50



51

Ill. 50 Détail de la vitrine sur « l'art de la guerre » ©Diletta Guidi
Ill. 51 Détail du poignard à tête de cheval, Inde, XVII^e ©Diletta Guidi

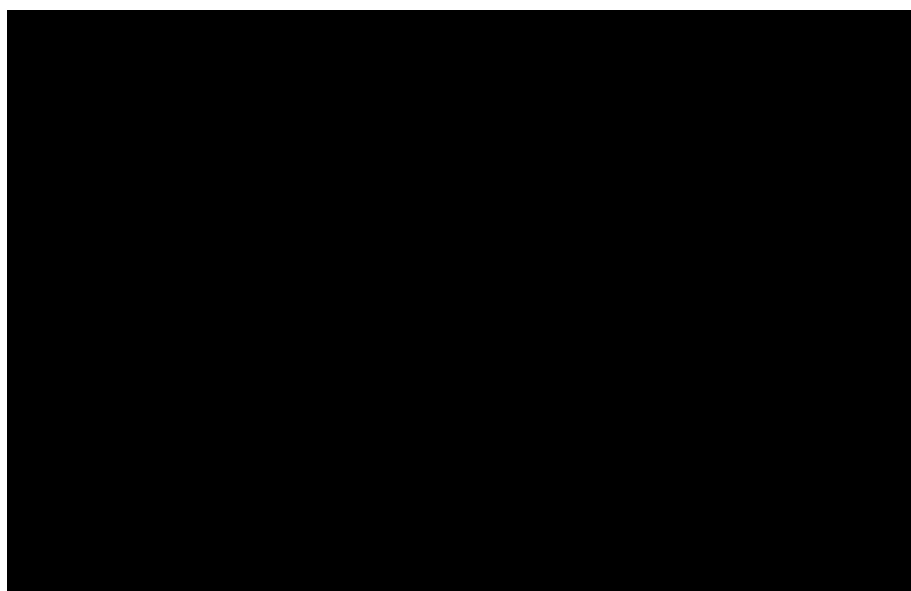
Ainsi, l'esthétique se révèle être une puissante « arme » muséographique, susceptible de modifier la signification des objets aux yeux des visiteurs en fonction des besoins du musée. Dans ce cas il s'agit d'aborder une thématique « négative », pour reprendre les mots de Sophie Makariou, tout en évitant les dérives que celle-ci pourrait engendrer.

b) L'Iran safavide : influences orientales et occidentales, et 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.

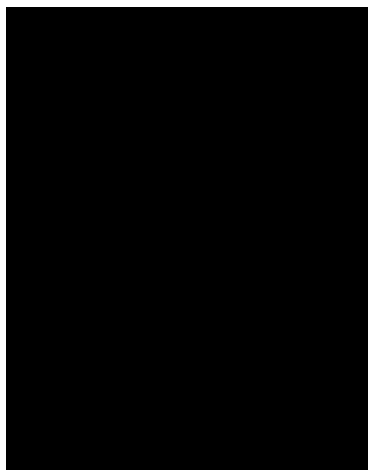
i. La tapisserie

Les tapis exposés, qui occupent une très grande partie de la surface de la salle (Ill. 52, cf. plan II), sont uniquement décoratifs. Il n'est jamais question de tapis à usage rituel. Aucun tapis de prière parmi ceux que le DAI possède n'est exposé⁵⁴.



Ill. 52 Tapis iraniens à décors floraux, 1500-1800 ©Diletta Guidi

ii. La vaissellerie



Ill. 53 Au premier plan, la vitrine sur le verre en Iran safavide. À l'arrière les porcelaines iraniennes d'inspiration chinoise ©Diletta Guidi

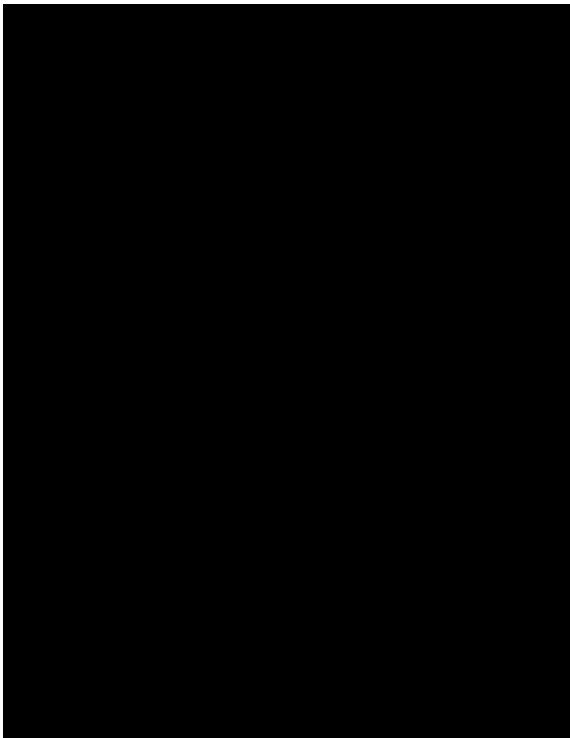
La légende précise que dès le XVI^e siècle, les tapis iraniens à décors floraux qui composent cet ensemble sont exportés en grandes quantités vers l'Europe, où ils ont beaucoup de succès. Le goût occidental pour ce type de tapisserie explique aussi que la collection du Louvre, alimentée par les dons des collectionneurs français du XIX^e en soit très riche⁵⁵. En revanche, les cartels relatifs à la séquence sur la vaissellerie iranienne insistent sur deux types d'influences : celle des porcelaines chinoises et celle des artistes vénitiens sur les réalisations islamiques en verre (Ill. 53).

⁵⁴ Le DAI compte de nombreux tapis de prière, comme par exemple un tapis Kelekian de 1024cm sur 683cm. Voir l'inventaire du musée en ligne : <https://www.louvre.fr/mediasimages/tapis-de-priere-kelekian-mao-2235-1024x683> (consulté le 22 août 2018).

⁵⁵ 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 s actifs sur la place parisienne (cf. chap. III).

iii. La poésie

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 (Ill. 54). 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 cette grande coupe à eau par exemple (Ill. 55), l'inscription mentionne l'eau du fleuve Kawthar, qui est le fleuve du paradis selon une interprétation marginale du texte coranique.



54



55

Ill. 54 Quatre carreaux à décor de personnages, Iran 1590-1630 ©Diletta Guidi

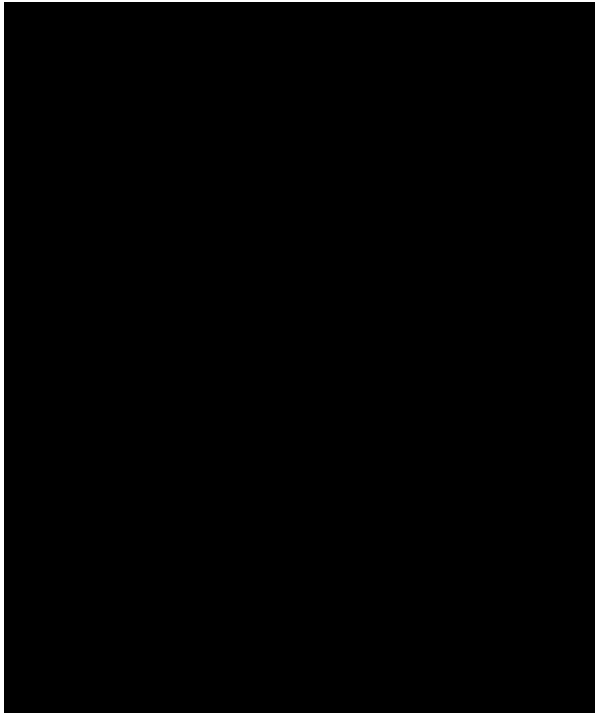
Ill. 55 Coupe. Exemple d' « œuvre parlante », Iran, 1500-1700 ©Diletta Guidi

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. 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.

5.2. La parenthèse mamelouke



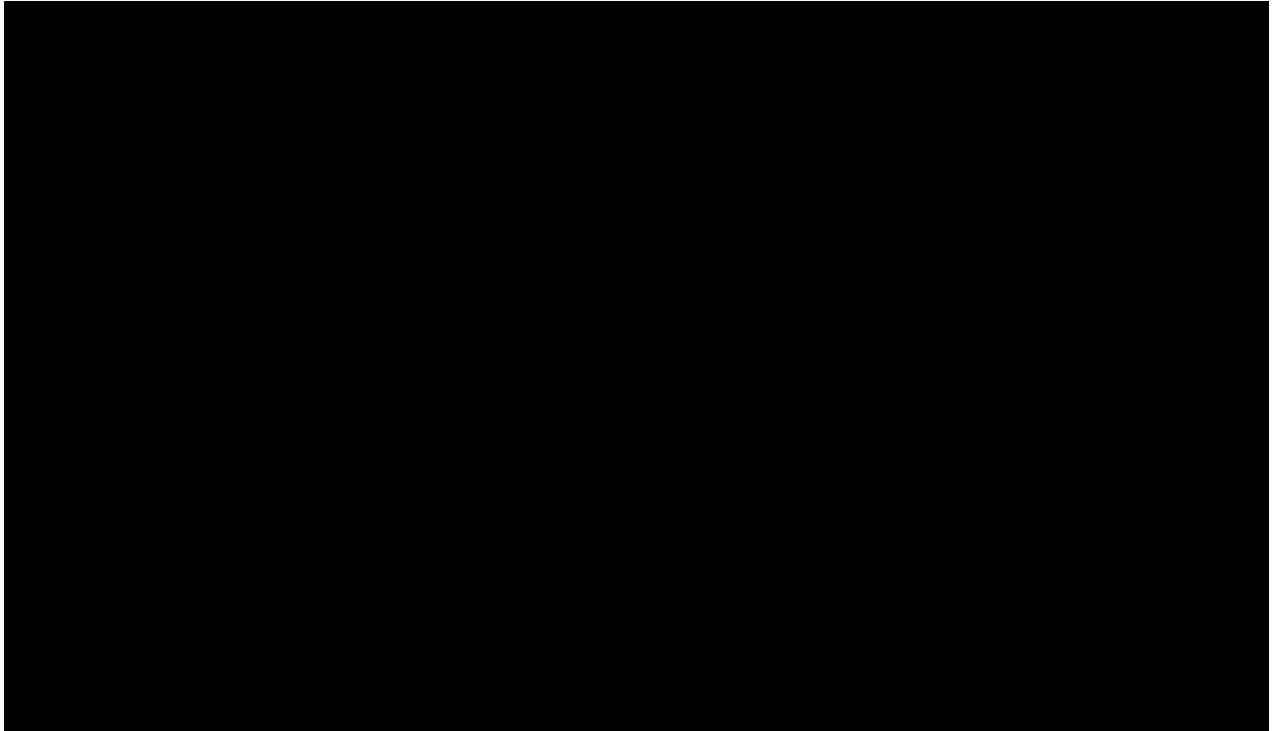
Ill. 56 Vue du Baptistère de Saint-Louis et du Porche mamelouk ©Diletta Guidi

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)⁵⁶. 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 (Ill. 56), font l'objet d'une mise en scène spécifique, visant à les valoriser.

a) Le porche mamelouk

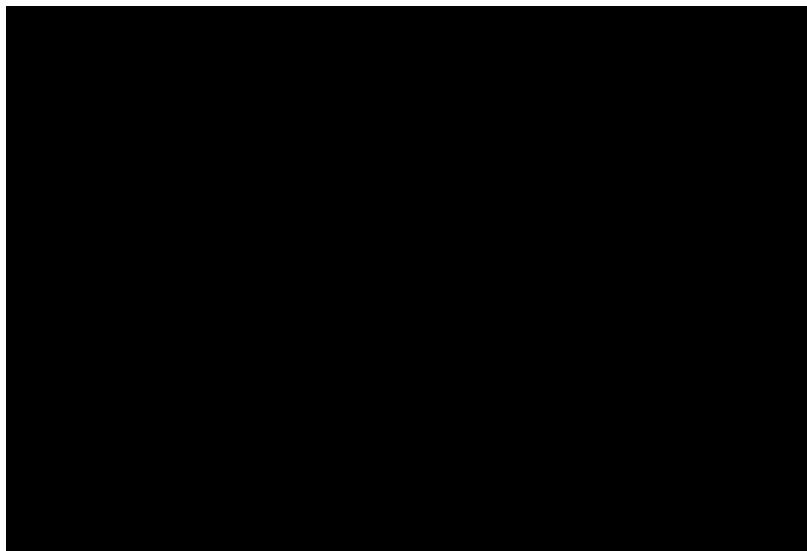
Une structure ad hoc a été construite dans les salles du DAI pour accueillir le porche d'honneur d'une demeure mamelouke, qui date de 1475-1500 (Ill. 57). L'illumination artificielle, chaude et abondante, le met tout particulièrement en valeur en invitant le visiteur à rentrer pour l'admirer. Le passage d'un environnement sombre à un espace lumineux, est une transition qui vise, comme ailleurs dans le Département, à stimuler la curiosité du visiteur en le plongeant dans une atmosphère exotique.

⁵⁶ 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. Cf. tableau des dynasties musulmanes en annexes.



Ill. 57 Le porche mamelouk ©Musée du Louvre / Hervé Lewandowski

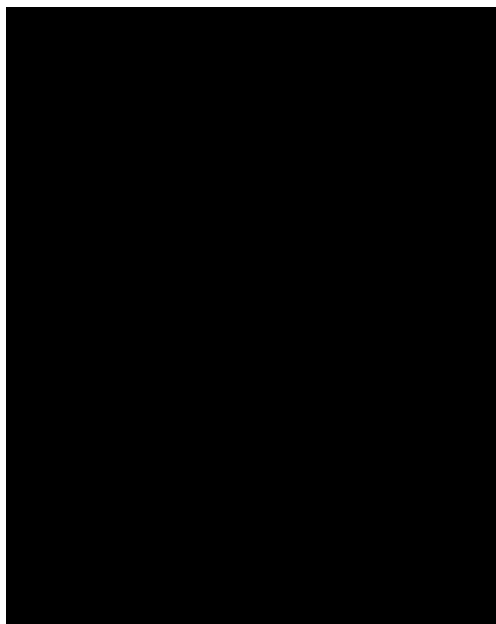
C'est grâce aux dessins de Jules Bourgoïn, un architecte français en mission au Caire à la fin du XIX^e que ce porche a pu être reconstitué à l'identique. C'est d'ailleurs ce qu'indique le matériel audiovisuel de médiation spécialement créé à cet effet par les équipes du DAI et que le muséographe a placé juste à côté de l'entrée du porche (Ill. 58). 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.



Ill. 58 Espace de médiation, « Du Caire à Paris : la redécouverte du porche mamelouk », écran de médiation audiovisuelle ©Diletta Guidi

b) Le *Baptistère de Saint-Louis*

La seconde pièce mamelouke mise à l'honneur est le *Baptistère de Saint-Louis* (Ill. 59), dont l'image signalait au visiteur le chemin vers le Département des Arts de l'Islam sur l'affiche dans le Hall Napoléon (Ill. 5bis). Ce bassin syrien en laiton martelé, au décor gravé et incrusté d'argent, d'or et de pâte noire, date de 1320-1340. « 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, liées 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 énigmatique⁵⁷ ». Par contre, 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, parmi lesquels celui du futur Louis XIII, d'où le choix de l'appeler *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.



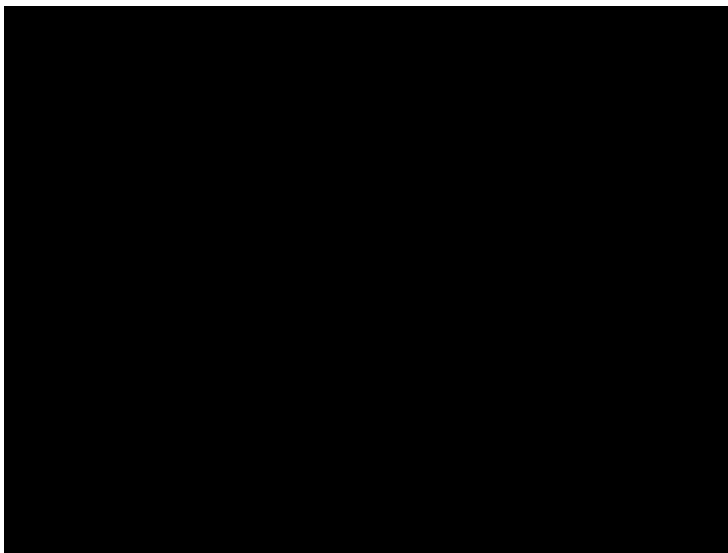
Ill. 59 Le *Baptistère de Saint-Louis*
©Diletta Guidi

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. Le fait que le nom choisi soit Le *Baptistère de Saint-Louis* n'est d'ailleurs pas anodin. Le processus de *naming* (i.e. le processus de nomination)⁵⁸, 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* en montrant ainsi la suprématie d'une civilisation sur une autre.

⁵⁷ Cf. « Visite virtuelle : les arts de l'Islam au Louvre en cinq chefs-d'œuvre. Interview à Sophie Makariou », *France Inter*, 21 septembre 2012, 5mn06 [en ligne]. URL : http://www.dailymotion.com/video/xtriiu_visite-virtuelle-les-arts-de-l-islam-au-louvre-en-cinq-chefs-d-oeuvre_creation (consulté le 15 mai 2016).

⁵⁸ Sur le *framing* et ses conséquences sociales voir E. GOFFMAN, *Frame analysis: An essay on the organization of experience*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1974.

Le *framing* (i.e. le procédé d'encadrement, le cadrage)⁵⁹ témoigne aussi 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 en grande 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*⁶⁰ » (zone d'aura)⁶¹, c'est-à-dire qu'ils confèrent à la pièce une aura, une exceptionnalité. Et 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 a précédemment admiré (Ill. 60).



Ill. 60 François Hollande au DAI pendant la visite personnelle avec Sophie Makariou (tout à droite), le 18 septembre 2012
©CHESNOT / SIPA

Le baptistère subit une dernière manipulation, politique cette fois-ci, car il est cité par Hollande, dans le texte que j'ai commenté dans l'introduction de ce travail, comme une preuve pour illustrer les points en commun entre l'islam et la France : « Révélation », dit-il au sujet du Baptistère de Saint-Louis, « ainsi les monarques de droit divin avaient baigné dans des œuvres islamiques. Nous ne le savions

pas. Voilà qui nous rappelle cette origine *parfois* commune⁶² ». 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.

⁵⁹ Sur le *naming* voir A. HAUSER, *The Sociology of Arts*, Londres, Routledge, 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, cf. p. 210.

⁶⁰ A. SHALEM, « Multivalent Paradigms of Interpretation and the Aura of Anima of the Object », dans B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, Londres, Saqi Books, 2013, p. 109.

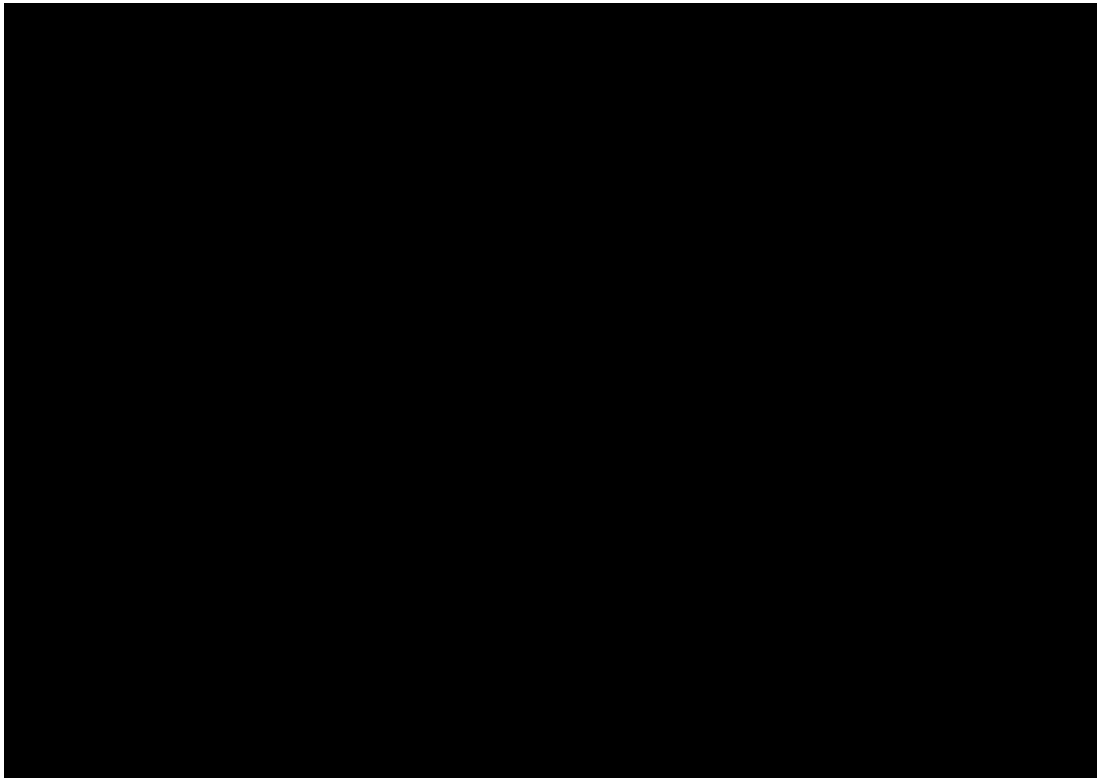
⁶¹ Avinoam Shalem s'inspire de la notion d'aura développée par W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, 2013 [1^{ère} édition 1939].

⁶² Extrait du discours d'inauguration du DAI par F. Hollande, Président de la République, 18 septembre 2012, je souligne dans le texte.

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 sa 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.

5.3. L'Empire ottoman : le « clou du spectacle⁶³»

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 : un mur de 12 mètres appelé le « mur ottoman » ou « mur du temps » (Ill. 61). Composé d'une multitude de carreaux en céramique, il est le point d'orgue de l'ensemble ottoman du DAI. 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.

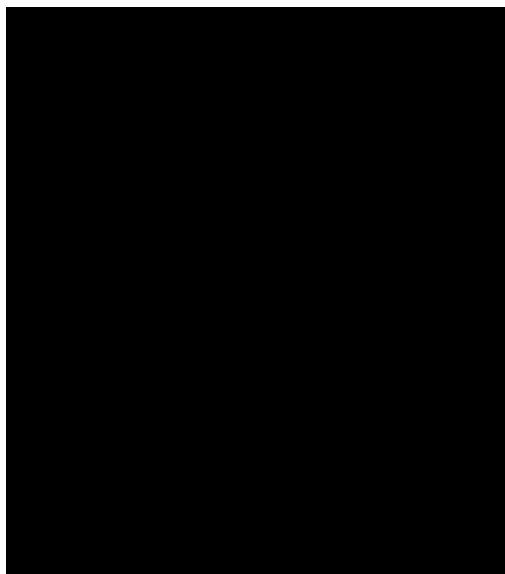


Ill. 61 « Mur ottoman » ou « mur du temps », Céramique, décor peint sous glaçure, Empire Ottoman, XVI^e- XIX^e ©Diletta Guidi

⁶³ Extrait de la « Visite virtuelle : les arts de l'Islam au Louvre en cinq chefs-d'œuvre. Interview à Sophie Makariou », *France Inter*, 21 septembre 2012, 5mn06 [en ligne]. URL : http://www.dailymotion.com/video/xtriiu_visite-virtuelle-les-arts-de-l-islam-au-louvre-en-cinq-chefs-d-oeuvre_creation (consulté le 15 mai 2016).

Sophie Makariou et son équipe ont « pioché⁶⁴» 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 ottomane⁶⁵ ». 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, leur association est donc aussi 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



Ill. 62 Capture d'écran du documentaire *Les Arts de l'Islam au Louvre. La main tendue*.

au Louvre. La main tendue » produit par ARTE⁶⁶. Le film montre Sophie Makariou et Charlotte Maury, une des chargées de collection du DAI, assises par terre, en train de sélectionner les carreaux (Ill. 62). « 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 dans ce point 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 documentaire, Charlotte Maury précise à propos de l'ensemble ottoman 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*⁶⁷ ». Mais cette association n'est signalée nulle part à l'intérieur du DAI, le visiteur n'est pas renseigné. Ainsi, ce qu'on retient par le biais de cette pièce ottomane est donc, d'une part, le caractère subjectif de la muséographie et, 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.

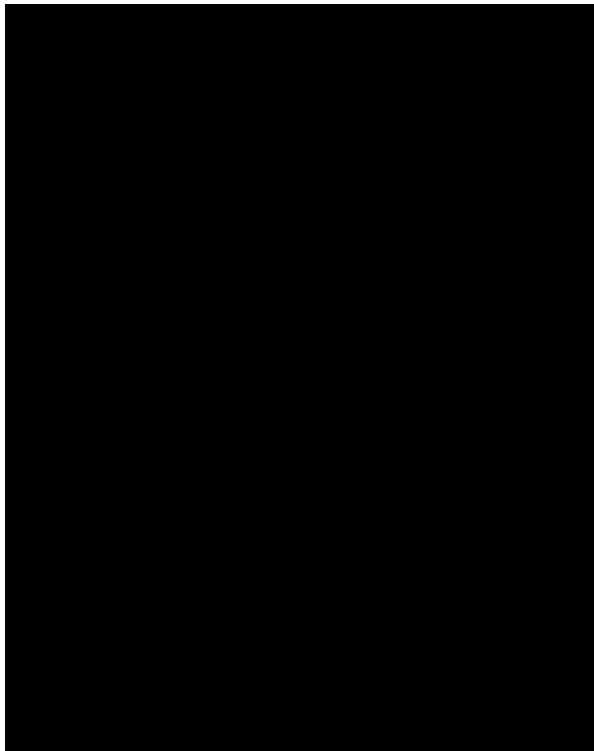
⁶⁴ Extrait de la « Visite virtuelle : les arts de l'Islam au Louvre en cinq chefs-d'œuvre. Interview à Sophie Makariou », *France Inter*, 21 septembre 2012, 5mn06 [en ligne]. URL : http://www.dailymotion.com/video/xtriiu_visite-virtuelle-les-arts-de-l-islam-au-louvre-en-cinq-chefs-d-oeuvre_creation (consulté le 15 mai 2016).

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ R. COPANS, *Les Arts de l'Islam au Louvre. La main tendue*, documentaire (52mn), ARTE Éditions, 2012.

⁶⁷ *Idem*.

6. Fin(s) de la collection du Département des Arts de l'Islam



Ill. 63 Vue de l'extérieur du « cabinet des clés », au fond la projection du documentaire sur « Les religions dans la civilisation islamique » et à droite le « mur ottoman » ©Diletta Guidi

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. 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) (Ill. 63). 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, 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 ambition de fournir des éléments de compréhension et d'approfondissement sur certains des thèmes « clé » du DAI. Il développe, sous forme de vidéo, « trois thèmes centraux de la culture de l'Islam⁶⁸ » : 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 imaginaires⁶⁹ ». « J'ai voulu donner la parole aux acteurs islamiques, faire parler Ibn Khaldoun, et sortir d'une vision européocentriste », explique Sophie Makariou⁷⁰. Pourtant, ces « acteurs islamiques » sont décédés, comme dans le cas d'Ibn Khaldoun (1332-1406), ou n'ont jamais existé. C'est donc d'une parole reconstruite ou inventée dont il est question ici, comme le

⁶⁸ « Le département des Arts de l'Islam. Ouverture des nouveaux espaces », Dossier de presse, 22 septembre 2012, p. 23 et 24.

⁶⁹ *Idem.*

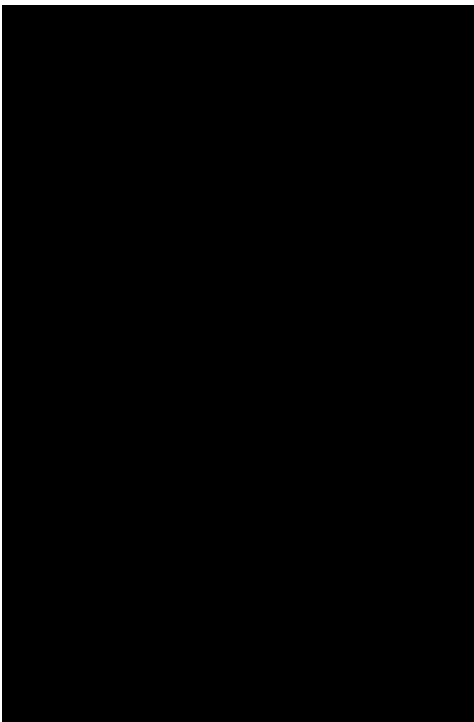
⁷⁰ Entretien avec Sophie Makariou, 29 juin 2017, Paris.

confirme d'ailleurs l'ancienne directrice elle-même : « Ce sont des fictions que j'ai inventées moi-même pour tout aborder⁷¹ ».

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'actualité⁷² ».

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 remédier⁷³. 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'islam⁷⁴ » promise par le dossier de presse est en fait absente du « cabinet des clés ». Pour en savoir plus il doit donc se déplacer de quelques pas.

6.2. Le documentaire sur « Les religions dans la civilisation islamique »



Ill. 64 L'écran de projection du documentaire. Au premier plan à gauche, une partie du banc du « cabinet des clés »
©Diletta Guidi

La visite du DAI se termine par la projection d'un documentaire sur « Les religions dans la civilisation islamique » qui se trouve juste à la sortie du « cabinet des clés ». 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 (Ill. 64), ce qui risque de le décourager après avoir marché sur plus de 2000m².

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

⁷¹ *Idem.*

⁷² L. SIMONIS, *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 en histoire de l'art sous la direction de Rémi Labrusse, Université de Picardie, 2008, p. 32.

⁷³ Entretien de Yannick Lintz avec Ghaleb Bencheikh dans le programme radio « Cultures d'islam » de *France Culture*, du 29 mai 2016 (54mn) [en ligne]. URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/cultures-d-islam/les-arts-de-l-islam> (consulté le 22 août 2018).

⁷⁴ Le département des Arts de l'Islam. Ouverture des nouveaux espaces », Dossier de presse, 22 septembre 2012, p. 23.

DAI, et le narrateur, une voix masculine hors champs, y aborde trois thèmes. La première partie du film (7mn) est consacrée à la « naissance de l’islam » et évoque : la vie de Mahomet, la révélations et formation du Coran et 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 chiites, 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 christianisme, ainsi que les cas du zoroastrisme et de l’hindouisme. Le troisième et dernier moment du film porte en revanche sur « la chaîne des prophètes » (4mn). D’Adam à Jésus, les épisodes du Coran concernant ces personnages commun aux trois monothéismes (Adam, Noé, Abraham et Jésus) sont relatés. Le documentaire insiste ici sur les points en commun 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 laïcité⁷⁵ ». 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 aussi 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

⁷⁵ Entretien n°3 DAI, avec une chargée de collection au Département des Arts de l’Islam, 1^{er} août 2016, musée du Louvre, Paris, en annexes.

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 ou avec quoi il en ressort : *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. Autrement, 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 il en ressort ?

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 récurrentes, à « *surpensés*⁷⁶ ». 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, 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 plus importantes par un éclairage direct (par le haut ou par le bas), les moments

⁷⁶ A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs : Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 196.

de transition de l'exposition sont signalés par des changements d'intensité qui le plonge dans une atmosphère quasi sacrée et, enfin, les rétro-éclairages de certains objets le transporte dans une ambiance orientalisante.

Les « chefs-d'œuvre de l'islam », comme ils sont appelés, 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, devient le tuteur légitime d'un patrimoine qu'il contribue à créer. Ce mécanisme de tutelle, qui rappelle celui de domination culturelle non violente mis en place par les pays occidentaux à la période coloniale⁷⁷, 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, qui est 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 Monzòn* 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

⁷⁷ B. ANDERSON, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996.

exemple de ce que Finbarr Barry Flood appelle la « bienveillance contreproductive⁷⁸ » qui dans le but de déconstruire les stéréotypes sur l'islam en produit d'autres à son tour.

Alors qu'on 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 à travers le biais de divers procédés et notamment de l'onomastique (*naming*). Le *Baptistère de Saint-Louis* devient en effet la « 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, l'histoire de France finit par dominer celle islamique aux yeux du visiteur.

Alors que certains thèmes sont récurrents, d'autres sont donc en revanche attentivement écartés. Ces « stratégies d'évitement » ou « effets d'éclipse⁷⁹ », concernent la période coloniale et la période contemporaine et, surtout, la religion. Tout au long de la collection 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 la collection. Il s'agit en effet d'une reconnaissance 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 les appelle 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 omissions⁸⁰. En effet, il est remarquable que l'exposition s'arrête

⁷⁸ F. B. FLOOD, « From the Prophet to Postmodernism? New World Orders and the End of Islamic Art », dans E. C. MANSFIELD (dir.), *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*, New York, Routledge, 2007, p. 43.

⁷⁹ A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs : Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, op.cit., p. 65)

⁸⁰ L. PASSERINI, « Memories Between Silence and Oblivion », dans S. RADSTONE, *Memory, History, Nation. Contested Pasts*, New York, Routledge, 2003 [1^{ère} édition 1970], p. 249.

au XIX^e siècle, un *terminus post quem* qui « nie donc toute contemporanéité⁸¹ » (*contemporary denial*) 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 responsables 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

⁸¹ M. SHATANAWI, « Curating against dissent: Museums and the public debate on Islam », *art.cit.*, p. 179.

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 Makariou⁸², échouent en 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.

⁸² Entretien avec Sophie Makariou, 29 juin 2017, Paris.

CHAPITRE 7.

L'INSTITUT DU MONDE ARABE

RÉCIT D'UNE VISITE

L'épopée de Gilgamesh est le plus ancien des grands récits que nous rattachons à notre patrimoine.

T. HENTSCH, *Raconter et mourir. L'Occident et ses grands récits*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal, 2002, p. 79.

Ce chapitre, comme le précédent, est consacré à la description et à l'analyse de la muséographie d'un des deux cas à l'étude : 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 six a également été reprise. C'est donc à travers le récit d'une visite, en reproduisant le parcours de type transversal guidé par les *muséalia* 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.

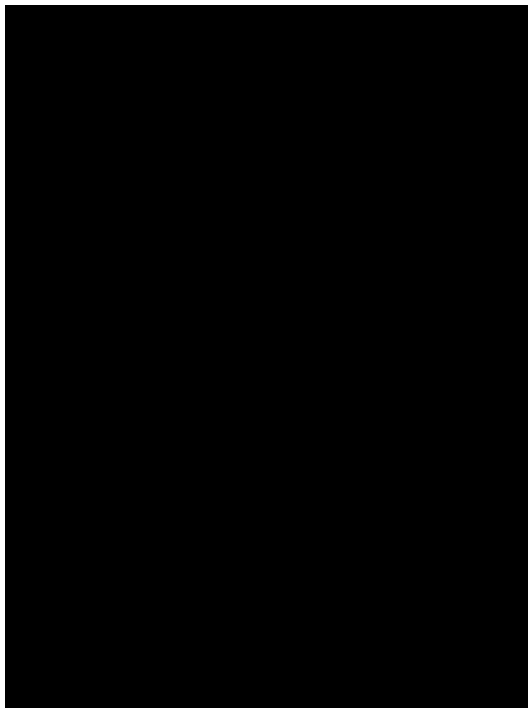
1. Le parvis de l'IMA : une place politique et un lieu culturel

L'Institut du monde arabe se situe dans le V^{ème} 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 ville¹, dont la Grande mosquée de Paris, à seulement

¹ 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, Collège de France et la Sorbonne, Saint-Julien-le-Pauvre, et d'autres arrêts dans le quartier Latin. Cf. le site de l'IMA à ce propos : <https://www.imarabe.org/fr/visites-ateliers/visite-conference-le-paris->

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.

En effet, 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 fils du roi marocain auquel l'État rend hommage (Ill. 1).



Ill. 1 Inauguration de la place Mohammed V par Jacques Chirac et Mohamed VI, Paris, 20 décembre 2002 ©Getty Images

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, Cabana avait organisé un nombre important de manifestations sur le Maroc, où il avait vécu et appris l'arabe pendant 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.

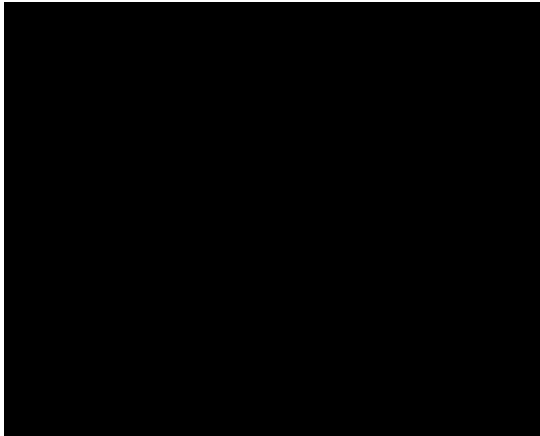
Jacques Chirac a aussi profité du fait que la cérémonie de baptême s'est tenue au lendemain du 11 septembre 2001, ce qui lui a permis de s'exprimer au sujet du terrorisme islamique. Il a utilisé la biographie de Mohammed V, qu'il décrit dans son discours comme un « ennemi des intégrismes, des sectarismes 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 internationaux² ». À travers la nouvelle onomastique

[arabe-historique](#) (consulté le 10 août 2018). Voir aussi E. DEROO (dir.), *Le Paris arabe : 2 siècles de présence des Orientaux et des Maghrébins, 1830-2003*, Paris, La Découverte, 2003.

² Cf. le discours de Jacques Chirac pendant l'inauguration de la plaque : <http://www.jacqueschirac-asso.fr/archives->

de son parvis l'Institut du monde arabe est ainsi transformé en instrument de ce dialogue avec le monde arabe et l'islam.

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 cacher de la Porte de Vincennes par des terroristes islamiques³.



**Ill. 2 François Hollande, la ministre de la Culture Fleur Pellerin et le président de l'Institut du Monde Arabe Jack Lang devant l'Institut le 15 janvier 2015
©Photo Ian Langsdon / AFP**

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

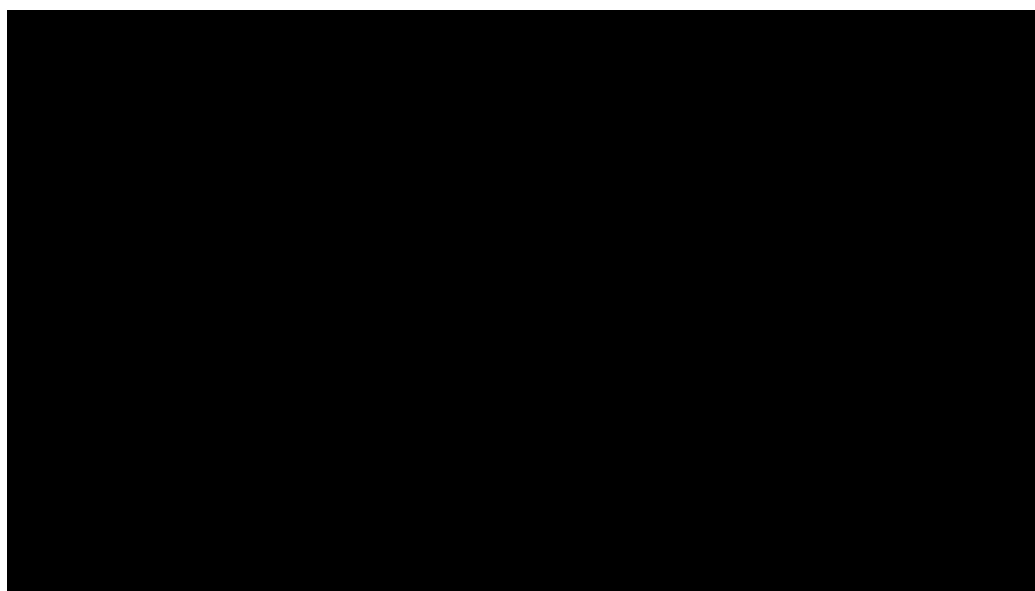
placée à l'extérieur du bâtiment de sorte à gagner plus d'espace et une visibilité accrue. Le parvis est une sorte de prolongement du musée, c'est pourquoi il est important de s'y arrêter quelques instants.

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 (Ill. 3). C'est d'ailleurs cette même tente que l'on aperçoit au dos de François Hollande, pendant son discours de janvier 2015 (Ill. 2). La « tente bédouine », comme elle était appelée, a participé 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 qui mettaient en scène plusieurs fantasmes de l'imaginaire orientaliste, et notamment ceux

elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais/actualites/deplacements_en_france/2002/decembre/inauguration_de_la_place_mohamed_v.7220.html (Consulté le 9 août 2018).

³L. ALEMAGNA, « Hollande : « L'islam est compatible avec la démocratie » », *Le Monde*, 15 janvier 2015 [en ligne]. URL : https://www.liberation.fr/france/2015/01/15/hollande-l-islam-est-compatible-avec-la-democratie_1181152 (consulté le 7 février 2019).

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 participant 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.



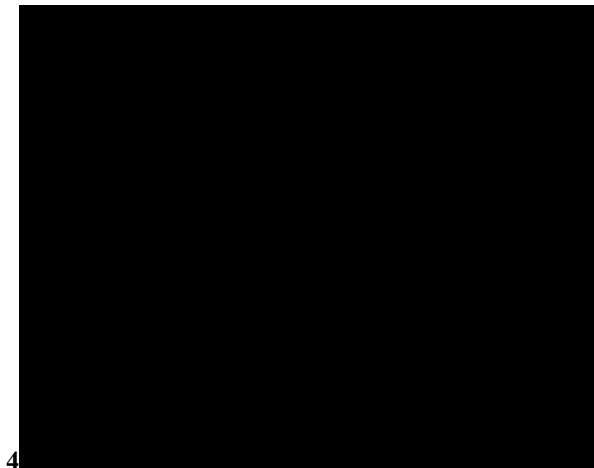
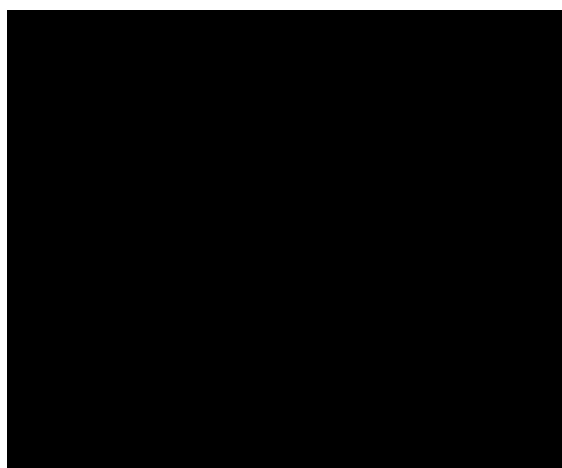
**Ill. 3 Le parvis de l'IMA avec la « tente bédouine » pendant l'exposition « Le Maroc contemporain »
©Luc Boegly**

2. Entrer dans l'IMA : entrer dans 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 (Ill. 3). L'architecture de l'Institut du monde arabe est en effet « une expression contemporaine de la culture orientale⁴» selon Jean Nouvel, qui l'a construite en 1987. Les diaphragmes en métal qui tapissent la façade de l'Institut (Ill. 4) s'inspirent par exemple des moucharabiehs des anciennes demeures arabes. Ces moucharabiés modernes ont d'ailleurs participé 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 sorte à qu'elle pénètre de manière tamisée (Ill. 5). L'intérieur du bâtiment bénéficie donc toujours d'un éclairage doux. Les espaces internes sont parfois sombres, comme à l'entrée de l'Institut (Ill. 6), parfois dans la pénombre, comme aux portes du musée (Ill. 7), mais ils ne sont jamais excessivement

⁴ Voir le site officiel de son cabinet d'architecture : <http://www.jeannouvel.com/projets/institut-du-monde-arabe-ima/> (consulté le 10 août 2018).

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.



Ill. 4 Moucharabié (vue de l'extérieur de l'IMA) ©N. Guillo

Ill. 5 Moucharabié (vue de l'intérieur de l'IMA) ©G. Fessy



Ill. 6 Entrée de l'IMA ©Jean Nouvel

Ill. 7 Effet des moucharabihs aux portes du musée de l'IMA ©Jean Nouvel

La faible illumination de l'IMA participe 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.)⁵. Il arrive, comme à l'entrée du musée (Ill. 8), que la signalétique

⁵ 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-

soit aussi en anglais, mais ce sont généralement les langues des co-gestionnaires de l'IMA, la France et la Ligue Arabe, qui priment.



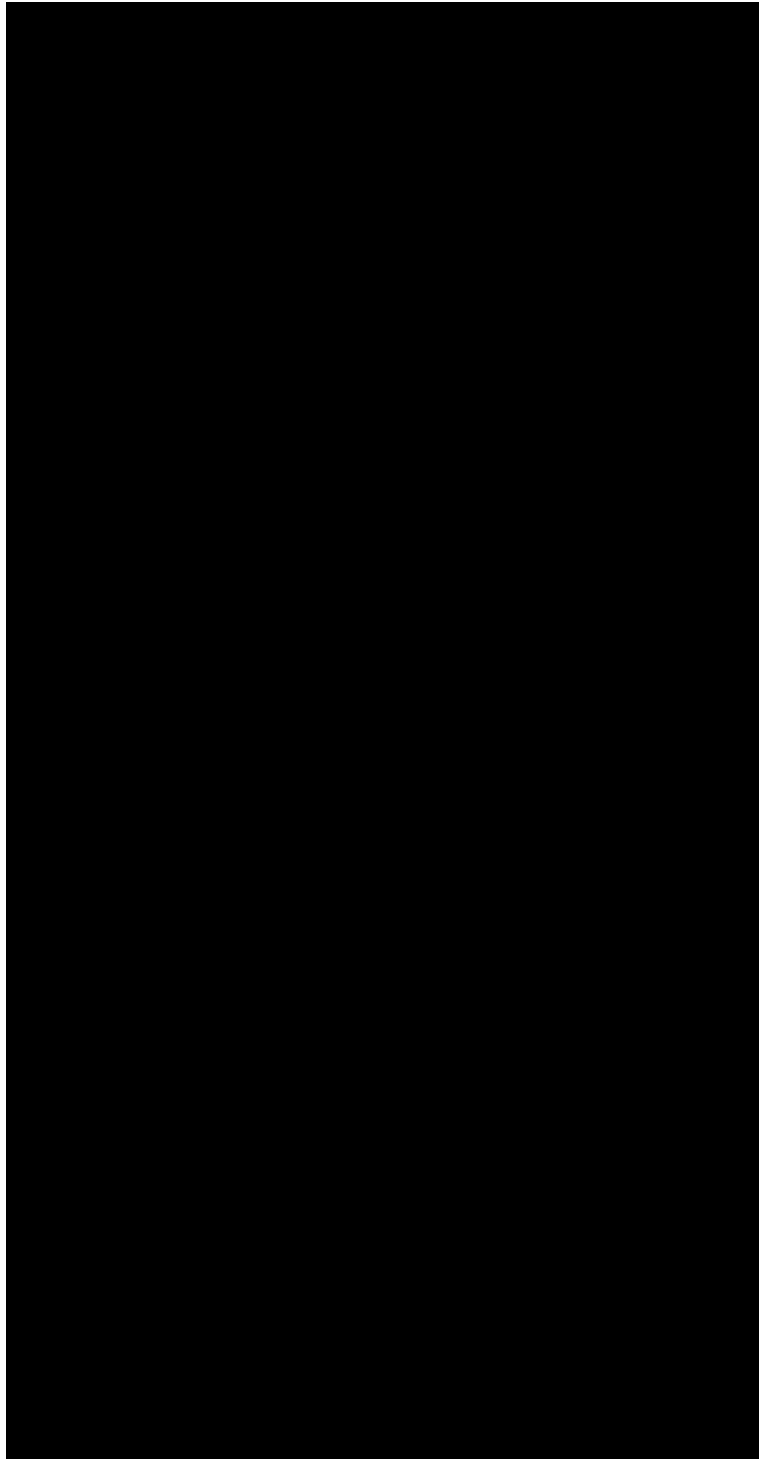
III. 8 Entrée du musée de l'IMA
©Pierre-Olivier Deschamps, agence VU

Les indications dirigent le visiteur vers le « Musée ». Officiellement, il s'agit du « Musée des Civilisations », sous-entendu du « monde arabe ». Ce n'est donc pas un musée de 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, 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. 9). 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 de ces étapes

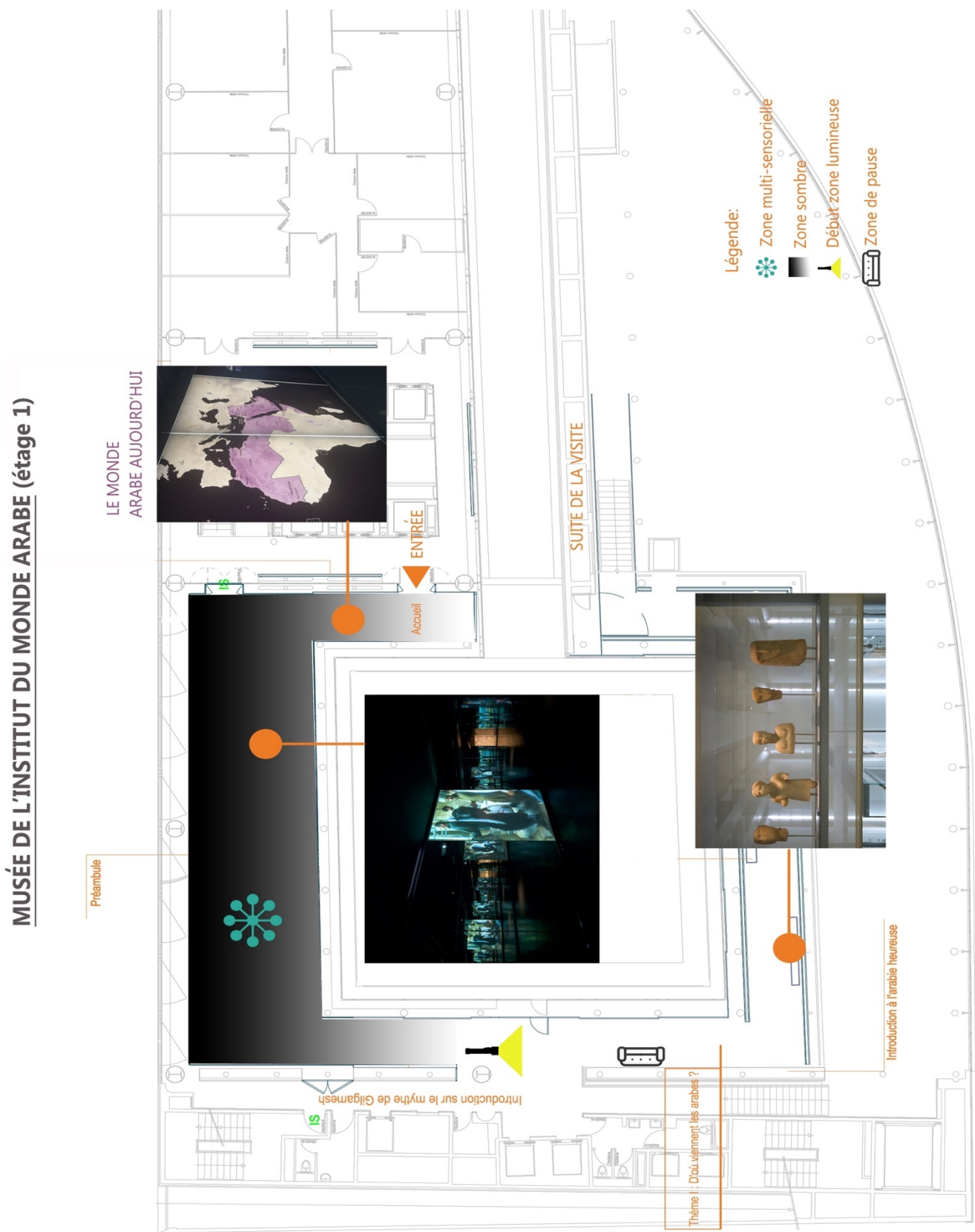
traductions. S'ils sont très longs, les textes en français ne sont par exemple pas intégralement traduits, mais ils s'accompagnent généralement d'une synthèse en arabe.

thématiques du parcours pour atteindre la sortie. C'est pourquoi elles figurent toutes dans ce récit de visite. Contrairement à un musée de 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 qui illustrent 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.



III. 9 Plan du musée ©IMA

3. Le premier niveau du musée



Plan I – Institut du monde arabe – niveau 1 ©Diletta Guidi et Silvia Stella Galimberti

3.1. Le préambule

Une fois entré 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. Le visiteur s'y déplace exclusivement grâce à l'illumination générée par les deux séquences qui le compose : une carte géographique et une installation vidéo.

a) Cartographier 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 (Ill. 10). 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 :



Ill. 10 « Le monde arabe aujourd'hui »
©Diletta Guidi

« 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 IIIe siècle, d'une identité arabe alors principalement fondée sur la langue. Après l'apparition de l'islam, au VIIème 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** » (je souligne dans le texte).

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 explicite. 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 collection sous 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. « La référence à l'islam n'est pas un axe de programmation, mais ce n'est pas une dimension comme une autre⁶ », 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 interculturelles⁷ » (*crosscultural connections*). C'est le cas de la première séquence thématique du musée, consacrée à « L'Arabie, berceau d'un patrimoine commun ».

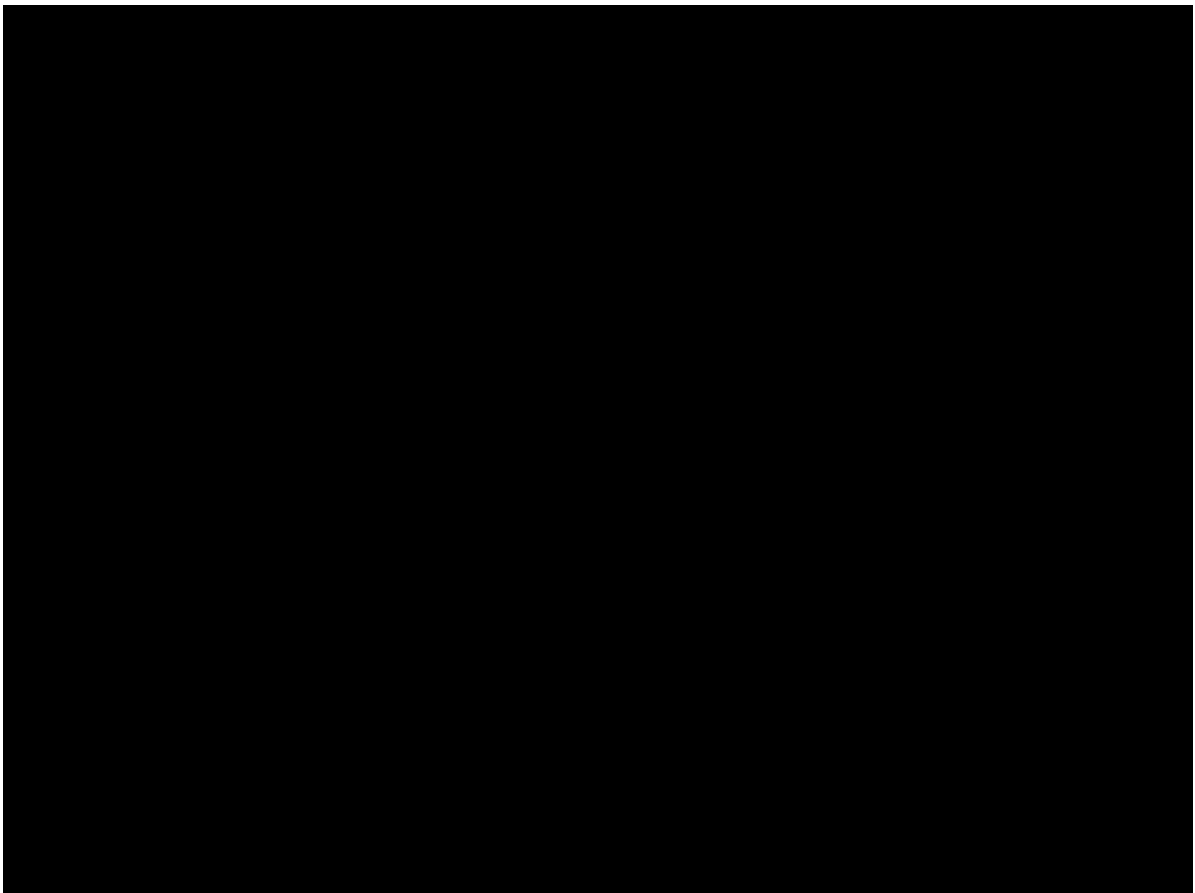
b) Se promener dans le monde arabe

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 (Ill. 11). 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-

⁶ Entretien n°10 IMA, 29 mai 2015, Marseille.

⁷ S. WEBER, « A Concert of Things: Thoughts on Objects of Islamic Art in the Museum Context » dans B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, Londres, Saqi Books, 2013, p. 28.

Orient⁸. 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 reproduits par les haut-parleurs placés aux quatre coins de cette première salle du musée.



III. 11 « Le monde arabe en marche » ©IMA

Cet espace, comme d’autres dans le musée (cf. le symbole « * » sur les plans I à III), est une zone multi-sensorielle, où le visiteur est « immergé » dans la collection, qu’il découvre « par l’œil et par l’oreille⁹ ». 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

⁸ Le lien vers la vidéo de l’œuvre : <https://www.youtube.com/watch?v=FGQGKqXNWNE> (consulté le 10 août 2018).

⁹ B. NEROU, « Un nouveau musée pour l’IMA », collection « Qantara », n°82, 2012, p. 8.

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.

3.2. Les ambiances


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 matériellement — 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 muséographe¹⁰. Les techniques muséographiques produisent ainsi des « ambiances », comme les appelle le directeur du musée, Eric Delpont, elles participent 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.

3.2.1. « Les Arabies, 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 sur le commerce et l'écriture en Arabie et l'installation sur la poésie anté-islamique.

¹⁰ M. FOISSY, E. DELPONT et D. CHAKOUR, *Institut du monde Arabe. Album du musée*, Paris, Somogy, 2014.

a) 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 (cf. 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^{ème} 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, ensemble 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 civilisation¹¹ ». 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 Gilgamesh¹². 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'humanité¹³ », 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

¹¹ « Au temps de Gilgamesh », réalisation des images animées par Gilles Boustani, mise en œuvre par J.D. Charrière, production AnimaViva (4mn), 2012 [en ligne]. URL : <https://vimeo.com/83195442> (consulté le 14 août 2018).

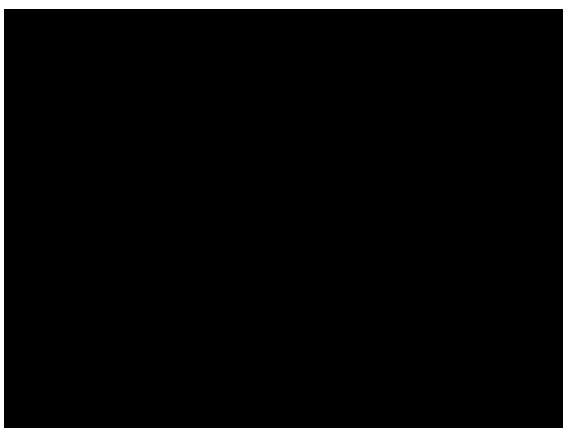
¹² J. BOTTERO, *L'Épopée de Gilgameš : le grand homme qui ne voulait pas mourir*, Paris, Gallimard, 1992.

¹³ « Au temps de Gilgamesh », *idem*.

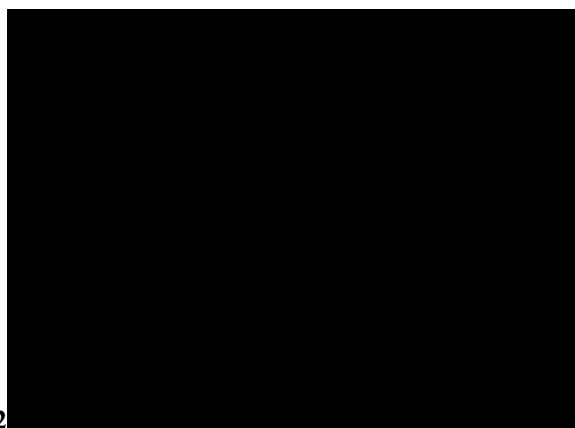
patrimoine », sous-entendu occidental¹⁴. Mais, si dans la première partie du film d'animation l'accent est mis sur la portée « universelle » de l'amitié entre Gilgamesh et Enkidou, la seconde insiste en revanche sur le fait que « de toutes les cultures issues de ce passé exemplaire la civilisation arabe est celle qui a su, notamment à travers sa langue et sa poésie, le mieux garder vivant son enseignement jusqu'à aujourd'hui¹⁵ ». 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.

b) 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, Ill. 12), tout comme les montures de dromadaires (Ill. 13) 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.



12



13

Ill. 12 Le Golfe et le commerce maritime ©Pierre-Olivier Deschamps, agence VU

Ill. 13 Le nomadisme. Détail d'une monture de dromadaire ©Pierre-Olivier Deschamps, agence VU

¹⁴ T. HENTSCH, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 79.

¹⁵ « Au temps de Gilgamesh », *idem*.

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 Salomon¹⁶. En effet, « 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'Arabie¹⁷». 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 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.

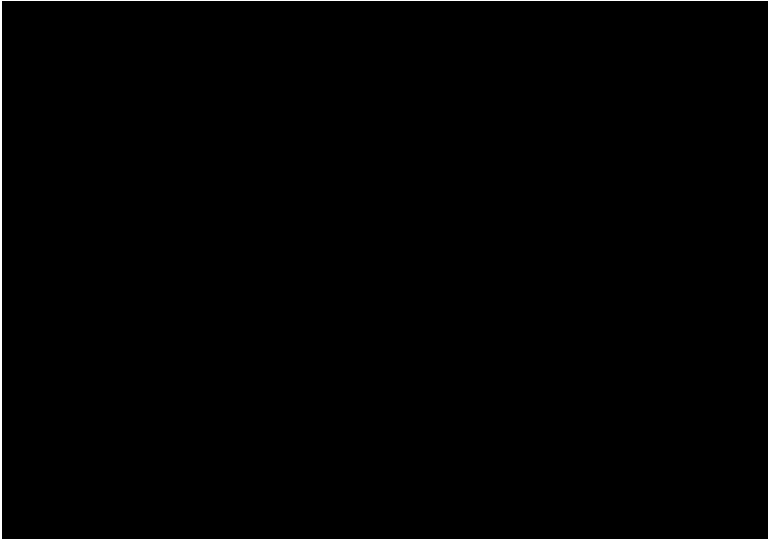
c) Les *Mu'hallaqât* : odes antéislamiques de la péninsule arabique

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 s.). 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 externe (Ill. 14 et 15)¹⁸. Sur la face extérieure, la projection d'images de caravanes du désert et de scènes de pêche rappelle au visiteur les thématiques relatives au commerce qu'il vient juste de croiser.

¹⁶ Extraits tirés de L. ROSANO et N. MAYMAT, *Le voyage de la reine*, Paris, Le Seuil, 2009.

¹⁷ « SABA Reine de (-X^e s.) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/saba-reine-de/> (consulté le 14 août 2018).

¹⁸ Voir aussi le site de l'Agence Depli en charge du projet : <http://depli-ds.com/Index/fiche/id/94>



14



15

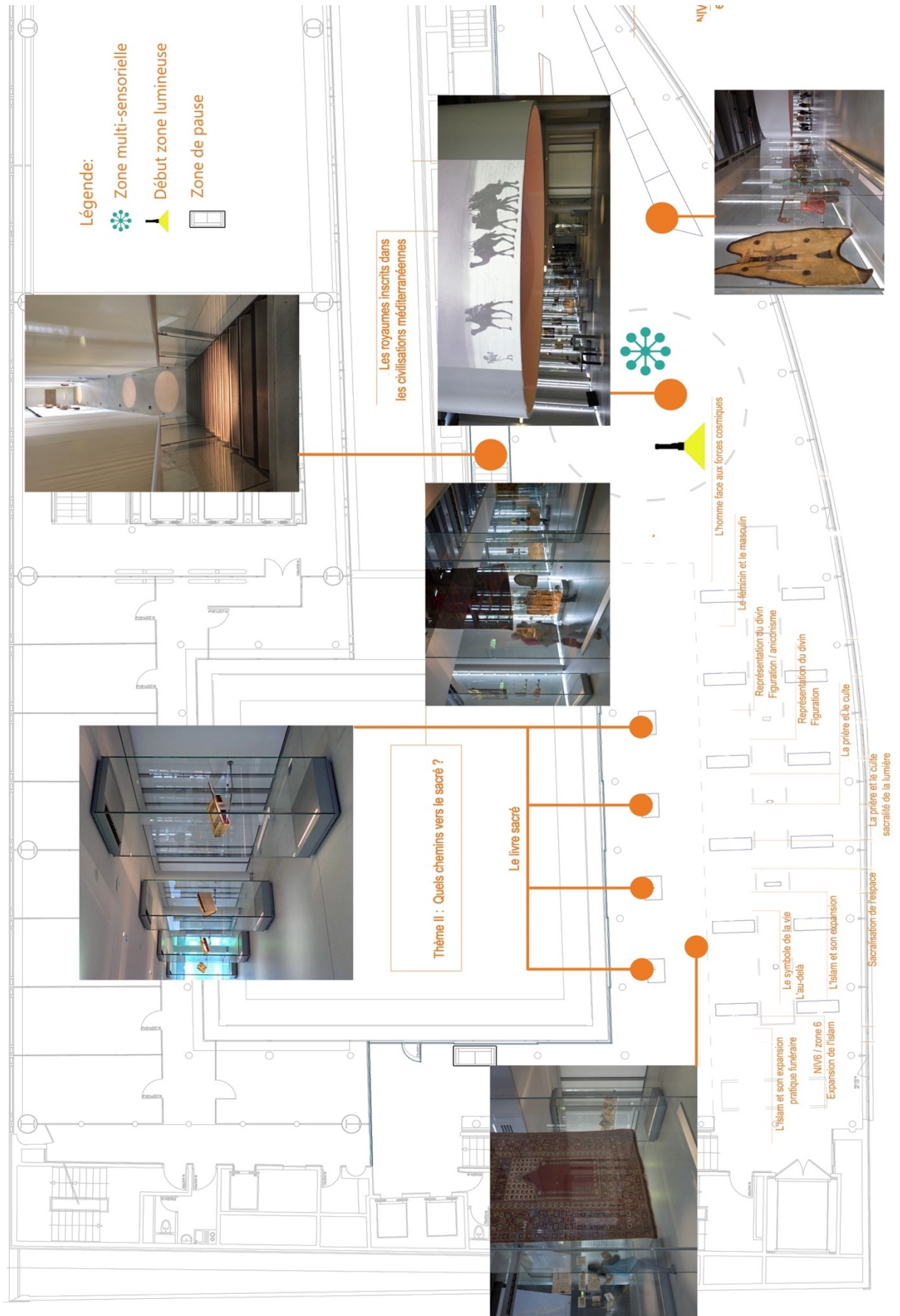
III. 14 Au premier plan l'installation de l'IMA consacrée aux *Mu'hallaqât*. À l'arrière la séquence « Sacré et figures du divin » ©Depli Design Studio

III. 15 *Mu'hallaqât*. Détail du public ©Depli Design Studio

Tandis que s'il se place en-dessous de l'installation, au centre de la structure, le visiteur expérimente la poésie anté-islamique par le biais de plusieurs de ses sens (Ill. 15). 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 participe à l'engager encore davantage dans cette installation multi-sensorielle. 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 chefs-d'œuvre de la littérature anté-islamique, comme on les considère¹⁹, sont donc autant de témoignages de la prospérité de la civilisation arabe de cette époque. La référence à l'islam est indirecte ici, 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 (Ill. 10) ; une exceptionnalité qui est encore plus évidente dans la séquence suivante, qui occupe la majorité de ce second niveau du musée (cf. plan II).

¹⁹ Voir par exemple P. LARCHER, *Le brigand et l'amant, deux poèmes préislamiques de Ta'abbata Sharran et Imru' al-Qays*, Paris, Actes Sud, 2012 ; P. LARCHER, *Les Mu'allaqât, les sept poèmes préislamiques*, Paris, Fata Morgana, 2000 ; J. BERQUE, *Les dix grandes odes de l'Anté-Islam, Les Mu'allaqât*, Paris, Sindbad, 1979.

MUSÉE DE L'INSTITUT DU MONDE ARABE (étage 2)



3.2.2. « Sacré et figures du divin »

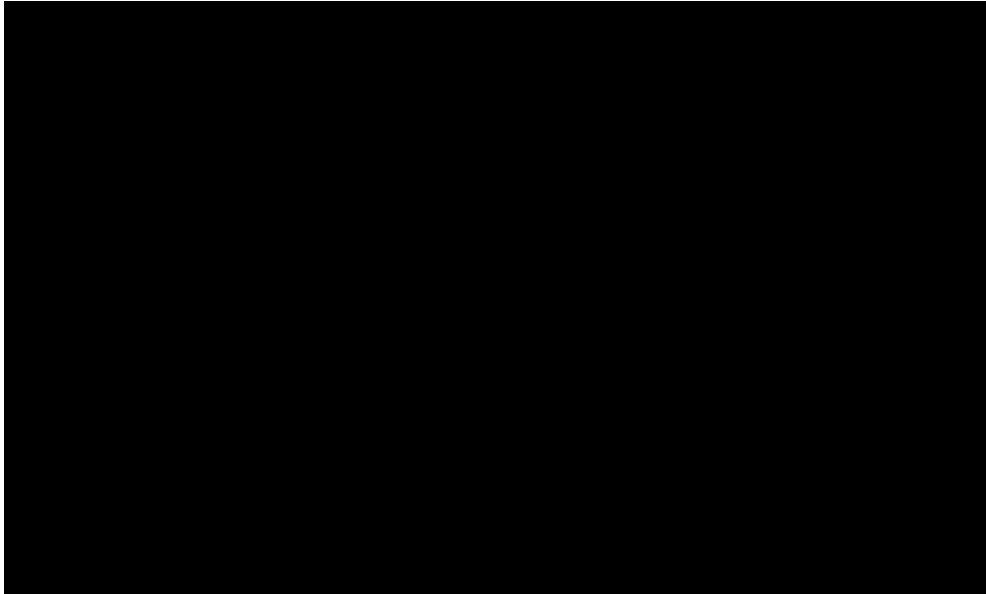
L'épopée de Gilgamesh, le récit de la Reine de Saba et les odes arabiques, ensemble avec les artefacts (instruments de pêche et de chasse, moyens de transport, etc.) qui ont permis les échanges marchands entre l'Arabie ancienne et les autres civilisations des derniers millénaires avant notre ère, placent les origines du monde arabe au centre de l'Histoire de l'humanité.

Les différentes installations muséographiques (vidéo, sonore et multi-sensorielle) 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 ? », voici la question à laquelle se propose de répondre cette 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 multi-religieuses, un ensemble sur les livres sacrés et une séquence sur l'islam.

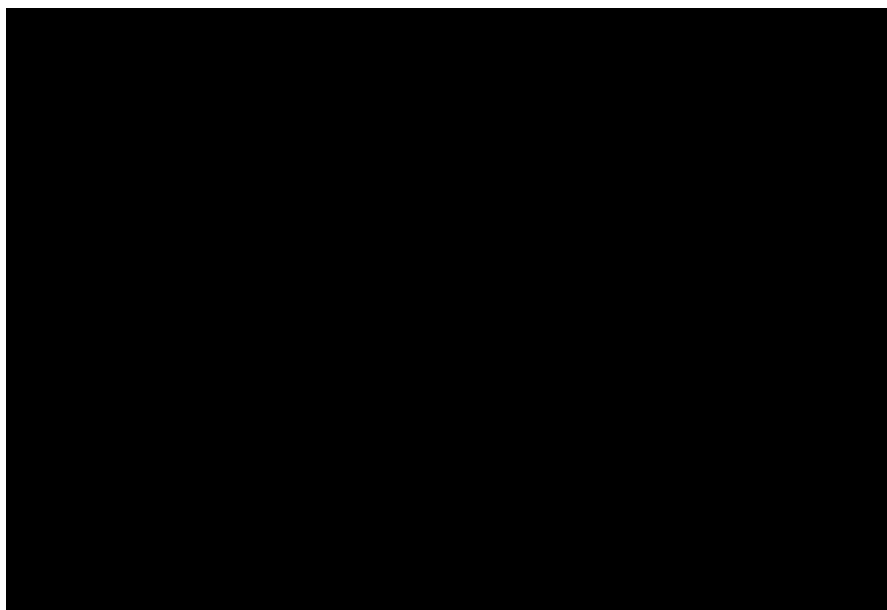
a) Les vitrines multi-religieuses

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 (Ill. 16). Les lumières artificielles qui éclairent les vitrines du haut vers le bas par 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 par les visiteurs, 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 participe donc ici, en quelque sorte, à re-sacraliser des objets qui avaient été déplacés dans un contexte séculier comme le musée, en perdant ainsi leur aura.



Ill. 16 Thème II « Sacré et figures du divin » ©Pierre-Olivier Deschamps, agence VU

Le contenu multi-religieux de ces vitrines est à son tour représentatif de plusieurs thématiques. On en compte cinq, qui se répartissent sur une ou deux vitrines : « L'homme face aux forces cosmiques », « le féminin et le masculin », « la représentation du divin », « la prière et le culte » et « la lumière ». Aucune n'est prioritaire au sein du parcours, comme le montre la répartition en enfilade des vitrines (Ill. 16). 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'illustre la première vitrine de ce niveau, qui est dédiée à « La Représentation du divin : figuration et aniconisme » (Ill. 17).

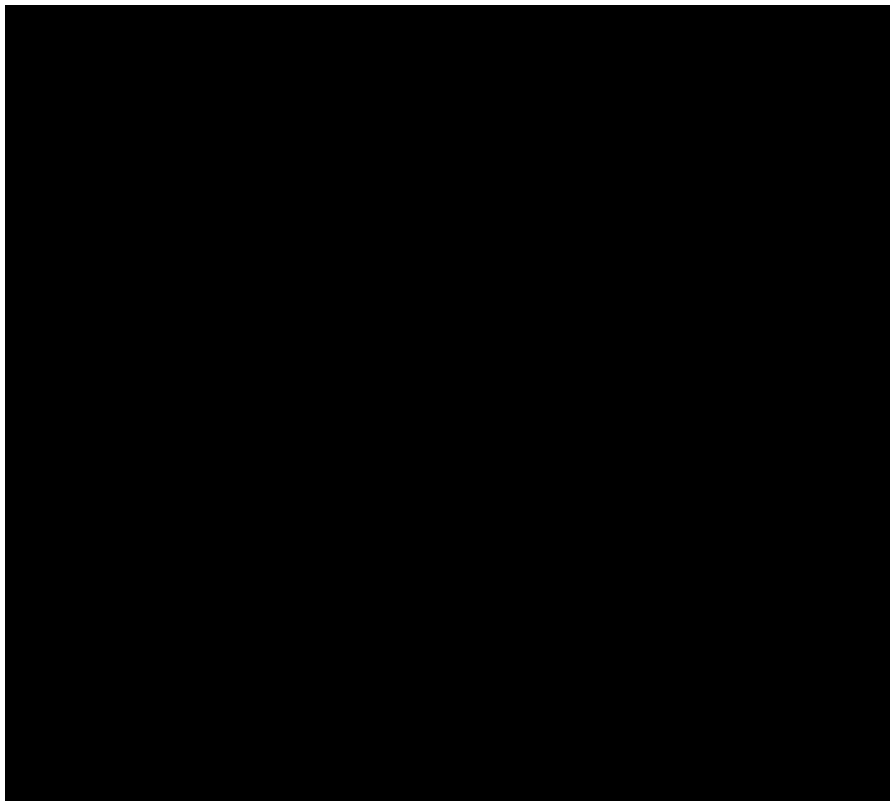


Ill. 17 Vitrine « Représentation du divin : figuration et aniconisme » ©P.-O. Deschamps, agence VU

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 XVIII^e siècle retrouvée à Alep qui représente une dormition de la Vierge, une amulette juive du XIX^e siècle avec le nom de Dieu en hébreu (Shaddaï) gravé en son centre, et un élément de frise en provenance de l'Inde du Nord datée du XIV^e qui forme le nom de Dieu (Allâh), en arabe cette fois-ci. Ces objets, chronologiquement et géographiquement différents, se distinguent surtout par leur mode de représenter (ou pas) Dieu : les deux premiers étant 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, anticipée 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 (i.e. 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. Ces trois religions monothéistes forment d'ailleurs le second grand ensemble de ce deuxième thème consacré aux livres sacrés.

b) Les livres sacrés



III. 18 Les livres sacrés ©Goppion

Contrairement à la séquence précédente, chaque vitrine contient ici un seul objet : un livre (Ill. 18). Cet ensemble se compose de quatre vitrines, placées l'une après l'autre. 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 ainsi que les donateurs arabes à l'Institut.

Ces livres, que les trois monothéismes considèrent sacrés, sont accompagnés d'une légende qui explicite en plusieurs lignes le 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.



Ill. 19 Etel Adnan, *Zikr*, 1978, IMA ©Don Shewey

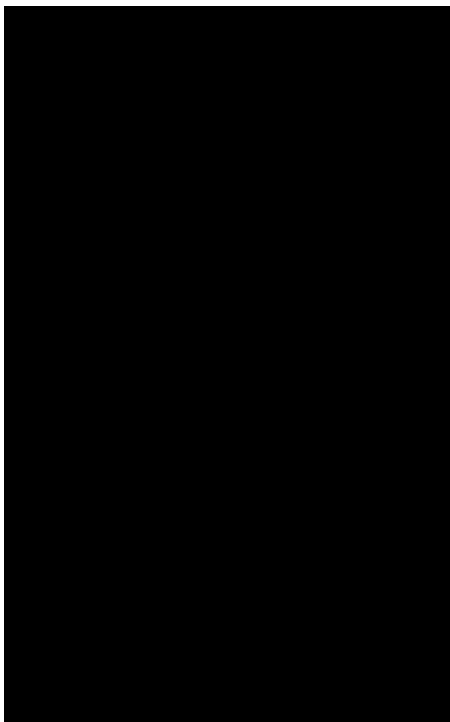
En effet, il s'agit d'une aquarelle sur papier intitulée *Zikr* (invocation de Dieu) que la poétesse contemporaine américano-libanaise Etel Adnan a réalisé en 1978 (Ill. 19). Le musée précise en effet dans le cartel que : « Ce livre d'artiste est une invocation contemporaine du sacré ancestral qui fonde les trois religions du Livre ». Cette œuvre

synthétise donc l'origine commune que partagent le judaïsme, le christianisme et l'islam. Elle désacralise et re-sacralise 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'islam²⁰. C'est probablement le cas ici aussi. En effet, au-delà d'égaliser les trois religions 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 placé dans la continuité visuelle de l'autre, avec le christianisme comme intermédiaire et l'islam comme l'apogée. D'autant plus que la section des livres sacrés est prolongée par un ensemble de vitrines entièrement consacrées à l'islam, que le visiteur découvre juste après.

²⁰ M. SHATANAWI, « Curating against dissent: Museums and the public debate on Islam » dans C. FLOOD, *Political and Cultural Representations of Muslims: Islam in the Plural*, Leiden, Brill, 2012, p. 184.

c) 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 au sein 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.



Ill. 20 Vitrine « L'expansion de l'islam » ©P.-O. Deschamps, agence VU

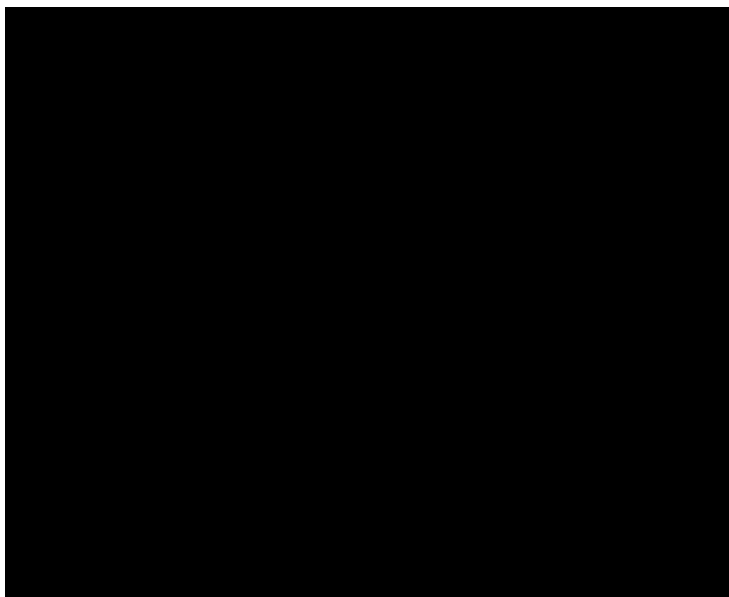
L'islam est mis en scène à travers les trois dernières grandes vitrines de la section (cf. plan II). Elles portent toutes sur l'expansion religieuse de l'islam, depuis le VII^e siècle en Arabie à aujourd'hui. La première vitrine contient des objets de culte (un tapis de prière, un chapelet, etc.), la seconde présente des témoignages ethnographiques du pèlerinage à la Mecque (un étui avec l'eau du puit *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 (Ill. 20). 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 Houchine 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 pensée²¹ ». L'islam tient donc une place – outre qu'un emplacement matériel – à part au sein du monde arabe et, par extension, dans son musée. Ce n'est pas une facette parmi les autres, ce que la muséographie montre bien.

²¹ Site de l'Institut du monde arabe, page de présentation du musée : <https://www.imarabe.org/fr/musee/presentation-du-musee> (consulté le 16 août 2018).

3.2.3. Les expositions dossier

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. Ill. 9, 5^{ème} étage et plan III, partie en vert) où se déroule une partie des expositions temporaires organisées par l'Institut du monde arabe²². D'une durée moyenne d'un à trois mois, ces expositions servent en général l'approfondissement de différentes thématiques. Elles attirent l'attention des visiteurs sur des objets appartenant aux collections ou sur des ensembles présents dans le musée (i.e. céramique tunisienne, tapisserie, bijoux berbères, les sciences arabes, etc.).



Ill. 21 Affiche de l'exposition « Trésors de l'islam en Afrique » qui s'est tenue du 14 avril-20 juillet 2017 ©IMA

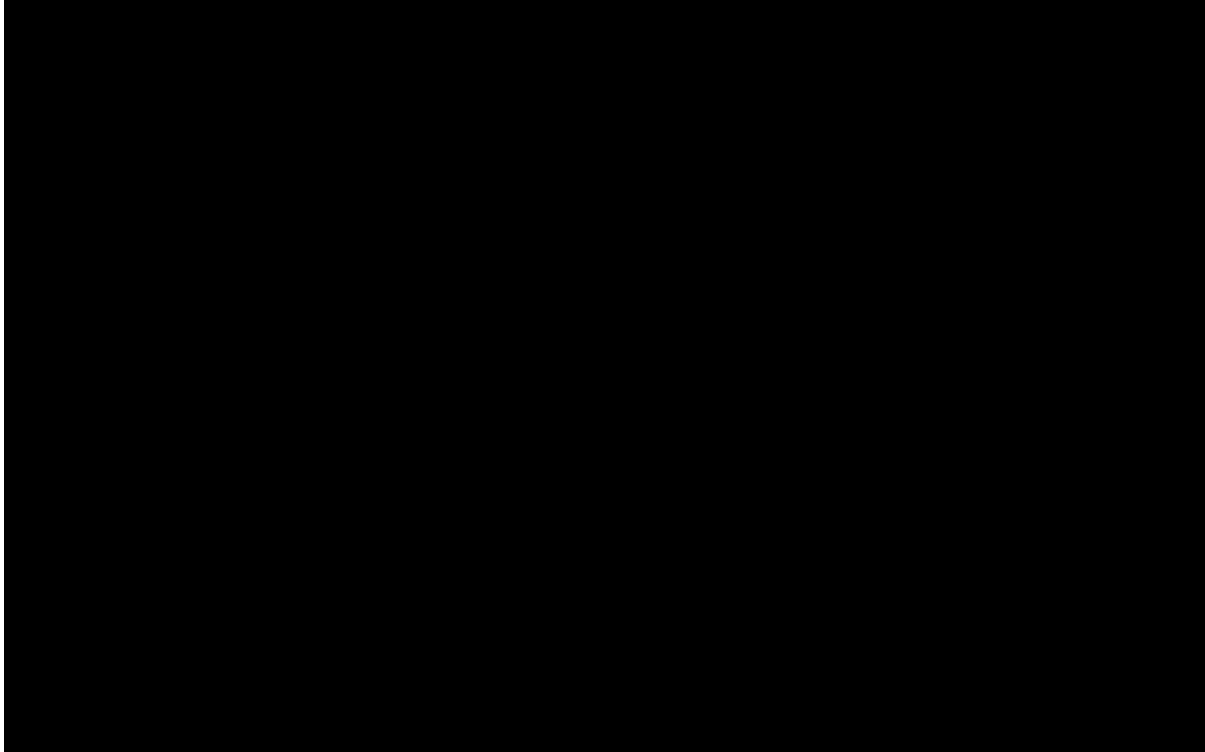
La majorité de ces manifestations culturelles sont consacrées à l'art contemporain dans le monde arabe. Les sujets abordés par ce biais sont très divers, bien qu'on remarque un intérêt particulier pour les thèmes « chauds », qu'ils soient politiques, culturels ou sociaux. Les caricatures, le conflit israélo-palestinien, la révolution tunisienne, la colonisation, la religion, etc., reviennent de

manière régulière, à l'inverse de la neutralisation 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.) (Ill. 21), 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 » sur le pèlerinage à la Mecque (Ill. 22), que j'ai déjà brièvement évoqué, 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

²² Voir inventaire des manifestations culturelles de l'IMA en annexe.

aux conférences), y compris celui au cinquième étage du musée, en proposant aux visiteurs une réflexion sociologique sur le rituel du pèlerinage²³, outre qu'une sélection d'œuvres réalisées à ce sujet.



22

III. 22 Affiche de l'exposition « *Hajj*. Le pèlerinage à la Mecque », qui s'est tenue du 23 avril au 10 août 2014. Photo de la façade ouest de l'IMA ©Muolongo

3.2.4. La ville

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 CA), 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. Thèmes 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.

²³ La partie sociologique de l'exposition a été confiée à Omar Saghi, auteur d'une enquête sur le *hajj*, cf. O. SAGHI, *Paris – La Mecque. Sociologie du pèlerinage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010. Voir aussi les parties du catalogue de l'exposition rédigée par O. Saghi : *Hajj. Le pèlerinage à la Mecque*, catalogue d'exposition, Paris, Snoeck, 2014 (notamment l'introduction).

La scénographie participe 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 muséographe²⁴, ils sont sensés rappeler les quartiers d'une cité et ses principaux bâtiments.

a) 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, Ill. 23 et 24). 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 que dans la partie supérieure elles accueillent les vidéos d'experts contemporains qui commentent le grand nombre d'inventions et les avancées scientifiques et philosophiques des arabes (l'invention des chiffres arabes, et en particulier le 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.



23



24

Ill. 23 et 24 « La Tour des savoirs » ©Diletta Guidi

²⁴ M. FOISSY, E. DELPONT et D. CHAKOUR, *Institut du monde Arabe. Album du musée*, Paris, Somogy, 2014, p. 21.

b) 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.

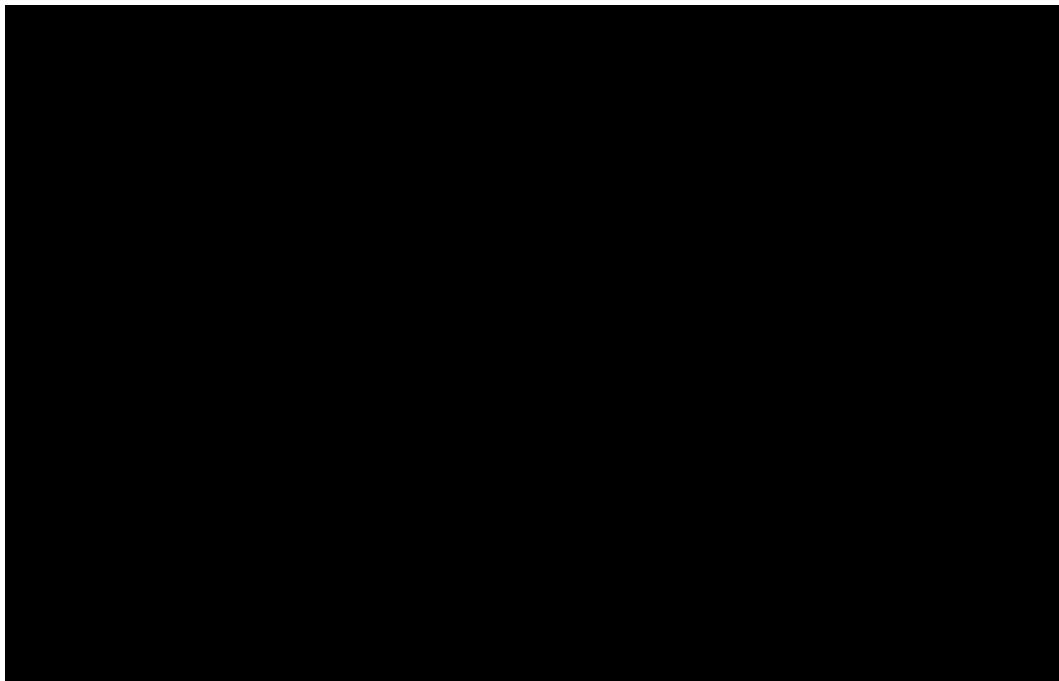
Trois vitrines composent ce deuxième « quartier » de la « ville » arabe idéale. Chacune est consacrée à un lieu de culte particulier, à savoir : la synagogue, l'église et la mosquée. Le judaïsme, le christianisme et l'islam sont donc représentés ici, à travers leurs espaces de prière privilégiés. Il 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.) (Ill. 25-27). Les vitrines sont distribuées de sorte à ce que le visiteur commence par la synagogue, 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 participent à recréer l'atmosphère lumineuse et l'ambiance musicale de ces lieux de culte, de sorte à ce que le visiteur croirait s'y trouver.



III. 25 La synagogue ©Diletta Guidi



III. 26 L'église ©Diletta Guidi



III. 27 La mosquée ©Pierre-Olivier Deschamps, agence VU

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 musulmans²⁵, vient rappeler la primauté que détient l'islam par rapport aux autres cultes présents dans le monde arabe.

c) Les architectures profanes



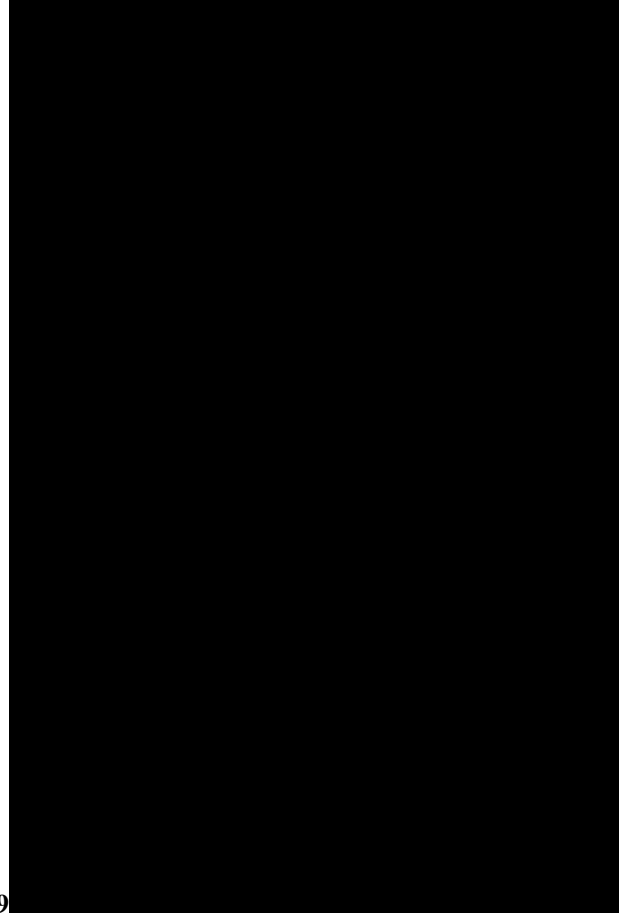
III. 28 Une des pièces de la maison arabe ©Diletta Guidi

de la collection de l'IMA. Les cartels du musée avertissent le visiteur qu'il s'agit d'une reconstitution idéal-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 qui date du III^e s av. J.-C.- III^e s apr. J.-C (III. 29). Le cartel du musée la décrit comme une « œuvre magistrale, tout aussi digne d'admiration que la Vénus de Milo ».

²⁵ Cf. liste des dynasties en annexes.

Cette statue est donc mise sur un pied d'égalité avec une œuvre de référence de l'histoire de l'art occidental (Ill. 30). Leur valeur artistique et leur beauté sont comparées, en faisant donc du monde arabe une civilisation comparable à celle occidentale.



Ill. 29 Torse de femme, Arabie du Sud, III^es av. J.-C.- III^es apr. J.-C., albâtre, The Dubroff Family Collection, IMA ©Diletta Guidi

Ill. 30 La Vénus de Milo, Grèce antique, vers 100 av. J.C., marbre, musée du Louvre ©Art Magazine

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.

3.2.5. « 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 vivantes²⁶» : les pratiques vestimentaires, les soins

²⁶ On parle de « tradition vivante » ou de « patrimoine culturel immatériel » que l'UNESCO définit comme il suit : « 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

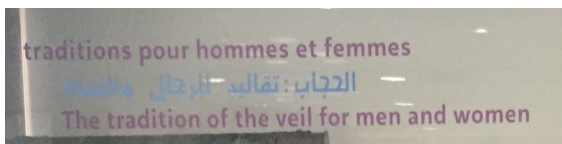
corporels et les festivités. Chacune de ces réalités est complexifiée, car elles sont en même temps décrites comme des coutumes culturelles et des prescriptions religieuses, sans compter qu'on met en scène ces pratiques traditionnelles à côté de leurs reprises contemporaines.

a) Voilement et dévoilement

La première vitrine de l'ensemble (Ill. 31) est consacrée au voile. Le fait que le port du voile ne concerne pas exclusivement les femmes arabes, mais que ce soit une tradition vestimentaire mixtes, partagée avec les hommes, est précisé par le titre en grands caractères rédigé en trois langues (français, arabe et anglais) en haut du présentoir (Ill. 32).



Ill. 31 Vitrine « Voilement et dévoilement »
©Diletta Guidi

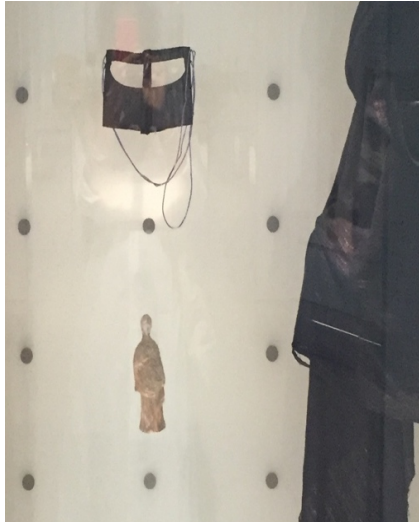


Ill. 32 Détail de la vitrine « Voilement et dévoilement », titre ©Diletta Guidi

La mixité du voilement est aussi illustrée la vitrine dans laquelle un *mahatma marchoucha*, un voile de visage qu'utilisaient autrefois par les mariées tunisiennes, et un *tagelmust*, un voile touareg, sont 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. Le voile n'est donc ni prioritairement féminin, ni exclusivement arabe.

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. », site officiel de l'UNESCO [en ligne]. URL : <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003> (consulté le 23 août 2018).

Plusieurs ouvrages sur les musées sont consacrés à la notion de « traditions vivantes » (*living traditions*), entre autres : M. GURVICH et T. LYONS, *Living Traditions in Indian Art. Collection of the Museum of Sacred Art*, Belgium, Mapin Publishing Pvt. Ltd, États-Unis et Canada, 2004.



**III. 33 Détail de la vitrine
« Voilement et dévoilement »,
statuette ©Diletta Guidi**

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 (Ill. 33). 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 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

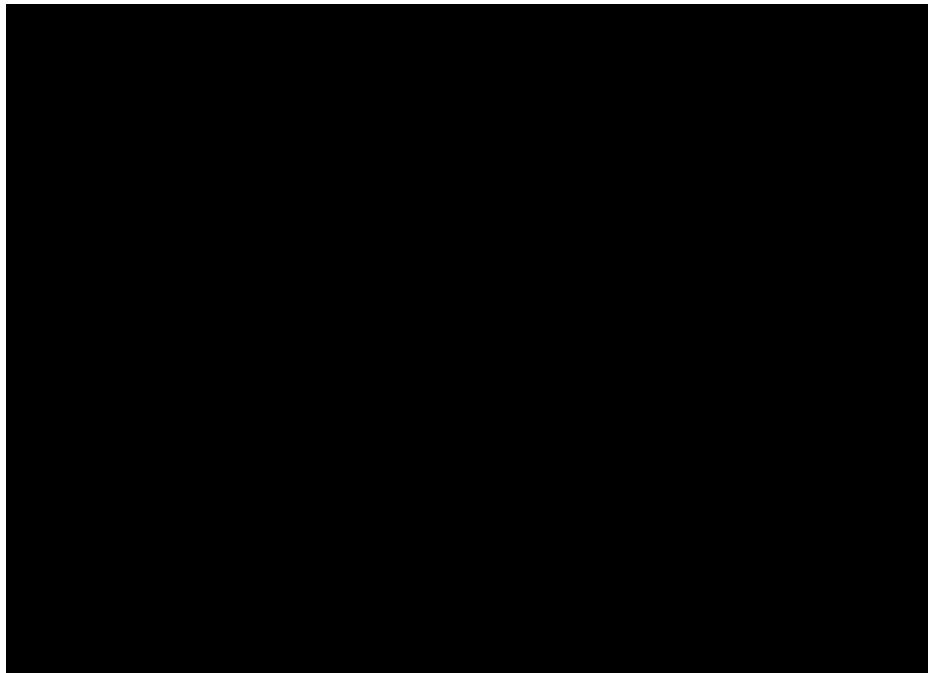
ce bien au-delà des frontières du monde arabe.

La similitude avec la civilisation gréco-romaine est prolongée dans la séquence suivante, à travers l'exemple du hammam.

b) 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 (pierre du vendredi, mariage). Lieu égalitaire de rencontre, on y apprend à se fréquenter. Selon l'exigence de la tradition musulmane, homme 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 spécifie d'emblée qu'il s'agit d'un héritage gréco-romain, en montrant les liens 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. Toutes les quatre vitrines opaques qui forment l'ensemble sont disposées les unes devant les autres de sorte à former un cube (cf. plan III, Ill. 35) conservent en effet des objets en lien avec la toilette : des serviettes, des grattoirs, des porte-savons, des pierres-ponces, pagnes, etc., anciens et modernes. L'espace, clos, est éclairé par des lumières chaudes (Ill. 34). 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.

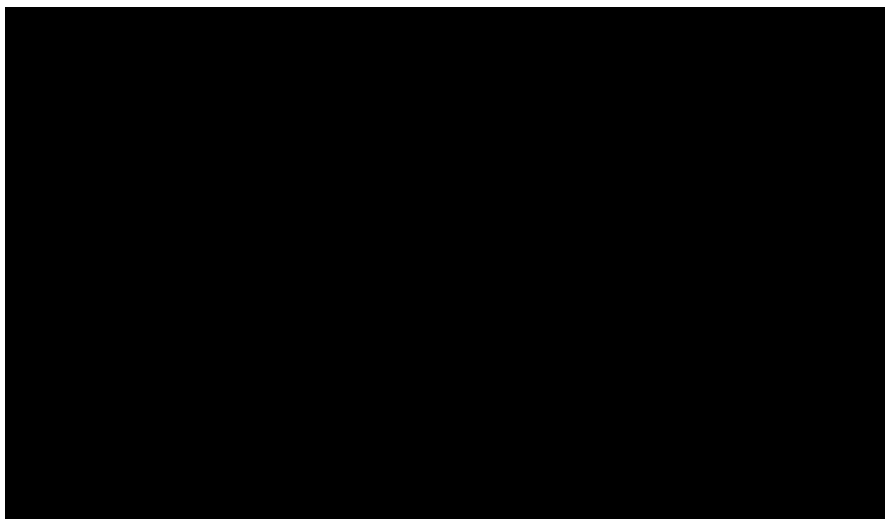
La convivialité est d'ailleurs au centre du dernier ensemble de vitrines du musée.



Ill. 34 Vitrine « Le temps suspendu, le retour à la source, le hammam » ©P.-O. Deschamps, agence VU

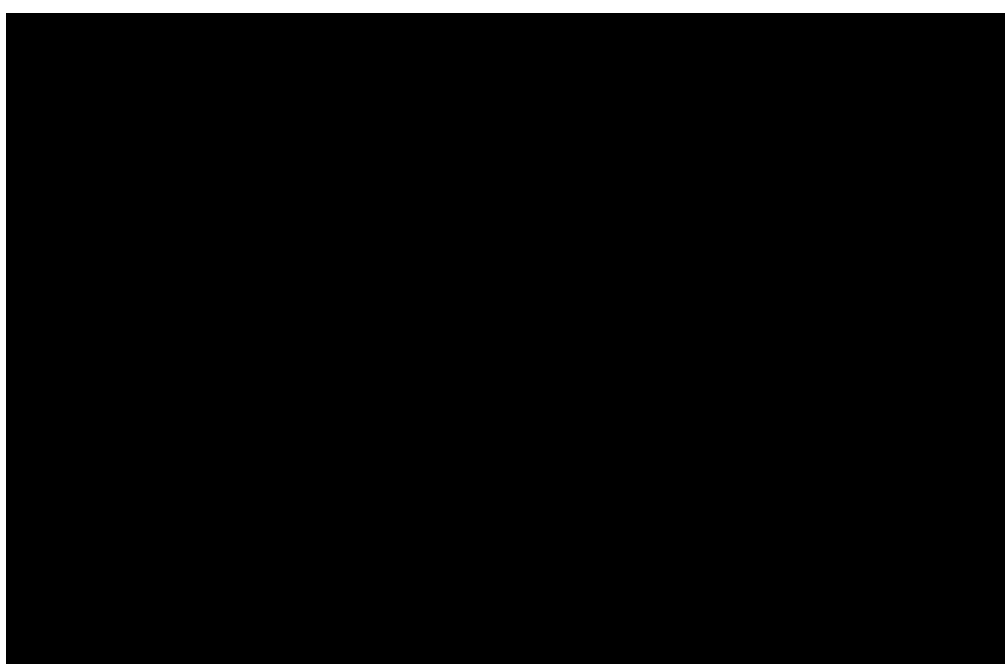
c) Hospitalité et festivité : nourriture, musique et danse

En effet, après avoir eu l'impression de se retrouver dans un hammam moyen-oriental, le visiteur est en quelque sorte invité à table. La vitrine basse au centre de l'ensemble suivant présente en effet une variété d'assiettes et de verres de différentes époques (X^e au XIX^e) et provenances (Irak, Syrie, Inde, etc.) (Ill. 35). 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.



Ill. 35 Vitrine intitulée « L'hospitalité et le festin partagé », à l'arrière l'ensemble de vitrines en forme de cube qui exposent les objets relatifs au hammam ©IMA

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 (Ill. 36). Dans la partie basse, elles présentent des exemplaires anciens d'instruments de musique traditionnels du monde arabe (le *qânûn*, la *tarîja*, le *oûd*, 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 haute 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.



Ill. 36 Vitrines « Musique et danse » ©IMA

4. Fin(s) de l'exposition de l'Institut du monde arabe

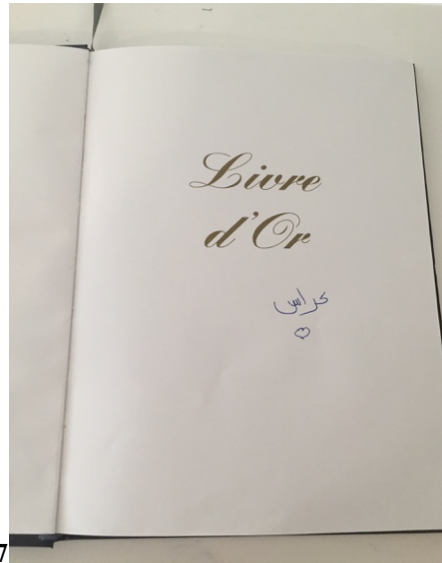
4.1. Le livre d'or : l'avis du visiteur

Juste avant de sortir, le visiteur est sollicité pour donner son avis sur le musée qu'il vient de parcourir à l'intérieur d'un livre d'or (Ill. 37). Il s'agit d'une nouveauté, 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 les 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, un des visiteurs a inscrit le mot « courage » en arabe accompagné d'un cœur, visiblement pour indiquer son appréciation du musée (Ill. 38). Un musée qui, aussi grâce à la cohabitation 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.



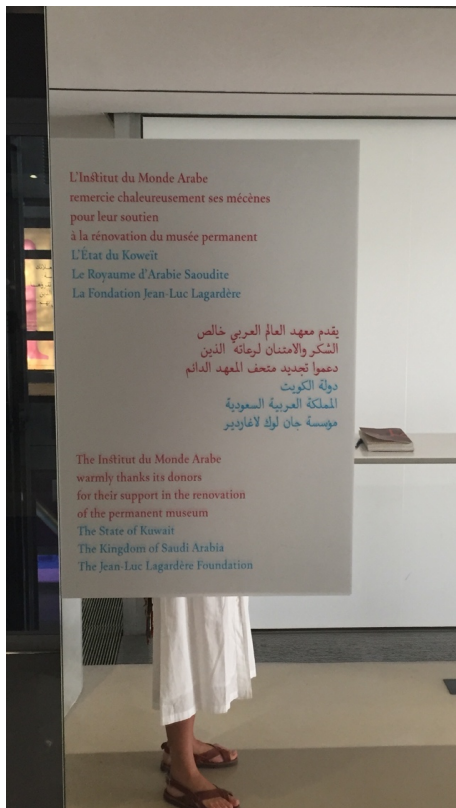
37



38

III. 37 et 38 Livre d'or de l'IMA (détails) ©Diletta Guidi

4.2. Mécènes ou co-gestionnaires : la muséographie de la bicéphalie ?



III. 39 Panneau de remerciement ©Diletta Guidi

Le visiteur retrouve le bilinguisme sur le seuil de la sortie, sur le panneau consacré aux remerciements des mécènes du musée (Ill. 39). 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 co-gestionnaires était-il une reconnaissance suffisante ou s'agissait-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 se disent appartenir tous les pays de la Ligue, comme l'annonçait la légende de la carte à l'entrée du musée de l'Institut du monde arabe (Ill. 10).

4.3. La sortie du visiteur ou avec quoi il en ressort : *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 la scène 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 participe 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 le 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 quotidienne 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 interculturelles²⁷ » 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

²⁷ S. WEBER, « A Concert of Things: Thoughts on Objects of Islamic Art in the Museum Context » *art.cit.*, p. 28.

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 participe à faire de l'Institut du monde arabe, sinon un Institut du monde islamique, 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 face modérée. 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, comme le témoigne aussi le livre d'or placé à la sortie, de son public dont le bilinguisme de la muséographie montre qu'il est mixte : français et arabe comme le sont aussi les co-gestionnaires 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, il 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 aussi 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 cette thèse questionnent et développent de plus près.

CONCLUSION

PARTIE II.

VISITER LE DAI ET L'IMA SIMILITUDES ET DISSEMBLANCES DE L'EXPÉRIENCE MUSÉALE

Le tableau ci-dessous, qui s'inspire de celui d'Alexandre Kazerouni sur les musées dans le Golfe persique¹ et du travail de Peggy Levitt sur les institutions culturelles² résume les particularités de chacun des deux cas à l'étude. L'histoire, l'architecture, la topographie, l'onomastique, 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, ensemble avec 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 à donc à la laïcité.

	Département des Arts de l'Islam	Institut du monde arabe
Topographie	Centre-ville de Paris 1 ^{er} arrondissement Arrêts de métros à son nom	Quartier Latin Proximité avec la Grande Mosquée de Paris Librairie et restaurants arabes Arrêt de bus à son nom
Bâtiment	Contemporain dans la cour Visconti XIX ^e Palais du Louvre (XIII-XIX ^e)	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 avec 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)

¹ A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs*, Presses Universitaires de France, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 183, cf. Chap. 2, tableau n°1.

² P. LEVITT, *Artifacts and Allegiances: How Museums Put the Nation and the World on Display*, op.cit.

	Département des Arts de l’Islam	Institut du monde arabe
Mission	Présenter les chefs-d’œuvre de l’Islam et le goût français du XIX ^e	Faire connaître le monde arabe et ses « multiples facettes »
Démarche	Historique et artistique Évènementielle Visite	Pédagogique Entertainment 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	Eric 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
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 (mort de Mahomet – Expédition en Égypte)	Époque sumérienne à aujourd’hui
Bornes géographiques	De l’Espagne à la Chine	22 pays de la Ligue Arabe + France

	Département des Arts de l'Islam	Institut du monde arabe
Médiatisation	Forte	Forte
Acteurs de la médiatisation	Experts français	Experts arabes
« <i>surpensés</i> »	<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. Co-existence 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 antéislamiques 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

Tableau n°1. Synthèse des similitudes et des dissemblances des récits de visite du DAI et de l'IMA
©Diletta Guidi

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 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 du 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 1980-1990³, 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 global⁴. L'un et l'autre sont pris dans les mêmes logiques, ce qui explique certaines similitudes. Ils sont notamment touchés par l'« ère

³ B. de L'ESTOILE, « L'oubli de l'héritage colonial », *Le Débat*, n° 147, novembre 2007, pp. 91-99.

⁴ Sur le marché de l'art islamique voir A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs*, Presses Universitaires de France, Paris, Presses Universitaires de France, 2017 ; A. KAZEROUNI, « 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), 2017, pp. 629-637. Ici le terme « régional » se réfère à la région du Golfe persique. Voir aussi les articles de G. ADAM, « The Art Market : An Islamic Art Bonanza », *Financial Times*, 10 avril 2010 [en ligne]. URL : <https://www.ft.com/content/2e2076de-435b-11df-833f-00144feab49a> (consulté le 6 septembre 2018) et de H. CHAUDHRY, « Islamic Art gaining share in a \$64 billion global art market », *Global Islamic Economic Gateway*, 17 avril 2016 [en ligne]. URL: https://www.salaamgateway.com/en/story/islamic_art_gaining_share_in_a_64_billion_global_art_market-SALAAM17042016045741/ (consulté le 6 septembre 2018).

gestionnaire⁵) qui fait des musées des « entreprises culturelles⁶» en les obligeant à modifier leurs équipes et à renouveler leurs images en faisant appel à des *starchitectes* et en investissant dans du matériel de médiation audiovisuelle⁷. 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 diversité⁸» 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 gouvernance⁹, 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 que le Louvre fasse appel à des mécènes étrangers et privés. En plus de ce « double impératif » démocratique et gestionnaire¹⁰, depuis 2001 le passage d'un « régime Étatiste-national à un régime de Marché-globalisé¹¹» s'enrichit d'une exigence pédagogique.

À partir des attentats du 11 septembre 2001 les musées d'art islamique sont investis d'une responsabilité vis-à-vis de la société¹². 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

⁵ V. L. ZOLBERG, « Le musée d'art américain : des optiques contradictoires », *Sociologie du Travail*, n° 4, 1983, pp. 446-458.

⁶ G. SELBACH, *Les musées d'art américains : une industrie culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁷ A. GOMBAULT, « La nouvelle identité organisationnelle des musées », *Revue française de gestion*, n° 142, 2003, pp. 189-203.

⁸ M. BURCHARDT, « Governing religious identities: law and legibility in neoliberalism », *Religion*, vol. 48 (3), 2018, pp. 436-452.

⁹ P. PORTIER, « Les mutations de la gouvernementalité sous la Vème République » dans P. MORVAN (dir.), *Droit, politique et littérature. Mélanges en l'honneur du Professeur Yves Guchet*, Bruxelles, Bruylant, 2008, pp. 171-190.

¹⁰ P. PORTIER, « Nouvelle modernité, nouvelle laïcité. La République française face au religieux (1880-2009) », *Estudos de Religião*, vol. 25, n°41, juillet-décembre 2011, p. 51.

¹¹ F. GAUTHIER et T. MARTIKAINEN, *Religion in the Neoliberal Age. Political Economy and Modes of Governance*, Londres, Routledge, 2013 ; F. GAUTHIER, « From nation-state to market. The transformations of religion in the global era, as illustrated by Islam », *Religion*, vol. 48 (3), 2018, pp. 382-417.

¹² B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, op.cit.

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 celui de la vidéo du rappeur afro-américain Jay-Z et de la star du pop Beyoncé¹³, 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 Abou Dhabi vient d'être inauguré¹⁴. 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 arabes¹⁵ », 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 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 et 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'exposition¹⁶ » 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 universel dont il se veut le représentant. Ainsi, le patrimoine exposé devient d'emblée français.

¹³ 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> (consulté le 5 septembre 2018).

¹⁴ Voir L. DES CARS (dir.), *Le Louvre Abu Dhabi. Nouveau musée universel ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

¹⁵ Du 28 avril 2015 au 26 juillet 2015.

¹⁶ Je reprends la formule à Finbarr Barry Flood : F. B. FLOOD, « From the Prophet to Postmodernism? New World Orders and the End of Islamic Art », dans E. C. MANSFIELD (dir.), *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*, New York, Routledge, 2007, p. 43.

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 années¹⁷. Mais ce sont aussi nos contemporains, au regard des nombreuses expositions organisées à ce sujet¹⁸.

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 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 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 »¹⁹ 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.

¹⁷ Voir le webdocumentaire « Nos ancêtres les Sarrasins » disponible de manière permanente sur le site Internet de l'Institut du monde arabe depuis 2016. Lien : <https://www.imarabe.org/fr/ressources/webdocs-apps-sites/webdoc-nos-ancetres-sarrasins> (consulté le 7 septembre 2018).

¹⁸ Cf. inventaire en annexes.

¹⁹ G. SAEZ, *Vers la fin de l'État culturel ? Revue française d'administration publique*, n°65, mars 1993, pp. 63-72.

TROISIÈME PARTIE
ANALYSER LES POLITIQUES MUSÉALES

CHAPITRE 8.

LE DAI ET L'IMA COMME REFLETS ET OUTIL DES MUTATIONS DE L'ÉTAT-NATION

Produire la nation c'est pour l'État procéder à un rachat permanent des apparences ; agir sur tout ce qui gouverne sensiblement le lien social — l'organisation de l'espace, la langue, la mesure des choses, la mémoire — pour instaurer dans l'imagination des hommes le sens d'une appartenance que plus aucune structure sociale ne signifie désormais directement.

P. ROSANVALLON, *L'État en France. De 1789 à nos jours*, Éditions du Seuil, Paris, 1990, p. 110.

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 qui en sont responsables, mais qui sont eux-mêmes pris dans un contexte en évolution. La palette est bien plus complexe que ce qu'il paraît, c'est pourquoi ces deux traitements de l'islam doivent être analysés plus en détail. Dans cette perspective, le rôle de l'État dans cette gestion culturelle de l'islam mérite une attention particulière. En effet, l'analyse de l'histoire du Louvre et de l'IMA 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.

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 nation¹, notamment à travers la mise en scène de l'*autre*². À l'époque, l'art islamique était réduit à son esthétique, ses particularités effacées, de

¹ P. ROSANVALLON, *L'État en France. De 1789 à nos jours*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.

² N. BANCEL *et alii.*, *Zoos humains : au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004 ; B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, France, Flammarion, 2010.

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, l'État a commencé à céder le monopole de la chose publique en déléguant désormais une partie de son activité à d'autres acteurs infranationaux, nationaux et supranationaux dès le milieu des années 1970³. 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. 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 niée⁴. 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 l'on appellera, au chapitre suivant, d'une laïcité « républicaine 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 privés⁵. 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 à l'art islamique contemporain. Or les présidents Français en fonction au moment de sa conception à celui de

³ P. HASSENTEUFEL, « L'État mis à nu par les politiques publiques », dans B. BADIE et Y. DELOYE (dir.), *Le Temps de l'État. Mélanges en l'honneur de Pierre Birnbaum*, Paris, Fayard, 2007, pp. 311-329.

⁴ J. DAKHLIA, *Islamicités*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

⁵ P. HASSENTEUFEL, *Sociologie politique : l'action publique*, Paris, Armand Colin, 2011.

son ouverture et de ses débuts 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, en écartant tout ce qui pouvait faire obstacle, notamment la religion. 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 : d'une part, 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 que l'on appellera d' « inclusion » au chapitre prochain. Toutefois, sa plus courte histoire 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 ? Avant de retourner à la question des laïcités muséales, ce chapitre entend montrer les puissants ressorts contextuels et historiques à même de systématiser ce qui vient d'être dit. Pour ce faire, il convient 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 et 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'État⁶, qu'ils en illustrent et en opérationnalisent les politiques⁷. Dans cette perspective, ils montrent que les institutions culturelles fournissent en même temps une définition de soi et de

⁶ B. ANDERSON, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996.

⁷ *Idem.*

l'*autre* (Murphy, 2009). L'*autre* et le même étant deux versants d'une même frontière, ce sont des co-constructions qui se supposent et se renforcent l'une l'autre⁸ et qui se conjoignent pour fabriquer la nation⁹. 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 » contemporain¹⁰. 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 une histoire composée d'allers et retours. Pour ce faire, une proposition de François Gauthier s'avère particulièrement pertinente. Gauthier dégage deux grands moments. Un premier temps, du milieu du XIX^e siècle aux années 1970, dans lequel le modèle de l'État était fort, centralisé et surplombait la nation circonscrite par son territoire. Suit une deuxième période, à partir de laquelle la régulation du social est devenue plus horizontale, réticulaire, partagée entre plusieurs acteurs, pour finir par être assurée par le Marché-global. En tant que socio-anthropologue du religieux, il 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. Il étudie l'impact du marché et de ses avatars (le marketing, le management, etc.) sur les religions de type institutionnalisées et explique, à partir de ce même schéma, l'apparition de nouveaux mouvements ou formes de spiritualités (holistiques, radicaux, etc.) qui se calquent sur le modèle entrepreneurial¹¹.

⁸ T. HENTSCH, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002 ; N. BANCEL *et alii.*, *Zoos humains*, *op.cit.*

⁹ P. ROSANVALLON, *L'État en France. De 1789 à nos jours*, *op.cit.*

¹⁰ P. LEVITT, *Artifacts and Allegiances: How Museums Put the Nation and the World on Display*, Oakland, University of California Press, 2015 ; S. MACDONALD, « Museums, national, postnational and transcultural identities », *Museum and Society*, vol. 1, n° 1, 2003, pp. 1-16.

¹¹ F. GAUTHIER, « From nation-state to market: The transformations of religion in the global era, as illustrated by Islam », *Religion*, vol. 48, 2018, pp. 382-417.

Or le potentiel théorique de la thèse de Gauthier peut également éclairer d'autres domaines sociaux, parmi lesquels la culture et le rapport à l'altérité, centraux ici. Elle permet par exemple d'expliquer les difficultés rencontrées par le DAI pour proposer un récit sur l'*autre* qui en valorise la diversité dans une structure comme le Louvre, dont la matrice et les acteurs restent liés à l'idée d'un « État culturel » fort et centralisé et d'une nation unie. De la même manière, à travers sa thèse on comprend que l'allégeance des premiers présidents de l'IMA à l'idéal d'unité républicaine fait obstacle au musée pour impulser les politiques pour lesquelles il avait été créé dans les années 1970. Enfin, sa théorie aide à saisir le fait, a priori paradoxal, qu'un socialiste comme Jack Lang se propose de réaliser le projet d'un président libéral comme Valéry Giscard d'Estaing. Toutes ces échelles sont liées les unes aux autres, c'est pourquoi les pages qui suivent se chargent de les démêler.

Le premier volet de ce chapitre est consacré à la définition de ce cadre théorique. Ensuite, ce prisme est utilisé pour relire l'histoire des politiques culturelles depuis les Expositions coloniales aux grands musées, de leur rapport à l'*autre* et en particulier à l'islam. La chronologie prise en compte est celle des cas à l'étude, soit depuis la fin du XIX^e à aujourd'hui. L'exposé se focalise en priorité sur le contexte français, sans pour autant que le cadre global soit négligé. Enfin, ce grand récit est à son tour appliqué au cas du DAI et de l'IMA, pour en revisiter les histoires institutionnelles, le comportement des acteurs et les politiques muséographiques et en saisir toute la complexité.

I. Le cadre théorique

1. Du « régime Étatiste-national » au « régime de Marché-global » : un cadre idéal-typique

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 (i.e. les théories de la sécularisation¹²). En s'inspirant de Marcel Mauss¹³ et Karl Polanyi¹⁴, François Gauthier insiste

¹² Pour une introduction aux théories de la sécularisation voir : O. TSCHANNEN, *Les Théories de la sécularisation*, Genève, Librairie Droz, 1992 et J.-P. WILLAIME, *Sociologie des religions*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

¹³ M. MAUSS, « La nation », dans M. MAUSS, *Oeuvres 3. Cohésion sociale et division de la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, pp. 573–625 [1^{ère} édition 1920] ; M. MAUSS, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968 [1^{ère} édition 1923-1924].

¹⁴ K. POLANYI, *La Grande Transformation, Aux origines politiques et économiques de notre temps*, Paris, Gallimard, 1983 [1^{ère} édition 1944].

au contraire qu'en modernité une sphère fonderait et donnerait forme aux autres¹⁵. 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 de la moitié du XIX^e 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 ». 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 surtout son idée) qui serait l'acteur de la mise en forme du social dans le régime qu'il appelle du « Marché global ».

À plusieurs reprises, Gauthier prend soin de préciser que ces « régimes » reposent « sur une lecture idéal-typique », conscient de ce « que cela comporte de violence faite aux nuances et complexités des réalités sociales¹⁶ ». 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 radicalisation¹⁷ ». Néanmoins, il insiste sur le fait que cette transformation s'est bien produite, et qu'elle est encore en cours¹⁸. Bien que cette transformation ne signifie pas la disparition soudaine de l'État-nation, ni même sa perte d'effectivité, ses caractéristiques perdent toutefois de leur « évidence » et de leur « naturalité¹⁹ » concurrencées par le marché. Autrement dit, et comme plusieurs auteurs ont pu le soutenir, la rupture néolibérale — car c'est bien de cela qu'il s'agit — n'a pas rendu l'État caduc autant qu'elle a profondément modifié les rapports entre État et société (nation) ainsi que la mission même de l'État, désormais soumise aux impératifs du « marché ».

1.1. L'État-nation comme premier régime moderne

« Pour reprendre une terminologie de Karl Polanyi (1983 [1944]), la modernité a été le théâtre d'un « encastrement » du social (et de ses différentes sphères sociales) dans le politique

¹⁵ Ce volet a été construit essentiellement à partir des travaux de François Gauthier, cf. bibliographie. Les cours donnés par F. Gauthier : « Introduction à la science des religions » et « Religion et politique » à l'Université de Fribourg entre 2013 et 2018 ont aussi fourni de précieux compléments pour la rédaction de cette sous-partie.

¹⁶ F. GAUTHIER, « De l'État-nation au Marché. Les transformations du religieux à l'ère de la mondialisation », *Revue du M.A.U.S.S semestrielle*, n°49, septembre 2017, p. 102.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ F. GAUTHIER, « De l'État-nation au Marché. Les transformations du religieux à l'ère de la mondialisation », *art.cit*, p. 102.

via l'État » écrit Gauthier²⁰. 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 et la nation comme communauté politique de référence²¹. 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 lois²² ». Cette idée de l'État-nation comme modèle idéal de communauté et de sujet du pouvoir, se serait progressivement institutionnalisée jusqu'à devenir « naturelle » après la Seconde Guerre mondiale²³. 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 nation²⁴. Cependant, pour Gauthier, ce modèle a fini par tomber en crise alors même qu'il était devenu une « évidence », seulement pour être remplacé par un autre « encastrement²⁵ », cette fois dans l'économie.

1.2. Le marché, nouvel acteur mais vieux concurrent

« Dans la société de marché, c'est le marché (économique) et non pas le contrat (politique) qui est le vrai régulateur de la société (et pas seulement de l'économie)²⁶ ». C'est ainsi que Rosanvallon décrit la réalité sociale dans laquelle nous vivons. Gauthier situe ce « branchement », comme l'appelait Foucault²⁷, entre pratique de gouvernement et nouveau régime économique dans les années 1970. Il écrit :

La centralité de l'État et la croyance dont il faisait l'objet ont commencé à s'éroder au cours de la décennie 1970, décennie qui a sonné le glas du « miracle économique » dans les pays occidentaux et contribué à impulser une reconfiguration économique mondiale. C'est à cette époque que les théories néolibérales, auparavant marginales, ont commencé à représenter un défi grandissant pour l'idéal de l'État social, tandis que le consumérisme apparaissait déjà bien en place comme *ethos* social dominant. L'idéologie néolibérale, soudain triomphante, a transféré la quête de salut par le politique vers le marché tout en exaltant la valeur de liberté au détriment de la valeur d'égalité qui avait servi de fondement à la construction de l'État social. La dérégulation et la financiarisation de l'économie ont

²⁰ *Idem*, p. 95

²¹ M. MAUSS, « La nation », *op.cit.*

²² *Idem*, p. 584.

²³ F. F. GAUTHIER, « De l'État-nation au Marché. Les transformations du religieux à l'ère de la mondialisation », *art.cit.*, p. 96.

²⁴ P. ROSANVALLON, *L'État en France. De 1789 à nos jours*, *op.cit.*

²⁵ K. POLANYI, *La Grande Transformation, Aux origines politiques et économiques de notre temps*, *op.cit.*

²⁶ P. ROSANVALLON, *Le Libéralisme économique. Histoire de "idée de marché (Le Capitalisme utopique)*, Paris, Seuil, 1989, p. II.

²⁷ M. FOUCAULT, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-1979*, Paris, Gallimard et Le Seuil, coll. Hautes études, 2004, p. 31.

contribué à catalyser une nouvelle phase de mondialisation dont le moteur a été l'instauration et l'expansion d'un marché mondial imbriqué²⁸.

Pour expliquer ce glissement du politique à l'économique, de l'État au Marché, Gauthier note, à la suite d'auteurs tels que Pierre Rosanvallon, que le marché a émergé dans la pensée occidentale non pas seulement comme une mécanique purement économique, mais plutôt comme l'opérateur central de la régulation sociale dans la philosophie politique libérale. Gauthier explique ainsi comment, à la question centrale du projet moderne, à savoir comment assurer une régulation sociale optimale en dehors du cadre théologico-politique, la pensée occidentale moderne a proposé deux réponses pour l'essentiel : l'État, pour la tradition qu'il nomme « républicaine », et le marché, pour la tradition libérale :

Le « marché » comme instance régulatrice du social est une invention de l'Occident moderne. Ainsi que Pierre Rosanvallon (1989) l'a montré dans son histoire du libéralisme économique, le « libre marché » est né dans la pensée moderne des XVII^e et XVIII^e siècles comme une réponse alternative au contrat social à la question politique moderne, à savoir celle de la régulation sociale optimale à rechercher en dehors d'un cadre théologico-politique. Le marché a donc d'emblée concurrencé l'État comme principe régulateur, mais il n'a vraisemblablement détrôné ce dernier que dans les dernières décennies du XX^e siècle, de par l'effet combiné du consumérisme et de la critique néolibérale de l'État providence²⁹.

Dans cette perspective, on comprend dès lors le passage de l'État au marché comme principe régulateur non pas comme une réduction du social à des déterminants matérialistes, mais plutôt comme le passage d'un type de « régime » politique à un autre.

1.3. Conception sociale et anthropologique du marché

La thèse défendue par Gauthier trouve un appui notamment chez Michel Foucault et ses travaux sur le libéralisme et « la naissance de la biopolitique ». Dans sa leçon du 17 janvier 1979 au Collège de France, Michel Foucault définissait en effet son époque comme étant celle de « l'irruption du marché comme principe de véridiction³⁰ ». Plus précisément, il expliquait à

²⁸ F. GAUTHIER, « De l'État-nation au Marché. Les transformations du religieux à l'ère de la mondialisation », *art.cit.*, p. 101.

²⁹ F. GAUTHIER, « De l'État-nation au Marché. Les transformations du religieux à l'ère de la mondialisation », *art.cit.*, p. 99.

³⁰ M. FOUCAULT, *Naissance de la biopolitique, op.cit.*, p. 35.

Par « véridiction » ou « régime de véridiction », Michel Foucault « n'entend pas une loi de la vérité, mais un ensemble de règles permettant, à propos d'un discours donné, d'identifier les éléments qui peuvent être caractérisés comme vrais ou comme faux. L'histoire des régimes de véridiction n'est pas l'histoire de la vérité ; elle n'est pas non plus celle de l'erreur ou de l'idéologie. La question qui se pose est plutôt : dans quelles conditions et avec quels effets exerce-t-on une certaine véridiction avec certaines formules d'acceptation du vrai et du faux », p. XX

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 véridiction³¹ ». En d'autres termes, d'objet de la pratique gouvernementale le marché en était désormais devenu le cadre. Jusqu'alors, l'économique 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 (i.e. le normatif, la construction des sujets, des identités, etc.)³².

1.4. L'horizontal comme nouvelle direction de la régulation et le global comme nouvelle échelle

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 volontaire³³ ». 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 » précise Gauthier³⁴, tandis qu'il voit son emprise sur la société diminuer, notamment au profit

dans : ? R. NIGRO, « De la guerre à l'art de gouverner : un tournant théorique dans l'œuvre de Foucault ? », *Labyrinthe*, n°22, 2005, 15-25.

³¹ M. FOUCAULT, *idem*, p. 34.

³² F. GAUTHIER, « De l'État-nation au Marché », *art.cit.*, p. 102.

³³ F. GAUTHIER et T. MARTIKAINEN, *Religion in the Neoliberal Age: Political Economy and Modes of Governance*, Londres, Routledge, 2013, p. 17 (ma traduction).

³⁴ F. GAUTHIER, *Nation-State to Market. Religion, Modernity, Globalisation*, Londres, Routledge, 2019 (à paraître), chap. VI (ma traduction).

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.³⁵».

Qu'en est-il dès lors de la nation ? 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 identités³⁶» selon Gauthier, 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.)³⁷». Comme pour l'État toutefois, cette transition vers un nouveau régime de régulation sociale n'a pas fait disparaître la nation pour autant. Elle s'est en revanche trouvée reconfigurée, en s'ouvrant dès lors « à de nouveaux investissements et, comme le cas de l'immigration tend à montrer dans les dernières années, à une renationalisation du politique introduisant la possibilité pour un nouveau genre de nationalisme et de formes de populisme inédites. La déstabilisation du territoire national en termes d'affaires économiques, sociales, culturelles, et même religieuses a produit des mouvements de réaction populaires qui entendent réaffirmer la souveraineté nationale et la cohérence de la natio³⁸». D'où l'impression, ces dernières années, d'un certain air de retour vers le modèle Étatiste-national, bien que la nouveauté de la situation soit indéniable.

2. Du gouvernement à la gouvernance : « le tournant néolibéral »

2.1. Un schéma global

On appelle « tournant néolibéral » ce passage d'un modèle de gestion verticale de la société, incarné par l'État-nation, à un système horizontal, opéré par le Marché-global. Pour reprendre les termes de Michel Foucault, ce tournant néolibéral représente un changement

³⁵ F. GAUTHIER, « De l'État-nation au Marché », *art.cit.*, p. 101.

³⁶ F. GAUTHIER, *Nation-State to Market. Religion, Modernity, Globalisation*, op.cit., chap. VI (ma traduction).

³⁷ F. GAUTHIER, « De l'État-nation au Marché. Les transformations du religieux à l'ère de la mondialisation », *art.cit.*, p. 104.

³⁸ F. GAUTHIER, *Nation-State to Market. Religion, Modernity, Globalisation*, op.cit., chap. VI (ma traduction).

majeur dans ce qu'il appelle la gouvernementalité, c'est-à-dire des « techniques et procédures destinées à diriger la conduite des hommes³⁹ ». Cette mutation peut être comprise comme le passage d'une gouvernementalité de type « gouvernement » à celle de type « gouvernance »⁴⁰. D'après Philippe Portier : « [L]e 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 termes⁴¹ ». Pour sa part, 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 autres⁴² ». 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 1970⁴³. 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 alternatifs⁴⁴ ».

De manière générale, explique Portier, en Occident, le schéma idéal-typique du gouvernement s'était épuisé dans les années 1970 en faisant place au deuxième modèle, celui de la gouvernance⁴⁵. 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 XIème Plan, de n'être qu'un "veilleur stratégique"⁴⁶ ». Si Portier trace cette évolution pour la France, Gauthier, en s'appuyant sur

³⁹ M. FOUCAULT, *Dits et Écrits, 1954-1988*, Tome III, 1976-1979, Paris, Éditions Gallimard, 1994, pp. 944 et suivantes.

⁴⁰ J. DUCHASTEL, « Du gouvernement à la gouvernance : crise ou ajustement de la régulation » dans *La régulation néolibérale. Crise ou ajustement ?*, Athéna., Montréal, 2004 ; P. PORTIER, « Les mutations de la gouvernementalité sous la Vème République » dans P. MORVAN (dir.), *Droit, politique et littérature. Mélanges en l'honneur du Professeur Yves Guchet*, Bruxelles, Bruylant, 2008, pp. 171-190.

⁴¹ P. PORTIER, « Les mutations de la gouvernementalité sous la Vème République », *op.cit.*, p. 173.

⁴² P. PORTIER, « Les mutations de la gouvernementalité sous la Vème République », *op.cit.*, p. 173.

⁴³ F. GAUTHIER et T. MARTIKAINEN, *Religion in the Neoliberal Age: Political Economy and Modes of Governance*, Londres, Routledge, 2013, p. 17 (ma traduction).

⁴⁴ *Idem*, p. 17 (ma traduction).

⁴⁵ P. PORTIER, « Les mutations de la gouvernementalité sous la Vème République », *op.cit.*, p. 174.

⁴⁶ *Idem*, p. 180

Shmuel Eisenstadt (2000) et Peter van der Veer (2001)⁴⁷, suggère quant à lui qu'il s'agit d'un phénomène global, touchant aussi bien l'Occident que le reste du monde⁴⁸. Il en donne pour exemple les cas de l'Indonésie et des Émirats Arabes Unis⁴⁹.

2.2. Appliqué à la France

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. Giscard serait autrement dit responsable de l'introduction de la logique néolibérale, qu'il appelait « le nouvel art de gouverner⁵⁰», dans la conduite de l'État et la compréhension du politique. Pour Foucault :

Ce qui est en jeu dans ce nouvel art de gouverner [...] c'est une société dans laquelle ce qui doit constituer le principe régulateur, ce n'est pas tellement l'échange des marchandises, que les mécanismes de la concurrence. Ce sont ces mécanismes-là qui doivent avoir le plus de surface et d'épaisseur possible, qui doivent aussi occuper le plus grand volume possible dans la société. C'est-à-dire que ce qu'on cherche à obtenir, ce n'est pas une société soumise à l'effet-marchandise, c'est une société soumise à la dynamique concurrentielle. Non pas une société de supermarché - une société d'entreprise⁵¹.

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 coïncide avec les années de sa présidence⁵². C'est Giscard qui, notamment, avait affirmé l'impuissance de l'État avec sa fameuse affirmation selon laquelle, 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

⁴⁷ S. N. EISENSTADT, « Multiple Modernities », *Daedalus*, n°129, pp. 1-29 ; P. VAN DER VEER, *Imperial Encounters. Religion and Modernity in India and Britain*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

⁴⁸ F. GAUTHIER, « From nation-state to market: The transformations of religion in the global era, as illustrated by Islam », *Religion*, vol. 48, 2018, pp. 394-395.

⁴⁹ *Idem* ; F. GAUTHIER, *Nation-State to Market. Religion, Modernity, Globalisation, op.cit.*, Chap. II ; F. GAUTHIER et D. GUIDI, « Voile, Halal et Burkini. Expliquer les nouvelles formes d'expression religieuse à l'ère du consumérisme », dans A. BARRAS et S. NICOLET (dir.), *Réguler le religieux dans les sociétés libérales ?*, Genève, Labor et Fides, 2016, pp. 145-169.

⁵⁰ M. FOUCAULT, *Naissance de la biopolitique, op.cit.*, p. 151.

⁵¹ *Idem*, p. 152.

⁵² P. PORTIER, « Les mutations de la gouvernementalité sous la Vème République », *op.cit.*, p. 173 et 180.

mission sotériologique de l'État, que les auteurs Anglo-saxons qualifient de « *reality check*⁵³», a concerné aussi bien les partis de droite que de gauche. Comme l'écrit Portier :

C'est une croyance qui s'effrite à partir des années 1970, comme le montre par exemple le rapport *Vivre ensemble* que Olivier Guichard, baron du gaullisme pourtant, remet à Valéry Giscard d'Estaing en 1976. On se prend à penser alors, du côté des élites en tous cas, et sous l'influence des constructions néolibérales, que le modèle ancien n'est plus adapté à l'univers, qui se dessine, de la concurrence internationale : trop centralisé, trop coûteux, trop replié sur le sanctuaire national, il ne peut plus faire face d'évidence aux défis d'un temps de plus en plus mondialisé⁵⁴.

Portier précise l'importance de l'institution présidentielle, en expliquant que c'est justement là que se sont logées, et que sont visibles, les mutations de l'État :

La Vème République n'apparaît pas une en effet dans son art de gouverner, mais deux. Sans doute le pouvoir central a-t-il, au fil du temps, reconduit ses articulations initiales, situant, sans nulle solution de continuité depuis 1958, son pôle dominant du côté de l'exécutif. Il reste qu'à partir des années 1970-1980, il n'intervient plus de la même manière dans le système global de production de la norme : il se trouvait hier, à travers l'institution présidentielle, dans la situation d'impulser seul le changement politique. Depuis trois ou quatre décennies, on le voit au contraire contraint de partager avec une myriade d'autres acteurs le soin de réguler l'ordre social⁵⁵.

C'est pourquoi, dans ce chapitre, une attention particulière est portée aux Présidents de la République, notamment à ceux de la Vème République, et à leurs actions dans le secteur culturel.

2.3. Penser les domaines « encastrés » : de la culture en particulier

La théorie de François Gauthier sur le passage du « régime Étatiste-national » au « régime de Marché-global » depuis la moitié du XIX^e siècle s'applique en priorité à l'étude de la sphère religieuse. Or, si, comme il le soutient, les deux idéaux-types qu'il dégage influencent, chacun à leur tour, toutes les sphères de la société, il est donc possible de les utiliser pour analyser d'autres domaines, y compris celui qui nous occupe ici : la culture et le rapport à l'*autre* dans les politiques culturelles muséales françaises. Encore plus que « l'histoire des relations entre l'État et la culture en France peut sans doute être lue comme une histoire conjointe⁵⁶ ». D'ailleurs, comme l'explique Gauthier : « [P]lus qu'une série d'idées et de politiques en faveur

⁵³ F. GAUTHIER et T. MARTIKAINEN, *Religion in the Neoliberal Age: Political Economy and Modes of Governance*, Londres, Routledge, 2013, p. 15 (ma traduction).

⁵⁴ P. PORTIER, « Les mutations de la gouvernamentalité sous la Vème République », *op.cit.*, p. 180.

⁵⁵ *Idem*, p. 173.

⁵⁶ L. FLEURY, « L'État et la culture à l'épreuve du néo-libéralisme », *Tumultes*, 26 juin 2015, n° 44, p. 156.

du marché, le néolibéralisme *est une culture*⁵⁷». Ce modèle, enrichie des apports de Michel Foucault et de Philippe Portier notamment, permet de jeter un regard neuf sur l'évolution des politiques culturelles face à l'islam et le cas de figure de nos deux musées de référence.

Le prochain volet de ce chapitre revisite donc l'histoire de la culture et du traitement de l'altérité dans les politiques culturelles à travers la grille de lecture proposée par François Gauthier et par les théories mobilisées jusqu'ici. L'attention se porte en particulier sur le cas de l'islam dans les musées publics français depuis la moitié du XIX^e jusqu'à aujourd'hui et s'intéresse au tournant néolibéral comme moment clé de ce récit. Enfin, le « régime Étatiste-national » et le « régime de Marché-global » sont mis au service de l'interprétation des régimes d'exposition du DAI et de l'IMA pour en éclaircir les logiques.

II. La culture, l'*autre* et l'État : récit d'une histoire conjointe

1. La culture comme outil de construction de l'État-nation

1.1. Musées et Expos : l'*autre* comme instrument politique de construction de l'État-nation

La construction nationale des États modernes a largement bénéficié de l'usage de la culture. Les États occidentaux, en particulier depuis la 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 musées⁵⁸, 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 explique en effet que ces lieux étaient capables de produire des symboles de l'État « instantanément reconnaissables⁵⁹» par la nation, 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

⁵⁷ F. GAUTHIER, *Nation-State to Market. Religion, Modernity, Globalisation*, *op.cit.*

⁵⁸ B. ANDERSON, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, *op.cit.*, p. 178.

⁵⁹ *Idem*, p. 163.

a non seulement servi à construire l'identité nationale, mais aussi à la préserver sur la longue durée.

Pendant les XVIII^e et XIX^e siècles l'*autre* a été maintenu dans un statut d'infériorité. C'est ce que montrent les manifestations culturelles parmi les plus importantes de l'époque : les « zoos humains ». Attirées par d'importantes campagnes publicitaires⁶⁰, des foules d'Européens ont accouru aux Expositions universelles et coloniales au sein desquelles se trouvaient les « zoos ». Face au public, placés dans des cages, des hommes et des femmes en provenance de pays extra-européens étaient effectivement traités comme des animaux sauvages, potentiellement dangereux. L'altérité était si radicale qu'elle ne permettait aucune ressemblance, par contre elle facilitait l'opposition. Ces hommes-animaux fournissaient un contre-exemple aux Occidentaux, qui ont ainsi construit leur propre identité en fonction de ces « barbares⁶¹ », en se considérant finalement supérieurs à ces derniers. En fédérant la nation autour d'une identité nationale idéale, les « zoos humains » ont donc eu, avant tout, une portée politique. La science de l'époque, en particulier l'anthropologie biologique, a d'ailleurs participé à ériger ces modèles en vérités, en assurant une postérité à la supériorité occidentale sur les autres « races » pendant tout le siècle⁶². De plus, en présentant ces *autres* comme un éventuel danger, ces manifestations ont justifié le projet colonial, en légitimant non seulement l'autorité de l'État vis-à-vis de la nation, mais aussi les différentes formes d'exploitation commises par les puissances coloniales. De la même manière, le fait de considérer ces populations inférieures revenait à les infantiliser. Ceci a permis aux colonisateurs de s'appropriier les objets des colonisés, en particulier des objets d'art, sous prétexte que ces populations étaient incapables de s'en occuper. Dans cette perspective, les zoos humains avaient donc aussi une portée économique. Gérés par des entrepreneurs privés, des impresarios qui en tiraient des bénéfices économiques, les « zoos » avaient un but lucratif. Thomas David en parle comme de « la première forme de *showbiz*⁶³ » (i.e. industrie du divertissement) et Nicolas Bancel les décrit comme étant les « *reality shows* » des XIX^e et XX^e siècles⁶⁴. Toutefois, ces spectacles ont toujours été soumis au contrôle de l'État, qui en détenait le monopole et s'en servait pour sa propagande politique outre que pour réaliser des bénéfices

⁶⁰ « Entre publicité et propagande : la fascination des images », ACHAC [en ligne]. URL : <https://achac.com/zoos-humains/entre-publicite-et-propagande-la-fascination-des-images/>

⁶¹ Voir notamment T. TODOROV, *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, 2008, en particulier les chapitre 2. « Les identités collectives » et 5. « L'identité européenne ».

⁶² N. ULMI, « Comment la science et le showbiz inventèrent les races humaines », *Le Temps*, 31 octobre 2014 [en ligne]. URL : <https://www.letemps.ch/societe/science-showbiz-inventerent-races-humaines> (consulté le 20 novembre 2018).

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ N. BANCEL *et alii.*, *Zoos humains, op.cit.*

économiques⁶⁵. À l'époque, la sphère économique demeurait encore « encastrée » dans l'État, pour reprendre la formule de Polanyi retenue par Gauthier.

1.2. L'art comme preuve d'humanité : le maintien de la nation sur la longue durée

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 – et à celle de ses biens – dans les différentes communautés nationales. Alors que les « zoos humains » ont progressivement été 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 européennes⁶⁶. Les termes d'« arts premiers », d'« arts musulmans » et autres 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, faisant l'objet de peur autant que de curiosité, l'*autre* devint alors 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 dérobé : 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 sociale⁶⁷. 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

⁶⁵ Voir aussi : « Le esposizioni: propaganda e costruzione identitaria », *Diacronie, Studi di Storia Contemporanea*, n° 18, vol. 2, 2014 [en ligne]. URL : <http://www.studistorici.com/2014/06/29> et C. DEMEULENAERE-DOUYÈRE & L. HILAIRE-PÉREZ, *Les Expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, PUR, Rennes, 2014.

⁶⁶ B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, op.cit.

⁶⁷ E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. par A. Philonenko, Paris, Vrin, 1965 (3^{ème} édition 1974 [1790]), p. 283.

entraîné, la naissance contemporaine de l'anthropologie et l'association qu'elle a établi entre production et évolution⁶⁸ 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 modernité⁶⁹», au sommet duquel trônait l'Occident⁷⁰. 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, aux à leurs auteurs d'être admis dans l'histoire de l'humanité.

1.3. En « gommant » l'altérité

Cette histoire étant exclusivement occidentale, elle a aussi entraîné un effacement, du moins partiel, de l'altérité de l'*autre*. Comme on l'a vu, Benoît de l'Estoile parle d'« universalisme assimilationniste⁷¹» pour décrire le double processus qui consiste à transformer les productions artisanales de l'*autre* en œuvres d'art pour les insérer ensuite dans une histoire de l'art « universelle » qui n'est finalement qu'une histoire occidentale. Cet assimilationnisme esthétique aurait émergé entre la fin du XIX^e et le début du XX^e, lorsque les populations colonisées ont commencé à être intégrées aux nations occupantes pour en faciliter l'inclusion. De l'Estoile s'intéresse en particulier au traitement des arts dits « premiers » en France, mais il est possible d'en dériver une analyse du cas particulier que constitue l'art islamique.

2. Le cas français : culture d'État et musée de la nation

2.1. Fournir un visage à la nation via le patrimoine

« La construction nationale a procédé d'un volontarisme politique en France⁷²». 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-même⁷³». 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'État⁷⁴ dans lequel les

⁶⁸ Voir par exemple J. FABIAN, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York, Columbia University Press, 1983.

⁶⁹ V. BUCHLI, *The Material Culture Reader*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2002, p. 4.

⁷⁰ J. WINEGAR, « The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror », *Anthropological Quarterly*, vol. 81, n° 3, 2008, p. 657

⁷¹ B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, op.cit., p. 35.

⁷² L. FLEURY, « L'État et la culture à l'épreuve du néo-libéralisme », op.cit., p. 147.

⁷³ P. ROSANVALLON, *L'État en France. De 1789 à nos jours*, op.cit., 109.

⁷⁴ *Idem*.

citoyens pouvaient se reconnaître et développer ainsi une identité nationale commune. Ils rendirent ainsi « visible l'unité du peuple » en permettant d' « instaurer dans l'imagination des hommes le sens d'une appartenance⁷⁵».

Le musée du Louvre occupe une place centrale dans cette construction culturelle de la nation française⁷⁶, comme l'indique son nom originel dont on a déjà vu qu'il s'appelait le : *Museum* de la République française. L'idée à l'origine du musée était effectivement de restituer au peuple français les témoignages d'une histoire dont il avait jusqu'alors été privé par le pouvoir ecclésiastique et monarchique 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 être fiers en devenant ainsi une nation⁷⁷. Mais la portée politique de ce geste assurait aussi à l'État une légitimité dans le monopole de la culture. L'État, comme l'avait été 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.

2.2. En « effaçant » le visage de l'*autre*

L'État révolutionnaire était un État jacobin⁷⁸ : centralisé et centralisateur, à la tête d'une nation égalitaire et unie. Afin de parvenir à réaliser cet idéal républicain et protéger ainsi l'unité nationale, l'État se devait donc de maintenir une attitude neutre face aux particularismes⁷⁹. Compte-tenu de l'importance de l'altérité dans le processus de construction nationale, qu'elle était donc le traitement réservé à l'*autre* par l'État français dans ces années, en particulier dans le domaine de la culture ?

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. En effet, les grandes Expositions et leurs « zoos humains », où l'*autre*, comme dans les pays voisins, était mis en scène comme

⁷⁵ *Idem*, p. 110

⁷⁶ D. POULOT, *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ Le jacobinisme est une doctrine politique qui s'était 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.

⁷⁹ P. ROSANVALLON, *L'État en France. De 1789 à nos jours*, *op.cit.*, p. 103.

un « sauvage », ont été présentées de façon récurrente dans les différentes villes françaises⁸⁰. Parallèlement, les collectionneurs et amateurs d'art français avaient commencé à utiliser un nouveau vocabulaire pour parler de leurs « trouvailles » extra-européennes à partir des dernières décennies du XIX^e siècle. Le terme « curiosité » a été progressivement remplacé par celui de « trésor », le mot « objet » substitué par celui d' « œuvre », et « artisanat » par « art », une nouvelle taxonomie qui a ensuite été adoptée par les musées nationaux⁸¹.

Avec la poursuite du projet colonial, ce nouveau vocabulaire permettait ainsi aux indigènes des colonies françaises d'intégrer plus aisément la nation. Cela concernait par exemple les protectorats et les colonies françaises d'Afrique du Nord. Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, cet *autre* avait 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 le musée du Louvre qui, en 1893, a choisi 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. 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. Or cela n'était pas suffisant pour intégrer la nation française.

2.3. Surtout lorsqu'il est religieux

Quelques années après l'ouverture des salles « musulmanes », en 1922, et sous la pression d'un groupe d'amateurs d'art « marqués par des inclinations laïques, républicaines⁸² », le Louvre a rebaptisé sa collection en lui préférant le terme d'art « islamique », moins connoté religieusement à l'époque. Dans le contexte français, marqué par le souvenir des conflits avec le pouvoir ecclésiastique catholique, la religion était considérée comme un obstacle potentiel au maintien de la cohésion nationale. L'exclusion de la religion musulmane de la sphère culturelle, en particulier, prenait encore plus de cohérence dans une période comme celle du début du XX^e siècle, qui était marquée par la poursuite de la colonisation en Afrique du Nord et par les reconfigurations que l'apparition de la figure de l'indigène a entraîné à l'échelle nationale dans ces années.

⁸⁰ N. BANCEL *et alii.*, *Zoos humains*, *op.cit.*

⁸¹ B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, *op.cit.*

⁸² R. LABRUSSE, E. POSSÉMÉ et S. MAKARIOU (dir.), *Purs Décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle*, Paris, Les Arts Décoratifs et musée du Louvre, 2007, p. 3.

Au cours du XX^e siècle, dans le contexte culturel français, la terminologie méprisante ou infantilisante à l'égard de l'altérité islamique avait donc fini par être totalement abandonnée au profit d'une posture « universaliste-assimilationniste⁸³ », non moins problématique. En effet, en transformant les productions artisanales de l'*autre* en œuvres d'art pour les insérer ensuite dans l'histoire universelle de l'art, dont on a vu qu'il s'agit en fait d'une histoire occidentalocentrée, cette posture opérait des sélections. 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...⁸⁴ » en effaçant par conséquent ce qui distingue mais aussi ce qui identifie, paraît en effet tout particulièrement cohérente avec la conception républicaine d'une communauté nationale égale, exempte de tout particularisme qui pourrait 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 Turques, etc. faisaient partie de cette catégorie) c'est en particulier l'altérité religieuse qui a été écartée. 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 (i.e. pillages coloniaux, contrebande, etc.). L'accent était mis en revanche sur la protection et la valorisation que la France avait accordé à ces pièces, et par extension à leurs créateurs. Les silences de la muséographie ont donc participé à nationaliser les 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 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. L'humanité de l'*autre* n'était plus une preuve à fournir mais une revendication manifestée par les *autres* eux-mêmes.

⁸³ B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, op.cit., p. 35.

⁸⁴ F. GASPARD, « Assimilation, insertion, intégration : les mots pour 'devenir français' », dans *Hommes et Migrations*, n°1154, mai 1992, pp. 14-23. Voir aussi A. HAJJAT, « Généalogie du concept d'assimilation. Une comparaison franco-britannique », *Astérior*, n°8, 2011 [en ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/asterion/2079#quotation> (consulté le 19 février 2019).

3. Institutionnalisation du modèle de l' « État culturel »

En Occident, l'usage de la culture comme outil de propagande de l'État était arrivé à son paroxysme pendant les deux conflits mondiaux, en particulier pendant la Seconde Guerre⁸⁵. L'instrumentalisation de la culture par les régimes totalitaires et la construction des nationalismes à travers l'art⁸⁶ avait d'ailleurs fini par discréditer en partie l'intervention de l'État dans ce domaine⁸⁷. Toutefois, cet usage demeurait ponctuel et ne relevait pas d'une politique claire et unifiée. Ce n'est qu'à partir des années 1960 que le domaine culturel a véritablement été institutionnalisé en faisant l'objet d'une action d'État, qui entre-temps était devenu le modèle naturel de régulation du social⁸⁸. 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 différentes⁸⁹ » qui varient en fonction des pays.

3.1. Naissance du ministère de la Culture et invention de la politique culturelle française

En France, un des premiers gestes de la V^{ème} République naissante a été de créer le ministère des Affaires culturelles (1959). C'est à travers le 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 coloniale⁹⁰. La présence d'un organe de gouvernement spécifique, administrativement et financièrement autonome, a permis à la culture de devenir une « catégorie d'intervention publique⁹¹ ». Jusque-là, l'État était le mécène et le tuteur du domaine culturel, mais la fondation

⁸⁵ F. CHAUBET et L. MARTIN, *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, Paris, Armand Colin, 2011.

⁸⁶ É. MICHAUD, Y. MICHAUD, M. ORWICZ, N. MCWILLIAM et L. BERTRAND DORLÉAC, « Art, État et idéologies aux XIX^e et XX^e siècles », *Perspective*, n°1, 2012.

⁸⁷ V. DUBOIS, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 2000.

⁸⁸ F. GAUTHIER, « De l'État-nation au Marché. Les transformations du religieux à l'ère de la mondialisation », *art.cit.*, p. 96.

⁸⁹ Pour approfondir voir P. POIRRIER (dir.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*, Paris, La Documentation française, 2011 ; V. DUBOIS et E. NÉGRIER, « L'institutionnalisation des politiques culturelles en Europe du Sud : éléments pour une approche comparée », *Pôle Sud*, n°10, 1999, pp. 5-9.

⁹⁰ P. POIRRIER, *La construction historique de l'État culturel. Politiques et pratiques de la culture*, EUD, 2010, pp.9-16.

⁹¹ V. DUBOIS, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 2000.

Voir aussi P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littérature, 2011.

du ministère a ouvert la voie à « la mise en place d'une politique publique de la culture⁹²». Ainsi, bien plus que d'organiser les subventions de l'État-mécène, le ministère des Affaires culturelles « symbolisait un type de rapport de l'État à la société⁹³», d'où son importance.

3.1.1. Le projet politique malrucien d'une culture pour tous

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 retournement⁹⁴», 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 déconcentration⁹⁵ 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 compensation⁹⁶» à même d'assurer la cohésion nationale. C'est pourquoi l'État se devait de promouvoir la culture auprès de chaque citoyen. Pour offrir une nouvelle image à l'« État culturel », il s'était 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 citoyens⁹⁷, dans un esprit égalitaire s'inscrivant dans la logique de l'État-providence, en plein essor en France au même moment. Comme l'écrit Eyries : « C'est cette dimension collective de la culture qu'André Malraux retient car elle crée du lien social⁹⁸», renforçant par extension la communauté nationale. Philippe Urfalino parle du ministère de Malraux comme

⁹² P. POIRRIER, *La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955-2012*, Paris, La Documentation française, 2013.

⁹³ P. ROSANVALLON, *L'État en France. De 1789 à nos jours*, op.cit., p. 110.

⁹⁴ V. DUBOIS, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, op.cit., p. 207.

⁹⁵ 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 (ex. les collectivités territoriales). Dans le premier cas il y a une subordination, alors que dans le second il y a indépendance dans la prise de décisions.

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ J. EIDELMANN et A. JONCHERY, « Sociologie de la démocratisation des musées », *Hermès, La Revue*, vol. 61, n°3, 2011, pp. 52-60.

⁹⁸ A. EYRIES, « Communication politique et culture : enjeux paradoxaux de la médiation culturelle impulsée par André Malraux », *Quaderni*, n°83, 2014, pp. 83-90.

d'une « OPA idéologique⁹⁹ » ayant fait de la démocratisation culturelle « le principal objectif de son action¹⁰⁰ ».

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 ces 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 1961¹⁰¹. Malraux décrivait leur concept en ces termes : « La maison de la culture est en train de devenir – la religion en moins – la cathédrale, c'est-à-dire le lieu où les gens se rencontrent pour rencontrer ce qu'il y a de meilleur en eux. Comprenons bien que chaque fois que nous faisons, dans une ville moyenne, une maison de la culture, nous changeons quelque chose d'absolument capital en France¹⁰² ». Ici, l'esprit collectif de la politique de Malraux est clair.

« Faire connaître au plus grand nombre les œuvres de l'humanité, et en particulier de la France¹⁰³ », telle était l'ambition d'André Malraux. Toutefois, l'Art et la culture tels que les comprenait Malraux étaient le « grand Art » et la culture savante. Son « action culturelle » concernait en priorité le patrimoine classique (peinture, opéra, etc.), et, au sein de ce dernier, les œuvres, les artistes et les monuments français, davantage que les « Maisons de la culture ».

Encore plus que, d'après lui, aucune pédagogie n'était possible, l'art ne pouvait pas être enseigné. Il fallait « tomber en amour ». « L'héritage [culturel et artistique] ne se transmet pas, il se conquiert », disait-il¹⁰⁴. La thèse de Malraux était en effet celle du « choc esthétique » du spectateur face à l'œuvre¹⁰⁵. Il prônait un rapport individuel, personnel, à l'Art, mais il ne s'agissait en aucun cas d'une relation individualiste, égoïste. « À propos de la politique culturelle de Malraux, on a pu parler d'une idéologie du salut culturel », mais il s'agissait bien

⁹⁹ Une OPA ou offre publique d'investissement dans un secteur donné.

¹⁰⁰ P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littérature, 2011, p. 34.

¹⁰¹ Pour un approfondissement voir P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littérature, 2004 (partie III) et J.-J. QUEYRANNE, *Les maisons de la culture*, Paris, LJDG, 1975.

¹⁰² A. MALRAUX, discours de présentation du budget des Affaires Culturelles, 27 octobre 1966, Assemblée nationale [en ligne]. URL : http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/discours/malraux_budget_27oct1966.asp (consulté le 10 janvier 2019).

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ A. MALRAUX (dirigé par J. MOSSUZ-LAVAU), *La Politique, la culture : Discours, articles, entretiens, 1925-1975*, Paris, Gallimard, 1996, p. 123.

¹⁰⁵ Voir son essai le plus connu, A. MALRAUX, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1996 [1965] et P. URFALINO, « La philosophie de l'État esthétique », dans *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littératures, 2004.

d'un « salut collectif¹⁰⁶ ». Toutefois, cette compréhension de la démocratisation culturelle demeurait très exigeante, ce qui a d'ailleurs fini par porter préjudice au projet de Malraux. En effet, en s'opposant à la pédagogie culturelle et en se focalisant sur le « grand Art », son projet de démocratisation s'est progressivement révélé défaillant, en ouvrant la porte aux critiques¹⁰⁷.

3.1.2. Et sa crise

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 avait été adressée en particulier par Pierre Bourdieu et Alain Darbel dans *L'Amour de l'Art*, un ouvrage dont le titre prend désormais tout son sens¹⁰⁸. Quelques années plus tard, ces mêmes reproches avaient été formulés par les directeurs des Maisons de la Culture, qui s'étaient réunis à Villeurbanne en mai 1968. Dans la « Déclaration de Villeurbanne¹⁰⁹ », les signataires dénonçaient en effet l'échec de la démocratisation culturelle de Malraux tout en proposant un certain nombre d'outils pour y faire face, parmi lesquels l'animation culturelle et la médiation. Ces propositions s'adressaient à l'État et en particulier au ministère. En effet, il ne s'agissait pas de remettre en question la légitimité de l'État culturel, mais d'en critiquer l'action, d'autant plus que les critiques étaient formulées par des employés publics, c'est-à-dire qu'elles provenaient de l'intérieur de l'État.

À l'opposé, toutefois, une autre partie de la critique gauchiste, se montrait réfractaire à toute forme d'intervention de l'État¹¹⁰. 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 culture¹¹¹. Si d'une part l'État culturel était appelé à intervenir, de

¹⁰⁶ J. CAUNE, « La politique culturelle initiée par Malraux. », *EspacesTemps.net*, avril 2005 [en ligne]. URL : <https://www.espacestemp.net/articles/politique-culturelle-malraux/> (consulté le 10 janvier 2019).

¹⁰⁷ D'autant plus qu'en se construisant contre l'éducation, le ministère des Affaires culturelles avait renoncé au réseau des associations d'éducation populaire, qui était resté dans les mains du ministère de l'Éducation nationale alors qu'il aurait pu en faire bénéficier de manière considérable sa politique de démocratisation culturelle.

¹⁰⁸ P. BOURDIEU et A. DARBEL, *L'Amour de l'Art. Les musées et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966.

¹⁰⁹ La « Déclaration de Villeurbanne », 25 mai 1968 [en ligne]. URL : <http://www.mille-et-une-vagues.org/ocr/?La-Declaration-de-Villeurbanne> (consulté le 6 janvier 2019).

¹¹⁰ E. LOYER, « 1968, l'an I du tout culturel ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 98, no. 2, 2008, pp. 101-111.

¹¹¹ Q. FONDU et M. VERMERIE, « Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels », *Informations sociales*, vol. 190, n°4, 2015, p. 59.

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.

4. Le « tournant néolibéral » : crise de l'État tuteur de la culture et avènement du marché culturel

4.1. L'émergence de nouveaux acteurs : internationaux, supranationaux, privés et infranationaux

Dans l'immédiat après-guerre, une série d'organisations internationales ont vu le jour. Créées par les États qui, encore aujourd'hui, les financent et les dirigent en coopération, chacune de ces organisations étant spécialisée dans un domaine de compétence particulier. À l'origine, ces organisations internationales ont été imaginées pour assurer le dialogue et la coopération entre les différents États sur des secteurs donnés, mais leur action a commencé à prendre une « tournure supranationale¹¹²» en concurrençant ainsi la souveraineté des États sur leurs nations à partir des années 1960-1970.

Dans le secteur culturel, l'Unesco est considéré comme étant l'organe international de référence¹¹³. Dans son acte constitutif de 1946, l'organisation a émis une série de recommandations en proposant de soutenir les États dans leur action nationale. Au lendemain de la guerre, elle a notamment insisté sur « la diffusion de la culture et l'éducation de tous en vue de la justice, de la liberté et de la paix¹¹⁴». Depuis, l'idée que « la culture doit relever d'un service public, dans le sens où elle doit être garantie par l'État » s'est généralisée à l'échelle internationale¹¹⁵.

¹¹² « Les organisations internationales, instruments de la coopération des États », dossier de La Documentation française [en ligne]. URL : <https://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/d000547-les-acteurs-des-relations-internationales/les-organisations-internationales-instruments-de-la-cooperation-des-etats#> (consulté le 11 janvier 2019). Par organisation supranationale entend une structure qui surplombe les États, en dépassant (*supra*) leurs limites. Contrairement aux organisations internationales, qui réunissent les représentants des différents États et qui n'ont pas de pouvoir législatif sur ces derniers, les instances supranationales ont leurs propres représentants et sont pourvus d'un pouvoir décisionnel sur les États et leurs ressortissants. L'Union Européenne, fondée en 1993, est une organisation supranationale.

¹¹³ Organisation des Nations Unies pour l'éducation, créé en 1945. L'ICOM, soit le Conseil international des musées, a été créé l'année suivante et s'intéresse plus particulièrement aux musées. Sur l'Unesco, voir les travaux de Chloé Maurel, en particulier C. MAUREL, *Histoire de l'UNESCO. Les trente premières années (1945-1974)*, Paris, L'Harmattan, 2010.

¹¹⁴ Cf. le préambule de l'acte constitutif de l'Unesco, p. 2 [en ligne]. URL : http://www.unesco.org/education/pdf/UNESCO_F.PDF (consulté le 5 février 2019).

¹¹⁵ M. BUSTAMANTE, « 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*, vol. 206-207, n°1, 2015, pp. 156-173.

À partir du milieu des années 1960, l'Unesco a commencé à formuler des propositions politiques concrètes dépassant les simples recommandations. Sans devenir une instance supranationale à proprement parler, sa légitimité a néanmoins commencé à rivaliser celles des États. C'est ce que montre le fait qu'à la même période les premières demandes de restitutions patrimoniales de la part de pays spoliés par les guerres y ont été adressées¹¹⁶. À mesure que la réputation de ces instances grandissait, les États en ont intégré les propositions dans leurs propres politiques culturelles nationales. Dans ces années, les États ont donc commencé, du moins symboliquement, à perdre leur monopole sur la culture. De surcroît, et ce dès les années 1970, l'Unesco a suggéré aux États membres d'intégrer un nouveau partenaire à leurs politiques culturelles : le secteur privé¹¹⁷.

Cette cession d'une partie de la souveraineté des États en matière culturelle à d'autres acteurs ne s'est d'ailleurs pas limitée aux organisations internationales, aux instances supranationales et aux entreprises privées. Ce processus de décentralisation a également concerné les acteurs infranationaux. En France, une partie du secteur culturel a été confié aux collectivisés territoriales dès les années 1970¹¹⁸.

Les critiques accusant Malraux d'avoir favorisé une culture officielle élitiste et anti-démocratique ont en effet 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 culture¹¹⁹. 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 succédés pour diriger le ministère des Affaires culturelles¹²⁰. Tous ont procédé à une décentralisation de l'activité vers les collectivités territoriales et, ensuite, vers des agents externes (entreprises privées, institutions internationales, etc.) en inaugurant ainsi la libéralisation du secteur culturel. Dans cette perspective, le mandat de Jacques Duhamel mérite une attention particulière.

¹¹⁶ J.-G. LETURCQ, « La question des restitutions d'œuvres d'art : différentiels maghrébins », *L'Année du Maghreb*, 1^{er} octobre 2008, pp. 79-97.

¹¹⁷ M. BUSTAMANTE, « Les politiques culturelles dans le monde. Comparaisons et circulations de modèles nationaux d'action culturelle dans les années 1980 », *art.cit.*

¹¹⁸ P. POIRRIER, *De l'État tutélaire à l'État partenaire. La coopération entre l'État et les villes. Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la Culture et les collectivités territoriales (1959-2009)*, Paris, La Documentation française, 2009.

¹¹⁹ *Idem* ; L. FLEURY, « L'État et la culture à l'épreuve du néo-libéralisme », *art.cit.*

¹²⁰ Edmond Michelet, André Bettencourt, Jacques Duhamel, Maurice Druon, Alain Peyreffitte sous la présidence de Georges Pompidou (1969-1974) et Michel Guy, Françoise Giroud, Michel d'Ornano, Jean-Philippe Lecat sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing (1974-1981).

4.1.1. Jacques Duhamel et le refus du dirigisme culturel

Ce n'est qu'avec le ministère de Jacques Duhamel (1971-1973) que la politique de décentralisation du pouvoir culturel a véritablement démarré en passant des mains du ministère vers d'autres acteurs. Duhamel, qui avait travaillé au Conseil d'État avec Valéry Giscard D'Estaing et qui était rattaché au Centre démocratie et progrès (CDP) un parti de droite de l'époque (1969-1974), disait en effet refuser toute forme de dirigisme culturel (i.e. d'intervention directe et monopolistique, économique et législative de l'État)¹²¹. Son action était aussi aux antipodes de celle de son prédécesseur en ce qui concerne l'accès à la culture. Sa politique, qui avait préféré le terme économique de « développement culturel¹²² » à « politique de démocratisation », reposait en effet sur deux points principaux : élargir l'offre et diversifier l'accès à la culture. Pour le premier point, Duhamel a ouvert l'action gouvernementale à la « culture vivante » et à la « culture de masse », « du quotidien », notamment via l'audiovisuel et à l'industrie du cinéma. Sa politique de développement ne s'intéressait pas simplement aux populations marginales (des banlieues, des périphéries, étrangères, etc.) en tant que publics potentiels, mais aussi comme des créateurs en puissance. Les projets de Duhamel ont été institués de manière politique et administrative environ dix ans / années ? après la fin de son mandat, avec la création d'une Mission du développement culturel, en mai 1979. Il en va de même pour le langage economiciste (la notion d'offre, de développement, d'industrie, etc.) qu'il avait utilisé en premier en association avec la culture, une terminologie qui n'a véritablement commencé à pénétrer le secteur qu'après son mandat, mais qui n'a pas été abandonné depuis.

4.1.2. Les Présidents de la République comme garants de l'avènement du marché

Parallèlement au ministère des Affaires culturelles, qui allait vers davantage de désengagement et de décentralisation, les années 1970 ont été le théâtre de nombreuses initiatives présidentielles en matière de culture. Au regard des thèses sur les mutations de la gouvernementalité, loin de contredire la tendance vers la gouvernance, cette configuration est plutôt la confirmation que « de 1958 à 2008, le milieu décisionnel central ne s'est guère transformé. Le lieu d'impulsion se situe à l'Élysée, les autres organes, gouvernemental et

¹²¹ J. DUHAMEL, « Je refuse le dirigisme culturel », *Combat*, 1972.

¹²² P. GOETSCHER et E. LOYER, « Les affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°43, juillet-septembre 1994, pp. 121-124.

parlementaire, doivent se satisfaire d'appliquer¹²³» mais qu'en même temps à partir des années 1970 « le centre est amené à nouer avec les organes *supra, infra* ou *extra* étatiques¹²⁴».

C'est le Président Georges Pompidou (1969-1974) qui a, le premier, inauguré cette série d'initiatives présidentielles de grande envergure, chacune desquelles était symptomatique de la posture de l'État à l'égard du secteur culturel. La création du centre Georges Pompidou, plus connu sous le nom de « Beaubourg », était en effet une institution d'art et de culture dédiée à la création contemporaine. Ouvert en 1977, mais imaginé quelques années auparavant par le Président de la République dont il porte le nom, Beaubourg reflétait la nouvelle philosophie culturelle de l'État dans ces années. Il montrait la volonté de la France de se tourner vers la création contemporaine, de regarder vers le futur et non plus vers le passé, car jusque-là ce sont les politiques de conservation qui avaient primées, Pompidou a donné une nouvelle impulsion au secteur culturel.

De prime abord, son successeur, Valéry Giscard d'Estaing (1974-1981), ne semblait pas particulièrement intéressé par la politique culturelle. Responsable du budget pendant le mandat de Malraux, il n'avait accordé que très peu de moyens aux Affaires culturelles. Devenu président, il a même rétrogradé le ministère de la culture en Secrétariat d'État, réduisant par le fait même son périmètre d'action et son budget. Or en regardant de plus près, plus qu'une indifférence envers la culture, Giscard d'Estaing voulait surtout désengager (politiquement et économiquement) l'État de ce secteur, soit une volonté tout à fait cohérente avec sa politique. En effet, c'est lui qui, en tandem avec son premier ministre Raymond Barre, a imposé la doctrine du libre-marché en dérégulant le secteur industriel et en opérant une politique monétaire restrictive¹²⁵. Artisan de l'application d'une politique dérivée du libéralisme économique à l'ensemble de l'action de l'État et acteur du passage du gouvernement à la gouvernance, on comprend mieux sa réticence à subventionner la culture. L'État ne pouvait pas tout faire pour Giscard d'Estaing, y compris dans le domaine de la culture, d'où la nécessité de faire intervenir le marché. Son premier geste important dans le secteur culturel a d'ailleurs été, en 1974, de libéraliser l'audiovisuel¹²⁶.

¹²³ P. PORTIER, « Les mutations de la gouvernementalité sous la Vème République », *op.cit.*, p. 172.

¹²⁴ *Idem*, p. 173

¹²⁵ F. DENORD, « La conversion au néo-libéralisme. Droite et libéralisme économique dans les années 1980 », *Mouvements*, vol. 35, n°5, 2004, pp. 17-23 ; « La déferlante néolibérale des années 1980 », *Le Monde diplomatique*, « Manuel d'histoire critique », IX, 2014, pp. 150-151

¹²⁶ Voir S. BACHMANN, « La suppression de l'ORTF en 1974 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°17, janvier-mars 1988, pp. 63-72.

Toutefois, conscient de la portée symbolique des initiatives culturelles, Valéry Giscard d'Estaing poursuivait la politique de mécénat présidentiel lancée par Georges Pompidou. Sous sa présidence le musée d'Orsay (1977) et les Archives nationales (1977) ont par exemple vu le jour. Parmi ses initiatives les plus connues figure aussi l'Institut du monde arabe (1987). Je n'ai trouvé aucune déclaration officielle de la part de Giscard d'Estaing lui-même à ce sujet, mais il est intéressant de constater que la paternité de l'IMA lui est tout de même constamment attribuée, que ce soit par les acteurs de l'Institut, par les spécialistes, par la presse ou par les autres politiques¹²⁷. En tous cas, tel qu'il avait été conçu, le « Beaubourg arabe » comme il était appelé à cause de l'aspect contemporain de son architecture, était cohérent avec la politique de Giscard d'Estaing. En effet, la gestion de l'IMA avait été imaginée sur la base d'un partenariat entre les pays de la Ligue Arabe et la France, en concordance avec le progressif désengagement de l'État dans ce secteur. Des entreprises privées, en plus des États partenaires, devaient en assurer la survie tout en fournissant un socle pour les relations françaises avec le Moyen-Orient, qui connaissaient des difficultés¹²⁸. Dans cette même perspective, la diversité culturelle des partenaires était valorisée, y compris celle religieuse. En effet, à cette période l'exposition de la religion musulmane ne semblait pas poser de problème à l'IMA, une posture en phase avec les politiques publiques contemporaines à l'égard de l'altérité, car comme le relève Philippe Portier : « [o]n évoquait assez peu, dans les années 1970, l'impératif d'intégration. Dans un monde encore marqué par la croissance le lien était donné de surcroît comme par un effet de l'harmonie naturelle des identités¹²⁹ ». La coïncidence de ces propos avec les vertus supposées de « l'harmonisation naturelle » par le marché est ici flagrante. L'IMA tel qu'il avait été projeté incarnait ainsi l'esprit du « régime de Marché-global ».

¹²⁷ Les archives en ligne de l'Institut François Mitterrand, en faisant le bilan des trente ans d'activité de l'Institut du monde arabe précisent par exemple : « Le projet de création d'une "Maison pour l'Islam" était né sous le septennat de Valéry Giscard d'Estaing ». Cf. C. ROSÉ, « IMA : 30 ans d'histoire », Institut François Mitterrand, 25 septembre 2017 [en ligne]. URL : <http://www.mitterrand.org/IMA-30-ans-d-histoire.html> (consulté le 1^{er} janvier 2019).

¹²⁸ T. FABRE, « L'institut du monde arabe entre deux rives », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1991, vol. 32, n°1, pp. 75-80, 1991.

¹²⁹ P. PORTIER, *L'État et les religions en France. Une sociologie historique de la laïcité*, Rennes, PUR, 2016, p. 243.

5. L'État-nation au lendemain du tournant néolibéral : le développement d'une économie culturelle entre 1980 et 2000

5.1. *New Public Management* et politiques multiculturelles

Le *New Public Management* (NPM), ou la « nouvelle gestion publique » en français, a émergé dans les années 1970 comme technique de régulation alternative à l'État-providence, jugé inadapté pour gouverner la société dans un monde désormais global et pluriel¹³⁰. Ce concept proposait d'adapter les techniques de 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 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.

Les études sur les politiques culturelles montrent qu'à partir du tournant néolibéral la culture a commencé à être pénétrée par une conception économique¹³¹. Dans les années 1980-1990, le *New Public Management* aurait tout particulièrement pénétré le secteur culturel¹³², y compris les musées¹³³. Si la culture est tout particulièrement touchée par le NPM c'est bien parce que le néolibéralisme était lui-même une culture comme le note Gauthier¹³⁴.

¹³⁰ Sur le NPM voir : J. CLARKE et J. NEWMAN, *The Managerial State*, Londres, Sage, 1997 ; J. CLARKE, J. GEWIRTZ, et S. MCLAUGHIN, *New Managerialism: New Welfare?*, Londres, Sage, 2000.

Sur le NPM en France : F.X. MERRIEN, « La nouvelle gestion publique : un concept mythique », *Lien social et politiques*, n° 41, 1999, pp. 95–103 ; P. BEZES, *Réinventer l'État. Les réformes de l'administration française (1962–2008)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 ; A. CHANDLER, *La main visible des managers : une analyse historique*, Paris, Economica, 1988 ; P. LASCUMES et P. LE GALÈS, *Gouverner par les instruments*, Paris, Presses de Sciences Po, 2004.

Des ouvrages critiques des NPM : M. DENT, J. CHANDLER et J. BARRY, *Questioning the New Public Management*, Aldershot, Ashgate, 2004 ; L. BONELLI et W. PELLETIER (dir.), *L'État démantelé. Enquête sur une révolution silencieuse*, Paris, La Découverte, 2010.

¹³¹ L. FLEURY, « L'État et la culture à l'épreuve du néo-libéralisme », *art.cit.*

¹³² *Idem*, p. 151

¹³³ La revue *Museum Management et Curatorship* publiée par Robert James a par exemple été fondée en 1986.

¹³⁴ F. GAUTHIER, *Nation-State to Market. Religion, Modernity, Globalisation*, op.cit., chap. VI.

Dans cette même perspective, en tant que culture, le néolibéralisme propose 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 multiple¹³⁵. 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 multiculturalisme¹³⁶. D'autant plus que ces années ont également été marquées par l'installation permanente des populations issues de l'immigration dans nombreux pays occidentaux et l'émergence de revendications minoritaires elles-mêmes appuyées par les premières réflexions postcoloniales¹³⁷.

En France, dans les années 1980, l'impératif d'intégration¹³⁸, c'est-à-dire le processus par lequel l'*autre* accède à la communauté nationale sans nécessairement renoncer à ses particularités¹³⁹ a remplacé celui de l'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 en vue de la cohésion nationale. Dès lors, l'idée de démocratisation a commencé à changer de sens dans le secteur culturel. Elle ne consistait plus à offrir un égal accès à la culture (« l'Art ») à tous mais se devait de *représenter* chacun, la majorité comme les minorités (ethniques, sociales, religieuses, etc.). Cette période de valorisation de la diversité a coïncidé avec la création de nouveaux types de musées : les « musées des *autres* » (i.e. consacrés aux cultures minoritaires)¹⁴⁰. 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, compte parmi ces derniers.

¹³⁵ F. GAUTHIER, « Réflexions brutes sur le postcolonialisme », *Revue du MAUSS*, vol. 51, n°1, 2018, p. 47.

¹³⁶ Sur le multiculturalisme voir par exemple C. TAYLOR, *Multiculturalisme, différence et démocratie*, Paris, Aubier, 1992 ; W. KYMLICKA, *La citoyenneté multiculturelle. Une théorie libérale du droit des minorités*, Montréal, Boréal 2001 ; M. DOYTCHEVA, *Le multiculturalisme*, Paris, La Découverte, 2011 ou encore la discussion sur le multiculturalisme avec Michael Walzer, Riva Kastoryano, Laurent Bouvet et Christophe Jaffrelot. « Le multiculturalisme au cœur », *Critique internationale*, vol. 3, 1999.

¹³⁷ Études historiographiques et critiques de la période coloniale et de ses développements contemporains, cf. Chap. 2.

¹³⁸ P. PORTIER, *L'État et les religions en France. Une sociologie historique de la laïcité*, op.cit., 2016.

¹³⁹ F. GASPARD, « Assimilation, insertion, intégration : les mots pour “devenir français” », dans *Hommes et Migrations*, n°1154, mai 1992, pp. 14-23.

¹⁴⁰ B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, op.cit.

Cet intérêt pour l'altérité a aussi engendré, dès les années 1990, des 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 d'éléments culturels les plus variés (langues, musiques, festivités, etc.) de la culture nationale française¹⁴¹. C'est à cette même période que les premières demandes de protection des cultures locales (langue 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, notamment des entreprises américaines, mais aussi plus généralement de la mainmise du marché, en confirmant par extension son emprise sur le secteur. Enfin, ces années ont aussi vu l'arrivée des premiers « musées de société », c'est-à-dire des musées dédiés aux cultures et aux traditions populaires locales¹⁴².

C'est Jack Lang, 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 culture¹⁴³, c'est aussi lui qui a introduit une attention pour la diversité culturelle (entendue comme diversité de 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.

5.2. « Économie et culture : même combat »

Entre réalisme et désillusion, conscient du pouvoir et de l'inexorabilité de l'avènement du modèle de marché, le gouvernement socialiste de François Mitterrand a poursuivi dans la voie tracée par Valéry Giscard d'Estaing, en l'exacerbant même, comme dans le cas de la culture. Avec sa politique des « Grands travaux » qui a généré la pyramide de Pei et le carrousel du Louvre, François Mitterrand a en effet multiplié les actions en faveur de la « modernisation » de la culture. Il a surtout été responsable de la nomination de Jack Lang à la tête du ministère de la Culture (1981).

¹⁴¹ F. HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

¹⁴² M. AUGÉ (dir), *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, 1992.

¹⁴³ P. POIRRIER, « La construction historique de l'État culturel. Politiques et pratiques de la culture », EUD, pp. 9-16, 2010.

Avec une importante expérience dans le secteur culturel où il avait dirigé le théâtre Chaillot (1972-1974) ainsi qu'au sein du premier Conseil du développement culturel créé par Jacques Duhamel (1971-1973), Lang a piloté une série de changements importants. 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 la 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 Jacques Duhamel en misant sur la diversification des genres et la diversité (sociale, ethniques, etc.) des créateurs.

En 1982, lors de la conférence mondiale de l'UNESCO, Jack Lang a prononcé la célèbre phrase : « économie et culture, même combat¹⁴⁴ ». En appliquant le NMP au secteur public il a fait en sorte que des instances publiques comme la Réunion des musées (RMN), auparavant uniquement financées par l'État, se sont mises à vendre des produits dérivés et 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 (ex. l'Institut du financement du cinéma et des industries culturelles, la Société de financement du cinéma et de l'audiovisuel, l'Association pour 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 gestionnaires¹⁴⁵. Jack Lang marque ainsi le « tournant gestionnaire » de la culture¹⁴⁶, réduisant le rôle de l'État à celui d'un partenaire¹⁴⁷.

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

¹⁴⁴ Q. FONDU et M. VERMERIE, « Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels », *art.cit.*, p. 59.

¹⁴⁵ V. L. ZOLBERG, « Le musée d'art américain : des optiques contradictoires », *Sociologie du Travail*, n° 4, 1983, pp. 446-458.

¹⁴⁶ V. DUBOIS, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, *op.cit.*, p. 349

¹⁴⁷ P. POIRRIER, *De l'État tutélaire à l'État partenaire. La coopération entre l'État et les villes. Une ambition partagée ?*, *art.cit.*

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 » créé en 1982 et devenu depuis un véritable phénomène global¹⁴⁸. La politique de Jack Lang a cherché à mettre en valeur le pluralisme plutôt que l’effacement des différences. Son idée était celle d’une culture *de chacun* plus que *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 Lang allait 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 (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 1980-1990¹⁴⁹). Pour résumer les « années Lang », Laurent Martin écrit :

Il est indéniable qu’un esprit nouveau souffle durant ces années 1980, caractérisées par l’ouverture du compas culturel, l’élargissement de son sens, la prolifération de ses contenus. Officiellement, plus d’arts majeurs ni d’arts mineurs mais l’art dans sa diversité. Plus de haute culture ni de culture populaire, mais la culture plurielle. On assiste à un début de reconnaissance des cultures minoritaires ou marginales : les cultures régionales et immigrées, les arts de la rue, les arts forains ; ou de cultures populaires, majoritaires mais illégitimes : bande dessinée, rock, chanson ; ou d’activités assimilées aux traditionnels métiers d’art : le design, la mode, la gastronomie. Une nouvelle direction, du Développement culturel (DDC), s’emploie à ouvrir l’espace du culturellement pensable en conciliant démocratisation et démocratie culturelles : pas seulement apporter la Culture mais reconnaître les cultures et promouvoir les différences de pratique¹⁵⁰.

5.3. Exceptionnalités et exceptions culturelles

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 des nouvelles croyances à la mode : l’*entertainment* (i.e. 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 les

¹⁴⁸ « La Fête de la musique s’étend à plus de 100 pays », *Le Parisien*, 17 juin 2015 [en ligne]. URL : <http://www.leparisien.fr/laparisienne/societe/culture/la-fete-de-la-musique-s-etend-a-plus-de-100-pays-17-06-2015-4869785.php> (consulté le 18 novembre 2018).

¹⁴⁹ Cf. inventaire en annexe.

¹⁵⁰ L. MARTIN, « Les politiques culturelles doivent-elles être multiculturelles ? 2/3 », *Carnet de recherches du Comité d’histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles*, 19 octobre 2015 [en ligne]. URL : <https://chmcc.hypotheses.org/1494> (consulté le 7 février 2019).

seules dignes d'être protégées et subventionnées par l'État¹⁵¹. Pour préserver la culture française d'une potentielle disparition, il suggérait donc de protéger les « véritables » arts des « cultures au pluriel, minoritaires, populaires, ethniques...¹⁵² ». 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 inférieures. Si son essai fait preuve d'un élitisme chauvin plus 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 à soi, à la culture nationale française, anticipant l'émergence de formes inédites de revendications culturelles et de mouvances socio-politiques 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, ensemble avec la sédentarisation des populations immigrées en Europe, a effectivement généré un repli identitaire et des « dérives communautaristes¹⁵³ » 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 que Jack Lang a par exemple 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 Paris¹⁵⁴. 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 aligné au départ en misant davantage sur sa mission diplomatique de « pont entre les cultures » que sur la mise en scène de la pluralité.

¹⁵¹ M. FUMAROLI, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, éditions de Fallois, 1991.

¹⁵² V. DUBOIS, « Politiques culturelles et polémiques médiatiques Lectures croisées en guise d'introduction », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 6, n° 24, 1993, p. 7.

¹⁵³ S. DUFOIX. « Nommer l'autre. L'émergence du terme communautarisme dans le débat français », *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales*, n° 7, 2016, pp. 163-186.

¹⁵⁴ T. DELTOMBE, *L'islam imaginaire*, Paris, La Découverte, 2007 ; P. MOREY et A. YAQIN, *Framing Muslims – Stereotyping and Representation After 9/11*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2011.

Ce protectionnisme culturel a aussi 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 marché¹⁵⁵».

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 ce cas à une instance supranationale tout récemment fondée comme l'UE (1993). Ensuite, que l'État était définitivement en « crise », concurrencé par le marché et qui 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 national¹⁵⁶». Si le ministère a insisté sur ces principes, l'internationalisation des musées¹⁵⁷ au cours de la décennie suivante va pourtant remettre en question ces mesures protectionnistes.

6. La culture comme instrument de re-construction de l'État-nation après l'État-nation

6.1. 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 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

¹⁵⁵ Cf. « Qu'appelle-t-on "l'exception culturelle" ? », *Les clés de l'audiovisuel* [en ligne]. URL : <https://clesdelaudiovisuel.fr/Connaitre/Histoire-de-l-audiovisuel/Qu-appelle-t-on-l-exception-culturelle> (consulté le 16 novembre 2018). Voir aussi L. BENZONI, « Entre exception culturelle et culture de l'exception », *Revue de la Concurrence et de la Consommation*, n°124, novembre-décembre, 2001, pp. 10-14.

¹⁵⁶ O. BRISSAUD, « 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*, n°26, 2013, pp. 141-156.

¹⁵⁷ C. MAZÉ, « Des usages politiques du musée à l'échelle européenne. Contribution à l'analyse de l'europeanisation de la mémoire comme catégorie d'action publique », *Politique européenne*, vol. 37, n°2, 2012, pp. 72-100.

elles et avec le secteur privé, elles le sont à l'échelle globale. Afin d'intégrer le marché global et faire face à cette nouvelle concurrence, ces institutions sont donc contraintes de se transformer elles-mêmes en « entreprises culturelles¹⁵⁸ », en développant les outils du 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 dérivés¹⁵⁹. C'est le cas du Louvre, 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 d'un an) aux Émirats Arabes Unis. En effet, malgré les contestations¹⁶⁰, cette opération commerciale, qui a récemment abouti à l'ouverture du Louvre Abou Dhabi (2017), n'a pas simplement récusé le principe d'inaliénabilité du patrimoine français, elle a également participé à réduire un symbole de l'unité nationale comme le Louvre en label commercial. Ainsi, aujourd'hui, la situation culturelle ressemble à celle prophétisée par Andy Warhol en 1975, qui écrivait dans son journal : « Tous les grands magasins deviendront des musées et tous les musées deviendront des grands magasins¹⁶¹ ».

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., de préférence contemporains, sont en effet dans toutes les maisons de vente, ainsi que dans les principales galeries d'art, foires et biennales internationales. 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 ?

¹⁵⁸ G. SELBACH, *Les musées d'art américains : une industrie culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

¹⁵⁹ M. REGOURD (dir.), *Marques muséales : Un espace public revisité*, Paris, Fondation Varenne, 2018.

¹⁶⁰ Voir la pétition « Les musées ne sont pas à vendre » de Françoise Cachin, Jean Clair et Roland Recht, mercredi 13 décembre 2006 [en ligne]. URL : <https://www.latribunedelart.com/les-musees-ne-sont-pas-a-vendre> (consulté le 16 novembre 2018). Voir aussi V. GAUTIER-VACQUET, *Le Louvre des Sables : le dossier Abou Dhabi*, mémoire de master en histoire de l'art et d'études cinématographiques sous la direction de Christine Bernier, Université de Montréal, août 2010.

¹⁶¹ N. VULSER, « 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*, 29 novembre 2017 [en ligne]. URL : https://www.lemonde.fr/economie/article/2017/11/29/l-art-nouvelle-passion-des-centres-commerciaux_5222196_3234.html (consulté le 13 janvier 2019).

6.2. 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 globalisé¹⁶². De son côté, à travers son analyse des musées du Golfe, Alexandre Kazerouni¹⁶³, soutient que les musées répondent non seulement à des exigences supranationales mais aussi à des nécessités localisées, nationales et régionales. Il en fait des moyens et des reflets de cette intersection du global et du local que Roland Robertson appelle le « glocal¹⁶⁴».

En 2001, au lendemain des attentats de New York, les musées, et notamment les musées d'art islamique ont été appelés à prendre la parole¹⁶⁵. Ils ont été investis de la capacité de produire des « connaissances culturelles mutuelles » à même de réconcilier les « différentes traditions religieuses ¹⁶⁶ ». Dans un contexte de peur de l'*autre*, l'art a été considéré capable de « transcender les antagonismes » et d'« apaiser les craintes¹⁶⁷ » sociales. La culture est devenue ainsi 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 investis dans des musées d'art islamique¹⁶⁸. 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'international¹⁶⁹.

¹⁶² P. LEVITT, *Artifacts and Allegiances: How Museums Put the Nation and the World on Display*, op.cit.

¹⁶³ A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs : Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

¹⁶⁴ R. ROBERTSON, « *Glocalisation. Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity* », dans M. FEATHERSTONE, S. LASH, et R. ROBERTSON, *Global Modernities*, Londres, 1995.

¹⁶⁵ B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, Londres, Saqi Books, 2013.

¹⁶⁶ C. PAINE, *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*, Londres et New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 91.

¹⁶⁷ M. ABDALLAH, « Exposer l' "art contemporain du Moyen-Orient" : le British Museum face à ses collections », *Intermédialités*, n°15, printemps 2010, p. 104.

¹⁶⁸ V. RIEFFEL, *Islamania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-arts éditions, 2011.

¹⁶⁹ M. BURCHARDT, « Governing religious identities: law and legibility in neoliberalism », *Religion*, vol. 48 (3), 2018, pp. 436-452.

6.3. L'État culturel est mort, vive l'État !

« 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 ?¹⁷⁰ » On a 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 il 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 (i.e. de la popularité), qui sont à leur tour soumis aux exigences du marché global de l'art¹⁷¹.

Dans cette lignée, j'en ajouterais un troisième, celui 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'un autre socialiste au ministère de la culture, Frédéric Mitterrand, qu'elle devient un projet politique à proprement parler¹⁷². 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-ensemble¹⁷³ ». 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 génération¹⁷⁴ », Mitterrand pousse à l'extrême le projet de Lang et le systématise. En effet, ce

¹⁷⁰ Cf. « Fin(s) de la politique culturelle ? », *La pensée de midi*, n°16 – octobre 2005, Actes Sud.

¹⁷¹ L. FLEURY, « L'État et la culture à l'épreuve du néo-libéralisme », *art.cit.*, p. 153.

¹⁷² C. GODIN, « “La culture pour chacun” : une nouvelle politique culturelle ? », *Cités*, vol. 45, n°1, 2011, pp. 164-168.

¹⁷³ *Idem*.

¹⁷⁴ Discours de Frédéric Mitterrand, ministre de la Culture et de la Communication, prononcé à l'occasion de la présentation de ses vœux à la presse le 19 janvier 2010 [en ligne sur le site du ministère de la Culture]. URL : <http://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/Ressources-documentaires/Discours/Discours-de-ministres-depuis-1999/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Discours-2009-2012/Discours-de-Frederic-Mitterrand-ministre-de-la-Culture-et-de-la-Communication-prononce-a-l-occasion-de-la-rencontre-avec-les-prefets-de-region> (consulté le 5 février 2019)

n'est qu'à partir de ce moment qu'il a été transformé en une politique culturelle à proprement parler¹⁷⁵.

Ce panorama montre donc que la politique culturelle a 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.

III. Les cas au miroir des mutations de l'État-nation : les évolutions du DAI et de l'IMA

Ce dernier volet est consacré à l'interprétation des cas d'étude à travers le cadre théorique choisi. Il se propose de montrer que le Département des Arts de l'Islam et l'Institut du monde arabe sont des illustrations du passage d'un « régime Étatiste-national » à un « régime de Marché-global » et qu'ils s'inscrivent à présent tous deux dans une logique de marché. Comme les politiques culturelles françaises dont ils font partie, ces musées sont aussi les reflets des mutations de la gouvernamentalité de l'État. Mais, tout comme l'histoire de ces politiques publiques, le DAI et l'IMA permettent de voir que cette mutation n'a rien de linéaire ni d'automatique. Au contraire, ils rendent compte du fait que ce changement à l'échelle macrosociologique a généré des crises, provoqué des tensions, engendré des résistances et produit des réactions radicales (nostalgiques ou enthousiastes) au sein des musées. Comme y insiste Gauthier¹⁷⁶, le passage d'un régime à l'autre ne se fait pas de manière abrupte et absolue : les deux régimes se chevauchent, et le passage est marqué par des à-coups, des reculs et des rémanences et persistances. 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, puis de manière comparée.

¹⁷⁵ M. GUGGENBUHL, *Culture pour tous, culture pour chacun*, travail de diplôme de conservateur des bibliothèques, Villeurbanne, Université de Lyon, 2012.

¹⁷⁶ F. GAUTHIER, « From nation-state to market: The transformations of religion in the global era, as illustrated by Islam », *Religion*, vol. 48, 2018, pp. 382-417.

1. Le Département des Arts de l’Islam : quand le cadre et la structure sont décalés

1.1. Les rémanences du passé national

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’économie est devenu le mode privilégié de production 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 et sa muséographie (le parcours, les effets d’éclipse et les *surpensés*). Cet écart se manifeste aussi par une série de tensions à l’échelle des équipes et de réactions du public, comme le rapporte le personnel interrogé. Enfin, cet écart s’explique par les spécificités du Louvre, par l’histoire du musée et de sa collection d’art islamique, par celle des employés impliqués, et par le contexte politique et social dans lesquels s’inscrivent tous ces éléments.

1.1.1. Les indices du décalage : une posture « à l’ancienne »

La création du Département des Arts de l’Islam a été fortement sollicitée par Jacques Chirac, en 2001. Le DAI s’inscrit ainsi dans la tradition des institutions culturelles parrainées par les Présidents en vogue depuis le début de la V^{ème} République. Toutefois, il ne s’agit pas simplement d’un reliquat de l’État mécène, d’un geste symbolique. C’est avant tout un « projet politique », comme le définit la première directrice du DAI, Sophie Makariou¹⁷⁷. D’autant plus que Jacques Chirac possédait déjà « son » musée, autrement dit son projet culturel personnel, qui était 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, p. 156). Cette résistance à la dépolitisation de la culture n’est d’ailleurs pas exclusive à la genèse du département, 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 succédés, chacun avec un projet politique

¹⁷⁷ Cf. entretien avec Sophie Makariou, 29 juin 2017, Paris, en annexes.

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 française¹⁷⁸. 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 discours à l'étranger ou en se rendant sur place pour des visites officielles. Toutefois, les membres de l'équipe du DAI que j'ai interrogé se sont plaints de recevoir des sollicitations de la part du gouvernement pour organiser des visites ou des formations (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 ses services de médiation¹⁷⁹. Ainsi, non seulement le DAI fait 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 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 « autocratique¹⁸⁰ » 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 qui a abouti à une crise de confiance dans le leadership de Makariou. La conservatrice a présidé à toute la construction du DAI, de l'architecture au récit muséal, du parcours muséographique au cartels des vitrines, en supervisant le moindre détail, dans un esprit à contre-courant des principes de management contemporains.

¹⁷⁸ Cf. Chap. 4, point 6.2.

¹⁷⁹ Entretien n°3 avec un chargé de collection au Département des Arts de l'Islam, 1er août 2016, Musée du Louvre, Paris.

¹⁸⁰ Entretien n°3 avec un chargé de collection au Département des Arts de l'Islam, 1er août 2016, Musée du Louvre, Paris ; entretien n°4 avec une chargée de collection au Département des Arts de l'Islam, 20 février 2017 (entretien téléphonique).

1.1.2. Les détails muséographiques

En ce qui concerne la muséographie, plusieurs éléments participent plus du régime Étatiste-national que du Marché-global. Au 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, tous 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 islamique¹⁸¹», du VII^e siècle à 1800, en niant par extension la possibilité à l'islam d'être pluriel, divers et multiple, tout en le réduisant à sa dimension esthétique.

La beauté représente du reste le premier *surpensé* du DAI, pour reprendre l'expression d'Alexandre Kazerouni¹⁸², autrement dit un point sur lequel la muséographie du département insiste tout particulièrement. À chaque *surpensé* semble correspondre un silence, un non-dit¹⁸³, car en se focalisant sur l'esthétique des objets d'art islamique, le DAI en « gomme » par extension un certain nombre d'autres. C'est notamment le cas de la religion. L'exemple de la calligraphie, et en particulier des enluminures sur les manuscrits coraniques, est particulièrement révélateur, car à aucun moment du parcours muséal le contenu des textes n'est explicité, alors que leur valeur esthétique est constamment rappelée au visiteur. De même, si les catégories de « religion », de « croyance » ou de « culte » sont absentes du circuit, ce n'est pas le cas de celles de « sacré » et « profane », plus politiques que religieuses. Quant aux formules « religion civile » et « spiritualité », davantage neutres, on les retrouve dans le

¹⁸¹ Cf. « Le département des Arts de l'Islam. Ouverture des nouveaux espaces », Dossier de presse, 22 septembre 2012 [en ligne]. URL : https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-les-nouveaux-espaces-architecturaux.pdf

¹⁸² A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs : Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, op.cit., p. 65.

¹⁸³ *Idem*, p. 196

parcours. Enfin, la « biographie » des objets est tronquée au service d'une lecture univoque des pièces.

Cette lecture univoque s'accompagne d'une approche unilatérale des objets. 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 niée. C'est l'art occidental, en particulier l'Antiquité gréco-romaine, qui aurait influencé l'art islamique, et jamais l'inverse. Ce *surpensé* 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 (ex. peinture romantique, art moderne ou contemporain¹⁸⁴). 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.

En effet, la troisième thématique récurrente du département concerne la France. La muséographie 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 quelques sortes les œuvres principales. En employant les termes de « Joconde de l'islam » pour parler de la pyxide d'al-Mughira ou de « Versailles turque » 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, 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 consiste à rendre familier et donc acceptable l'*autre* par l'art, de sorte à ce qu'il puisse ensuite intégrer la communauté nationale¹⁸⁵, survit ici, ne serait-ce qu'en partie.

Enfin, le quatrième et dernier leitmotiv est celui de la « coexistence pacifique », qui contrairement aux précédents, nuance la familiarité des œuvres. L'art islamique est toujours décliné au passé, entre le VII^e siècle et 1800, jamais contemporain. Éloigné dans le temps, il

¹⁸⁴ V. RIEFFEL, *Islamania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique, op.cit.*

¹⁸⁵ B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers, op.cit.*, p. 35.

l'est aussi dans l'espace, allant de l'Inde à la Chine, sans jamais passer par l'Europe, hormis 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 poussée. Les spécificités de l'*autre* sont soulignées et non gommées¹⁸⁶. 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 sorte 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.).

1.2. Critiques, tensions et crises : le sentiment d'un manque

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 spécialistes¹⁸⁷, 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 ce propos, les équipes avec lesquelles j'ai mené des entretiens regrettent non seulement les silences de la muséographie relatifs à la religion musulmane et à la colonisation¹⁸⁸, mais aussi l'absence

¹⁸⁶ *Idem*.

¹⁸⁷ Entretien n°3 avec un chargé de collection au Département des Arts de l'Islam, 1er août 2016, Musée du Louvre, Paris ; entretien n°4 avec une chargée de collection au Département des Arts de l'Islam, 20 février 2017 (entretien téléphonique) ; entretien avec un spécialiste de l'art islamique, le 9 mars 2017, Paris.

¹⁸⁸ *Idem* n°3 et 4.

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 » (i.e. la science arabe, les chiffres, etc.)¹⁸⁹. Ces « manques » du DAI sont en décalage par rapport au contexte postcolonial la valorisation de l'altérité qui est désormais la norme.

1.2.1. Expliquer l'écart : le « moule républicain »

Parmi les facteurs qui permettent de comprendre l'écart entre la logique macrosociologique de marché et le régime d'exposition du DAI, il est possible d'identifier trois principaux éléments, tous inscrits dans ce qui pourrait être appelé le « moule républicain ». En effet, la structure même du Louvre, son histoire, ses particularités institutionnelles et celles de son personnel sont responsables des rémanences de la politique culturelle et de la tradition muséale des années qui ont précédé le tournant néolibéral.

La gestion du Louvre est pyramidale. À la tête du musée, le Président-Directeur est en charge de toutes les décisions, qu'elles relèvent de la politique culturelle ou de l'administration. Parallèlement, les départements sont des sortes de « musées dans le musée », c'est pourquoi les conservateurs en chef qui en ont la charge sont relativement indépendants. Cette configuration de départ explique que Sophie Makariou ait pu imposer ses décisions à l'intérieur du département en allant ainsi à l'encontre de la tendance prônée par le *New Public Management* et la gouvernance.

Si les routines institutionnelles du Louvre permettent de mieux comprendre le mode de direction autocratique et vertical de Sophie Makariou, c'est l'histoire du musée et de la collection islamique qui éclairent davantage les choix architecturaux, muséographiques et scientifiques de la conservatrice. En ce qui concerne l'architecture, la décision de construire le DAI dans une des cours du Louvre en creusant dans le sous-sol dépendait avant tout des conditions de possibilités du musée. Aucun autre espace n'était disponible pour héberger la collection à l'époque du projet, comme il apparaît très clairement dans mon entretien avec Sophie Makariou¹⁹⁰. Quant au fait de privilégier une structure souterraine au lieu de bâtir le DAI en hauteur, cela permettait indéniablement de respecter le Louvre napoléonien. La préservation de l'histoire du musée représente en effet la mission prioritaire du Louvre qui

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ Entretien avec Sophie Makariou, 29 juin 2017, Paris, en annexes.

incarne, par ses origines révolutionnaires, l'idéal démocratique ayant permis la genèse de la nation.

La genèse mythologique du Louvre et le respect pour les traditions du musée expliquent aussi certains des *surpensés* et des « silences » de la muséographie. Comme l'explique un des employés du DAI : « Notre approche est esthétique et non pas ethnologique. C'est une approche ancienne et institutionnalisée des Beaux-Arts, un atavisme de ce type de musées : moins expliquer et plus montrer¹⁹¹ ». 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^{ème} 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 l'aire iranienne, turque et syrienne. Cela concerna d'ailleurs la majorité des grandes collections d'art islamique dans le monde, l'art maghrébin ayant longtemps été considéré moins prestigieux par rapport à l'art ottoman ou persan par exemple¹⁹². De la même manière, l'histoire de la discipline, en particulier le fait que les spécialistes de l'art islamique se sont battus pour relativiser l'association avec la religion, a eu une influence sur la muséographie du DAI. En effet, Sophie Makariou se veut l'héritière d'Oleg Grabar¹⁹³, un des historiens de l'art qui s'est opposé avec le plus de virulence à la connotation religieuse de l'art islamique¹⁹⁴.

En sus, 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 injustes¹⁹⁵ » avec l'actualité. Cette préoccupation s'est traduite par une neutralisation encore plus radicale des liens entre

¹⁹¹ Entretien n°3 avec un chargé de collection au Département des Arts de l'Islam, 1er août 2016, Musée du Louvre, Paris.

¹⁹² R. LABRUSSE, « La réception européenne des arts de l'Islam : la place du Maghreb », dans R. LABRUSSE (dir.), *Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2014, pp. 41-66.

¹⁹³ S. MAKARIOU (dir.), *Les arts de l'Islam au musée du Louvre*, Paris, Hazan, 2012 (preface).

¹⁹⁴ Cf. Chap. 2 et voir aussi S. BLAIR et J. BLOOM, « The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field », *The Art Bulletin*, vol. 85, n° 1, 2003, pp. 152-184.

¹⁹⁵ Cf. l'interview avec Razia Iqbal, R. IQBAL, « Louvre opens Islamic art wing amid Muhammad cartoon row », *BBCnews*, documentaire, 8 octobre 2012, 2mn38 [en ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fNTLDkRdT0s&app=desktop>

l'art islamique et la religion musulmane, comme le montre l'onomastique du département, le refus d'aborder des thématiques controversées comme la colonisation, d'intégrer l'art contemporain en déstabilisant ainsi les habitudes du musée, déjà impacté (financièrement, administrativement et en termes d'employés impliqués) par la construction du DAI lui-même. Enfin, la laïcité française, et donc le contexte national dans lequel s'inscrit le musée du Louvre, semble avoir joué un rôle dans les choix muséographiques de la direction. L'extrait d'un entretien avec un des employés du DAI que j'ai cité plus haut mérite à mon sens d'être reproduit à nouveau ici pour illustrer la laïcité muséale du DAI :

L'aspect religieux est là et n'est pas là. Là encore il s'agit d'une particularité des arts de l'islam qui ne se réduit pas à la dimension religieuse, mais il s'agit à la fois d'un art religieux et d'un art profane. C'est une manière d'aborder les choses *à la française* : laïque et refusant le communautarisme. La réticence à aborder les questions religieuses et à s'adresser à des communautés se reflète dans les choix muséographiques, dans la médiation et dans la scénographie. En France, nous avons du mal à l'aborder frontalement. Il y a des complexes et des hésitations. Ce malaise est visible à tous les niveaux¹⁹⁶.

Ainsi, le régime républicain de séparation de l'État et des cultes semble avoir joué un rôle important à l'échelle du DAI. Ceci montre que l'État comme instance symbolique de référence reste important au Louvre, qui demeure le musée par excellence de la nation française.

Rattaché à l'idée d'un modèle étatiste-national fort, le DAI n'est pas pour autant à l'abri des mutations d'époque, qu'il a tenté d'intégrer tout en demeurant attaché au 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.

1.2.2. Combler l'écart : les efforts pour intégrer le global

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, que j'ai déjà cité, prévoyait concrètement un réaménagement et une modernisation du musée de sorte à le rendre

¹⁹⁶ Entretien n°3 avec un chargé de collection au Département des Arts de l'Islam, 1er août 2016, Musée du Louvre, Paris.

plus compétitif et attractif à l'échelle globale. Dans ces années, le secteur muséal était en effet rentré dans une nouvelle ère, celle de la globalisation¹⁹⁷. 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 Vivant¹⁹⁸. Cette adaptation du musée aux nouvelles logiques globales n'a pas été aisée¹⁹⁹. Au contraire, elle a entraîné de nombreuses résistances²⁰⁰. 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 Louvre²⁰¹. 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 culturelles²⁰² ». 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, agenda, etc.) à l'effigie du musée, ce qui a d'ailleurs permis un relatif désengagement de l'État dans son financement.

Peut-être surtout, le Louvre est progressivement devenu une marque commerciale, un label de renommée internationale pouvant être vendu, voire loué comme dans le cas du Louvre Abou Dhabi. Le prêt décennal des œuvres et du nom du Louvre que l'État français a concédé 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.

¹⁹⁷ M. PROSIER, « Museums and Globalization », *The Sociological Review*, vol. 43, n°1, 1995, pp. 21-44.

¹⁹⁸ E. VIVANT, « Du musée-conservateur au musée-entrepreneur », *Téoros*, vol. 27, n°3, 2008, pp. 43-52 ; E. FOURTEAU, « Musées et économie », *Actes des troisièmes rencontres nationales des musées*, Paris, Ministère de la Culture, DMF, 1992.

¹⁹⁹ A. DESVALLÉES et A. MAIRESSE, « L'organisation des musées : une évolution difficile », *Hermès, La Revue*, n°61, 2011, pp. 30-37.

²⁰⁰ A. GOMBAULT, « La nouvelle identité organisationnelle des musées. », *Revue française de gestion*, n° 142, n° 1, 2003, pp. 189-203.

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² *Art. cit.*, p. 190.

De la même manière, je l'ai anticipé, 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 rap-pop. Ces événements, inhabituels dans le musée, ont participé à faire du Louvre une « marque cool²⁰³», un musée à la mode, en montrant par extension l'importance de l'*entertainment* (i.e. l'amusement) dans les dynamiques du marché culturel contemporain²⁰⁴. En devenant des entreprises culturelles, les musées sont effectivement contraints de répondre à des exigences économiques et à des impératifs de branding et de communication²⁰⁵, ce qui les oblige donc à se renouveler continuellement pour attirer des visiteurs à même d'imposer leurs demandes²⁰⁶.

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 mécènes²⁰⁷» 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 indemne aux mutations de la gouvernamentalité, au contraire, c'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.

De même, le DAI n'a pas été épargné par le « tournant gestionnaire²⁰⁸» qui a touché les musées, ni par le management muséal, loin s'en faut. 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

²⁰³ S. AUFFRET, « Avec Jay-Z et Beyoncé, le Louvre devient une marque cool », *Le Monde*, 26 juillet 2018.

²⁰⁴ I. AALST et I. BOOGAARTS, « From Museum to Mass Entertainment: The Evolution of the Role of Museums in Cities », *European Urban and Regional Studies*, vol. 9, n°3, 2002, pp. 195-209.

²⁰⁵ F. GAUTHIER et T. MARTIKAINEN, *Religion in Consumer Society: Brands, Consumers and Markets*, Londres, Routledge, 2013 ; F. GAUTHIER et M. UHL, « The Vatican On-line and Amr Khaled's Islamic TV-Predaching: Some Impacts of Internet on Religion in a Globalized World », *Australian Journal of Communication*, Vol.39, n°1, 2012, pp. 53-70.

²⁰⁶ J. DAVALLON, « Introduction. Le public au centre de l'évolution du musée », *Publics et Musées*, n°2, 1992, pp. 10-18 ; E. CAILLET, « Les politiques des publics dans les musées », *Hermès, La Revue*, n° 20, 1996, pp. 133-142.

²⁰⁷ Le nom est celui qui apparaît sur les plans officiels, cf. plans du DAI en annexe.

²⁰⁸ J.-M. TOBELEM, « Musées locaux et impératifs gestionnaires », *Culture & Musées*, n°2, 2003, pp. 79-99.

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 avec 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 les 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.

Si le profil des acteurs représente un des principaux facteurs de résistance des musées (ou de ralentissement) à l'intégration dans le cadre macrosociologique, il peut à l'inverse se révéler des facilitateurs 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.

De plus, en tant que non spécialiste de l'art islamique, Lintz est moins sensible aux querelles de chapelle de la discipline. C'est pourquoi elle propose de rénover les salles d'art islamique en donnant plus de place à la religion et à l'actualité. Dans cette perspective, dans un entretien radiophonique, elle parle des collections du DAI comme du « patrimoine islamique des

musulmans français²⁰⁹», en allant à contre-courant de la posture neutre maintenue par Sophie Makariou vis-à-vis du contexte contemporain, dont elle s'était efforcée d'éloigner les œuvres du Louvre. Lintz offre donc aux musulmans français la possibilité de se reconnaître dans le DAI et, par extension, d'intégrer la nation française. Elle fournit également aux français une nouvelle image de l'islam. Au-delà du fait qu'il s'agit d'un imaginaire stéréotypé, il est intéressant de remarquer que la notion de communauté nationale est élargie à une autre communauté. Il s'agit même d'une communauté *religieuse*, ce qui semble encore plus surprenant dans le contexte français. Cette dilatation de la définition de la nation va jusqu'à disparaître pour prendre une nouvelle forme dans une autre déclaration de Yannick Lintz, qui parle du DAI en employant la formule « patrimoine universel » et « patrimoine local » en même temps, afin que chacun participe la fois à une « citoyenneté mondiale » tout en étant « fier de son héritage culturel²¹⁰». De nouvelles formes de citoyennetés, et donc de nationalités, plus liées au global ou au local qu'aux anciennes frontières nationales, apparaissent dans le discours de la nouvelle directrice du DAI.

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. L'Institut du monde arabe : entre nostalgie du passé et frénésie pour l'avenir

2.1. Entre projet idéal et réalité muséale : les résistances au modèle néolibéral

2.1.1. Le musée imaginaire

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

²⁰⁹ Entretien de Yannick Lintz avec Ghaleb Bencheikh, *France Culture*, « Cultures d'islam », 29 mai 2016 (54mn) [en ligne]. URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/cultures-d-islam/les-arts-de-l-islam> (consulté le 30 mai 2016).

²¹⁰ « Yannick Lintz : « L'éducation au patrimoine, un enjeu de lutte contre la violence », *Saphirnews*, 2 décembre 2016 [en ligne]. URL : https://www.saphirnews.com/Yannick-Lintz-L-education-au-patrimoine-un-enjeu-de-lutte-contre-la-violence_a23189.html (consulté le 17 janvier 2019).

l'idée de créer une « Maison de l'Islam²¹¹», 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, en pouvant se référer à un établissement d'enseignement ou en renvoyant 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, celle 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.

L'IMA est aussi une institution *sui generis* (i.e. unique) en termes de statuts juridiques, car son administration est partagée entre la France et les dix-neuf pays de la Ligue Arabe, une organisation régionale appartenant à son tour à l'ONU. C'est pourquoi il a été décrit comme l'« UNESCO de la culture arabe²¹² », les organisations supranationales étant d'ailleurs particulièrement en vogue à l'époque, où elles se multipliaient, en concurrençant la souveraineté des États. Le fait que l'IMA ait en quelques sortes 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 sa mission et ses choix muséographiques. 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 mineur contrôle de l'État, se retrouvait en effet dans les textes officiels de fondation de l'IMA. Comme on l'a anticipé plus haut, l'Acte de fondation de l'IMA mentionne bien parmi les objectifs de l'Institut le maintien de « l'harmonie des valeurs culturelles et spirituelles²¹³» entre les pays Arabes et la France.

La pluralité des valeurs culturelles et spirituelles apparaissait à son tour dans le musée, qui avait été appelé : « Musée des civilisations arabo-musulmanes », où tous les termes étaient au pluriel

²¹¹ C. ROSÉ, « IMA : 30 ans d'histoire », Institut François Mitterrand, 25 septembre 2017 [en ligne]. URL : <http://www.mitterrand.org/IMA-30-ans-d-histoire.html> (consulté le 1^{er} janvier 2019).

²¹² T. FABRE, « L'institut du monde arabe entre deux rives », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1991, vol. 32, n°1, pp. 75-80, 1991.

²¹³ *Institut du monde arabe. Acte de fondation. Statuts*, Paris, Imprimerie nationale, 1981, p. 3.

justement. Enfin, au sein même du musée, la majorité des pièces étaient des prêts (du Louvre, des musées des différents pays Arabes partenaires, appartenant à des personnes privées, à des entreprises, etc.). Le principe d'inaliénabilité du patrimoine national, et par extension celui du patrimoine national, chers au Louvre, semblaient ne pas s'appliquer à l'IMA, qui promouvait à l'inverse l'idée d'un patrimoine mixte. La mixité était d'ailleurs le leitmotiv du musée, car on y trouvait des pièces anciennes, tout comme des œuvres contemporaines, des objets d'ethnographie tout comme des chefs-d'œuvre. Les objets de culte côtoyaient des artefacts traditionnels en même temps que des créations contemporaines, sans hiérarchie de genres, thèmes ou origines, mais en suivant un parcours chronologique allant du début de la religion musulmane au VII^e siècle jusqu'au XXI^e siècle.

Pluriel, mixte et inclusif, 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 effectivement imaginé une structure linéaire des plus modernes pour l'IMA, en faisant de son dessin linéaire et épuré le symbole d'une nouvelle tendance architecturale à l'échelle mondiale²¹⁴.

La modernité de la structure et du projet était toutefois en dissonance avec la gestion vieille école de l'IMA, qui en freinait la mission et les objectifs originels, en ralentissant donc sa véritable entrée dans le Marché global.

2.1.2. Réalités muséales

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, je l'ai montré, 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.

Les premiers présidents français de l'IMA étaient des diplomates ou des anciens énarques, autrement dit des hauts fonctionnaires publics, généralement attachés au modèle d'un État-

²¹⁴ H. LACROIX et D. BAUDIS, *L'Institut du Monde Arabe*, Paris, Editions de La Différence, 2007.

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 dont l'IMA a été touché 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.

La mission originelle de l'IMA étant étroitement liée avec la muséographie, la faillite de la première est également visible à travers la seconde. En regardant de plus près le musée de l'IMA dans ces années, on se rend effectivement compte qu'il s'agissait d'un « Louvre en miniature²¹⁵ », 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 ». La muséographie de l'IMA présentait donc des similitudes avec les salles d'art islamique du Louvre à la même époque. Ces facteurs communs peuvent s'expliquer par le fait que Christiane Naffah, la directrice en charge de la création du musée de l'IMA dans les années 1990, avait été formée au Louvre, où elle avait obtenu son diplôme de conservateur du patrimoine.

Le silence sur l'islam au sein de la muséographie, et plus généralement les manques relatifs à la pluralité culturelle et spirituelle que prévoyaient pourtant les statuts de l'IMA, s'expliquent aussi par la présence d'Edgard Pisani, président de l'IMA à l'époque de la création du musée (1988-1995). Ancien gaulliste et proche de François Mitterrand, Pisani souhaitait faire de l'IMA une « Maison des Arabes en France²¹⁶ », 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

²¹⁵ Entretien n°2 IMA, 16 avril 2015, Paris.

²¹⁶ B. VALLAEYS, « "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*, 15 novembre 1995 [en ligne]. URL : <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> (consulté le 2 juillet 2015).

tout comme un instrument diplomatique au service de la France, en invitant par exemple les chefs d'État Arabes en visite au musée, comme c'est le cas de Yasser Arafat, qui a été accueilli pour la première fois à Paris en tant que leader de l'OLP dans les salles de l'IMA. De l'autre, 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 (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.

Néanmoins, sa limite semblait être la religion musulmane. Membre du Rassemblement des gauches républicaines depuis les années 1960, Pisani était attaché à la laïcité et au principe de neutralité de l'État. Je rappelle que pour lui l'IMA se devait d'être une « maison séculière, exprimant une société religieuse²¹⁷».

Pourtant, cette même société religieuse s'exprimait de manière particulièrement importante sous ses yeux dans ces années, que ce soit dans le « monde arabe » ou en France, notamment à travers l'affaire du voile en 1989. Ainsi, ce silence lui a tout particulièrement été reproché, en particulier par ses équipes, d'après lesquelles l'IMA avait le devoir de s'exprimer sur l'actualité, y compris religieuse. L'IMA était finalement réduit à des logiques nationales, en contraste avec la portée supranationale dont il avait été investi à ses débuts. Le malaise des équipes, en « perte de foi²¹⁸» à l'égard de l'Institut du monde arabe en raison de ces manquements, s'était ajouté aux problèmes de budget engendrés par les impayés des partenaires Arabes, occupés par les nombreux conflits régionaux entre les années 1990 et les années 2000. L'IMA s'était donc retrouvé au bord de la faillite.

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,

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ Cf. Le rapport d'information du Sénat fait au nom de la commission des Finances, du contrôle budgétaire et des comptes économiques de la Nation sur la gestion de l'Institut du monde arabe (IMA) par le sénateur Adrien GOUTEYRON a été réalisé entre 2007 et 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 [en ligne]. URL : <http://www.senat.fr/notice-rapport/2007/r07-360-notice.html> (consulté le 15 novembre 2015).

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.

2.1.3. Le musée dans le marché : rattraper le retard et le dépasser

Ce n'est que dans les années 2010, et surtout après 2012, que l'IMA a retrouvé une place dans le monde désormais hyper concurrentiel 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 des 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 des 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 suite à 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, il s'agissait aussi de personnes compétentes 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 c'est le cas de Jack Lang, aux rênes 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 les 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 y développant la synergie entre culture et économie qui lui était chère.

a) Nouveaux réseaux

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 et a misé, je l'ai anticipé, sur le modèle du « *think tank*²¹⁹ », 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 pression²²⁰ ». Appelés aussi « laboratoires d'idées », les *think tank* 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 publiques²²¹. C'est pourquoi, conscient du potentiel des *think tank*, Jack Lang organise l'IMA de sorte 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 arabe²²² », 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 boîtes françaises de tisser des liens et 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, 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'Europe²²³ ». 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 pointe²²⁴. Enfin, il encourage le rapport avec les entreprises privées françaises et notamment le mécénat, qu'il avait lui-même initié en France dans les années 1980-1990. Sa gestion renoue ainsi avec l'idéal de gouvernance originel, le surpassant même.

²¹⁹ « Conférence de presse de Jack Lang », Institut du monde arabe, Paris, 9 avril 2015 [en ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5mVKChazuhE> (consulté le 20 mai 2015).

²²⁰ K. DIXON, « THINK TANK », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/think-tanks/> (consulté le 11 octobre 2018).

²²¹ Voir A. RICH, *Think Tanks, Public Policy, and the Politics of Expertise*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

²²² Lancées en 2014, les rencontres ont depuis une cadence trimestrielle. Voir le volet qui leur ait consacré sur le site officiel de l'IMA : <https://www.imarabe.org/fr/activites/rencontres-debats/rencontres-economiques-du-monde-arabe> (consulté le 2 octobre 2018).

²²³ *Institut du monde arabe. Acte de fondation. Statuts*, Paris, Imprimerie nationale, 1981, p. 3.

²²⁴ P. BLANC, « Pays du Golfe en Méditerranée : les registres de l'influence », *Confluences Méditerranée*, vol. 74, n°3, 2010, pp. 83-96.

Concernant l'islam, on l'a vu, Lang se propose de faire de l'IMA un Conseil français de la culture musulmane (CFCM)²²⁵, en reprenant l'acronyme de l'organisation créée par l'État dans les années 2000. Lang ne se limite donc pas à réinscrire l'IMA dans la tendance néolibérale dans laquelle il avait été créé aux temps de Giscard D'Estaing, il la radicalise. Sous sa direction, l'altérité arabo-musulmane représentée par l'IMA devient un double atout : économique et politique, que ce soit à l'échelle globale tout comme au niveau national. En effet, Lang fait de l'IMA une autorité dans l'univers des institutions culturelles ayant trait à l'islam, et donc un interlocuteur légitime avec les pays arabo-musulmans. Une nouvelle réputation lui permettant, par extension, de prétendre à une place de partenaire de l'État dans la gestion de l'islam. Jack Lang pousse donc la logique de gouvernance bien au-delà du partenariat originel entre la France et la Ligue Arabe, en faisant de l'IMA un acteur de l'action culturelle à l'échelle globale. Cette transformation de l'Institut, facilitée par sa structure d'origine ainsi que par le cadre macrosociologique que l'IMA intègre enfin, montre en même temps que le rôle de l'État ne disparaît pas, mais qu'il se reconfigure, en devenant un acteur, certes, mais en gardant toutefois une place importante.

b) Et revival inter-culturel

Les changements entrepris par Jack Lang pour permettre à l'IMA de renouer avec ses enjeux d'origine se sont surtout réalisés à travers des remaniements du régime d'exposition, en particulier de la muséographie et de la programmation culturelle (expositions temporaires, festivals, débats, etc.) réalisés par une nouvelle équipe d'employés. Depuis 2013, les équipes de l'IMA ont aussi été touchées par une autre importante modification. Le vieux personnel d'origine maghrébine de l'IMA, sans spécialisation particulière mais avec une longue expérience dans 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 innovant 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 succès²²⁶, ce que les équipes de Lang recherchent pour l'IMA.

²²⁵ Jack Lang pendant le Talk du *Figaro* du 9 mars 2015 : « L'image de notre pays est salie par le FN » [en ligne]. URL : <http://video.lefigaro.fr/figaro/video/jack-lang-l-image-de-notre-pays-est-salie-par-le-fn/4100634359001/> (consulté le 30 juin 2015).

²²⁶ L. FLEURY, « L'État et la culture à l'épreuve du néo-libéralisme », *art.cit.*

Le remaniement de son logo, de son site Internet et de sa programmation²²⁷ 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 culturel²²⁸ » 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 arrivée²²⁹, Jack Lang a réussi son pari en transformant l'Institut du monde arabe en un lieu à la mode. Certes, le nombre de visiteurs de l'IMA demeure incomparable à 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.

En observant de près le musée de l'IMA et sa programmation, on se rend compte que pour faire de l'IMA un lieu à la mode, Lang a dû rendre son contenu, autrement dit le « monde arabe », attractif. Le musée, qui avait fait « peau neuve²³⁰ » en rouvrant en 2012 sous le nom plus générique de « Musée des civilisations », est particulièrement concerné par ce projet. Depuis, la muséographie de l'IMA se propose de mettre en scène les « multiples facettes du monde arabe²³¹ », la pluralité. Toutefois, l'islam compte parmi les plus importantes. C'est pourquoi, des vitrines entières lui sont consacrées dans le parcours, ce qui lui confère une importance particulière, une exceptionnalité. Malgré cela, la religion musulmane est toujours placée dans une série, inscrite dans l'Histoire des religions monothéistes dont elle est l'aboutissement. Mis en scène dans le *continuum* du judaïsme et du christianisme, l'islam devient ainsi plus familier aux visiteurs français et ses liens avec l'Occident sont davantage évidents aux yeux du public

²²⁷ Le lien vers le site officiel à jour : <https://www.imarabe.org/fr> (consulté le 2 octobre 2018) et voir l'inventaire en annexes.

²²⁸ P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littérature, 2011, p. 351.

²²⁹ 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> (consulté le 2 octobre 2018). En 2012, le nombre de visiteurs était de 5'29310. Deux ans après, suite à l'arrivée de Jack Lang, soit en 2014 les visiteurs annuels étaient 10'85383. On a vu d'ailleurs qu'entre 2013 et 2014 la fréquentation a augmenté de 73%.

²³⁰ « L'IMA expose la diversité des cultures arabes depuis l'Antiquité », *L'Humanité*, 22 septembre 2012.

²³¹ Cf. Légende de la carte n°1, Chap. 7.

musulman. À la fois interculturelle et interreligieuse, la muséographie de l'IMA propose donc une image positive de l'arabité et de l'islamité, qui se confondent constamment au fil de l'exposition permanente. Jack Lang mise sur la pluralité et sur l'idée des « connexions interculturelles » en phase avec l'idée contemporaine de réseaux globalisés mise en avant par le marché. Toutefois, si l'altérité arabo-musulmane est présentée comme une identité complexe (culturelle, religieuse, traditionnelle, etc.) et qui évolue avec le temps, elle est aussi représentée par des traits fixes, atemporel : l'hospitalité, la joie de vivre, les soins corporels, les habilités scientifiques, etc. La muséographie fait ainsi preuve d'une bienveillance contreproductive, car afin de protéger l'arabité et l'islamité de toute association négative elle en donne une image idéalisée, à son tour stéréotypée. Une posture qui concerne également les manifestations culturelles.

La programmation des dernières années a mis l'accent sur une palette très variée de l'identité arabo-musulmane : les questions de genre, la sexualité, la politique, la religion, etc., sont toutes présentées sous un jour favorable à travers le médium artistique. Les expositions temporaires sur la révolution arabe, le *street art*, la mode, la musique électronique, l'humour, etc.²³², font de l'*autre*, qu'il soit identifié comme arabe ou comme musulman, quelque'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 ces dernières. 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 des caractéristiques communes. Le traitement interculturel de l'altérité proposé par l'IMA pousse donc plus loin la logique des années 1980-1990 : 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 (i.e. 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 cumulé dans ces trente dernières années, voire en le surpassant.

Enfin, il est important de s'arrêter sur l'usage des réseaux sociaux. En effet, les équipes de Jack Lang font un important usage de Facebook, Twitter, etc., pour faire de la publicité à l'IMA et communiquer avec le public. Une communication qui se fait en français et en arabe, car depuis 2013 Lang a entamé une politique de bilinguisme dans tous les secteurs de l'Institut qui lui a non seulement permis d'élargir son auditoire mais aussi de fidéliser certaines catégories de

²³² Cf. Inventaire en annexes.

public. En effet, en m'intéressant aux réseaux sociaux de l'IMA j'ai remarqué que les managers des comptes Facebook et Twitter sont attentifs aux festivités, en particulier aux fêtes du calendrier musulman, en souhaitant une « bonne Aïd » et un « joyeux ramadan » aux internautes. Cette attention particulière envers l'islam n'est d'ailleurs pas niée par Jack Lang, qui revendique un rapport « souple²³³ » de l'Institut à la laïcité, que le prochain chapitre va examiner.

Pour conclure, ce dernier volet a repris tous les principaux éléments dégagés dans ce travail pour montrer 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'IMAise » en épousant les logiques du marché, une tendance que le Département des Arts de l'Islam illustre particulièrement bien.

En partant du constat que le DAI et l'IMA proposent deux régimes d'exposition différents de l'altérité islamique avec la même grammaire muséale, ce chapitre avait pour but de comprendre si la présence de ces logiques parallèles logées au cœur de l'histoire des politiques culturelles françaises est le symptôme d'une crise du modèle de l'État-nation ou témoignent de sa reconfiguration. Pour ce faire, le parti pris a été de convoquer la théorie de François Gauthier sur le passage du « régime Étatiste-national » à celui du « Marché-global » et les thèses sur les mutations de la gouvernementalité développées par Philippe Portier, à la suite de Michel Foucault. Ce cadre heuristique a été ensuite appliqué à l'histoire de la culture et du traitement de l'altérité dans les politiques culturelles.

Ce récit, qui s'est décliné depuis la moitié du XIX^e siècle à aujourd'hui, en portant une attention particulière au contexte français et au traitement de l'altérité islamique dans la culture, a permis d'obtenir plusieurs résultats. Premièrement, on a vu que la culture et la mise en scène de l'*autre* dans les politiques culturelles ont participé à la construction de l'État-nation comme forme

²³³ « J. Lang connaît des filles voilées qui “donneraient des leçons à ceux qui prennent de grands airs sur la République” », *art.cit.*

légitime de régulation du social. Cet outil de fabrication du modèle étatiste-national s'est à son tour révélé un précieux indicateur des mutations de la gouvernamentalité allant vers la gouvernance, soit vers un mode horizontal et rhizomique de gestion de la société. En effet, en regardant la place de l'*autre* dans la culture au fil du XX^e siècle on a remarqué qu'à partir du tournant néolibéral ce binôme s'est mis au service d'un nouveau régime, celui du Marché-global. Depuis les années 1970, les logiques économiques ont envahi le secteur culturel, qui s'est restructuré en fonction de ses dernières, en participant par extension à une reconfiguration de l'État et de la nation. Les musées, en particulier, ont pris part à ce processus en facilitant, et a fortiori en illustrant, le passage d'un régime à l'autre. Au sein du panorama muséal, les musées d'art islamique, récemment réinvestis par des logiques politiques locales et non seulement dépendants d'exigences économiques, traduisent particulièrement bien la transformation de l'État-nation vers le modèle néolibéral en précisant qu'elle ne coïncide pas pour autant avec sa disparation.

En appliquant ce raisonnement au DAI et à l'IMA, les deux régimes d'exposition qu'ils incarnent apparaissent à présent plus clairement. En effet, le cadre théorique sélectionné permet de montrer qu'il s'agit bien de régimes concurrents, mais que chacun dépend d'une temporalité et d'une logique macrosociologique bien précises. Le DAI, malgré ses efforts, reste « encastré » dans le « régime Étatiste-national » qui a présidé à la construction du Louvre, alors que l'IMA s'inscrit à plein dans le « régime du Marché-global », en dépassant les résistances de ses premiers présidents. Les deux musées tendent vers le même régime, celui de marché, mais le premier n'y arrive pas complètement, car il est freiné par le moule républicain qui l'a généré, alors que le second y parvient parfaitement, parce qu'il est favorisé par le moule libéral dans lequel il avait été imaginé. En analysant le DAI et l'IMA à travers le prisme des mutations de l'État ce travail parvient donc à voir au-delà de ce qui est mis en scène dans les musées, à saisir la complexité de ce qui est exposé.

L'État français était au centre de ce chapitre consacré à l'islam dans les politiques culturelles. Mais alors que le rôle de la culture et le rapport à l'*autre* ont été analysés de près en relation à l'État, une des questions soulevées par ce traitement de l'altérité dans le cadre de l'action publique française a été volontairement écartée : la laïcité. Le prochain et dernier chapitre se propose de faire cesser le suspense en étudiant le DAI et l'IMA au regard de la laïcité. L'objectif étant de voir si la laïcité permet de mieux comprendre les régimes d'exposition des deux cas à l'étude et, de la même manière, de savoir si les « laïcités muséales » renseignent davantage sur l'État et son rapport à la société.

CHAPITRE 9.

LES LAÏCITÉS MUSÉALES

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.

F.-B. FLOOD, « From the Prophet to Postmodernism? New World Orders and the End of Islamic Art », dans E. MANSFIELD, *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions*, Londres et New York, Routledge, 2007, p. 44 (ma traduction¹).

Ce dernier chapitre 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 religieux²», 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 chapitres précédents on a vu que le Département des Arts de l'Islam et l'Institut du monde arabe proposent deux régimes d'exposition et deux différentes conceptions de l'islam, mais qu'il ne s'agit en aucun cas d'un rapport neutre à la religion. Au Louvre, c'est l'Islam entendu comme un bloc civilisationnel (politique, culturel, social et, aussi, religieux) qui est mis en valeur. La religion musulmane est donc volontairement écartée de la muséographie du Département des Arts de l'Islam, où elle demeure marginale. A l'inverse, l'islam en tant que religion est délibérément mis de l'avant à l'IMA. Afin de rendre compte de cette divergence, ce chapitre examine 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 ses complexités et mutations au cours du siècle dernier.

¹La version anglaise originale est la suivante : « *The museum – an institution founded on the secularization of religious fetishes – assumes a pedagogical role in providing models not only of cultural understanding, but also of religious belief* ».

² P. PORTIER, « Histoire et sociologie de la laïcité », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*, n°116, 2009, p. 321.

La laïcité française est souvent réduite à la loi du 9 décembre 1905 qui établit la séparation entre l'État et les cultes³. D'un point de vue uniquement juridique, cette loi ne concerne pas le DAI et l'IMA, car son article 9 précise que les musées et les expositions culturelles font exception au modèle séparatiste⁴. 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 un 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 mettant entre parenthèse les particularismes par le biais d'une conception poussée de l'égalité et une méfiance à l'égard des communautarismes qui menacent cette unité. D'autre part, on retrouve le modèle « libéral » ou « particulariste », qui place l'accent au contraire sur les libertés individuelles et l'expression de ses dernières. 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'État⁵.

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 socio-historique est toujours un mixte de ces deux tendances. Ainsi Philippe Portier distingue entre deux grands régimes : la laïcité de séparation et laïcité de coopération⁶. Ces régimes se divisent à leur tour suivant une téléologie « moniste », c'est-à-dire reposant sur une norme de citoyenneté commune, ou au contraire suivant 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

³ Loi du 9 décembre 1905 concernant la séparation des Églises et de l'État [en ligne sur *Légifrance*]. URL : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006070169&dateTexte=20080306> (consulté le 12 septembre 2018).

⁴ D'après la loi du 9 décembre 1905 : « 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 », voir le paragraphe n°5 de l'article 9 de la loi (je souligne dans le texte). *Idem*.

⁵ Voir par exemple A. CAILLÉ et P. CHANIAL, « Postface. Le multiculturalisme est-il soluble dans la démocratie ? », dans F. FISTETTI, *Théories du multiculturalisme. Un parcours entre philosophie et sciences sociales*, 2009, Paris, La Découverte, pp. 181-206 ; F. GAUTHIER, « Républicanisme vs Libéralisme. Les régimes de laïcité et leur mise à l'épreuve », *Revue du MAUSS*, n°49, 2017, pp. 269-290.

⁶ P. PORTIER, « “Modernités plurielles” ? Une approche longitudinale des modèles nationaux de régulation du croire dans les démocraties occidentales » dans M. MILOT, P. PORTIER et J.-P. WILLAIME, *Pluralisme religieux et citoyenneté*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 249-252.

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 particulier⁷.

En passant très vite sur le XIX^e siècle, je m'attarderai en revanche dans ce chapitre 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 reconnaissance⁸, et, enfin, sur la période qui s'étale de la fin des années 1980 jusqu'à aujourd'hui et qui voit l'émergence de deux formes de laïcité de reconnaissance : celle de matrice plus républicaine, qu'on peut appeler de cohésion, et celle davantage libérale, dite d'inclusion.

Suit une section consacrée à la gestion de l'islam, qui se recoupe 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 marché⁹ », 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 en rapport à l'islam au DAI et à l'IMA. L'étude de la laïcité muséale dans ces institutions est une manière

⁷ Par soucis de comparaison, notons rapidement que les États-Unis correspondent au régime de séparation pluraliste, tandis que l'Allemagne et les pays scandinaves correspondent aux régimes de coopération pluraliste et moniste respectivement. Voir Portier (2010).

⁸ J.-P. WILLAIME, « 1905 et la pratique d'une laïcité de reconnaissance sociale des religions », *Archives de sciences sociales des religions*, n°129, 2005, pp. 67-82

⁹ P. HAENNI, *L'Islam de marché*, Paris, Le Seuil, 2005.

de penser la régulation de la différence religieuse et, de manière plus générale, de réfléchir au rapport à l'altérité dans la société française, telle qu'elle est prise en charge par l'État. En somme donc, ce dernier chapitre est un moyen d'apporter des compléments de réponse à la question centrale de ce travail, à savoir la manière dont le traitement de l'islam dans les politiques culturelles nous renseigne sur les rapports entre l'État et la société française et la place qu'occupe la religion dans les transformations de l'idéal de société.

I. Brève histoire de la laïcité française

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 concurrent¹⁰», l'État s'étant servi du catholicisme en particulier pour se construire et asseoir son autorité :

En ce premier XIX^e siècle, la *modernité* n'est encore qu'*émergente*. Le « régime de la nation » ne se répand sans doute ; il coexiste avec le reliquat du « régime de l'Église ». En haut, l'État est faiblement différencié : bien qu'il affirme son autonomie, il n'a pas les moyens, ni matériels ni symboliques d'appliquer seul la politique qu'il définitif. En bas, l'Église est puissamment implantée : dans cette société des terroirs, elle dessine encore l'horizon de sens de la conscience collective, malgré l'ouverture au pluralisme permise par la législation révolutionnaire. L'intrication continuée des ordres est, dans ce contexte, la condition même de la stabilité sociale¹¹.

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 collective¹²».

1. La loi de 1905

La France de la III^{ème} République (1879-1940) s'est inscrite dans la trajectoire des pays dits de « séparation moniste¹³ » de régulation du religieux. Cette « solution laïque¹⁴ » est à comprendre dans le contexte révolutionnaire et dans celui de la guerre des deux France,

¹⁰ P. PORTIER, *L'État et les religions en France. Une sociologie historique de la laïcité*, Rennes, PUR, 2016, p. 16.

¹¹ *Idem*, p. 16

¹² P. PORTIER, « “Modernités plurielles” ? Une approche longitudinale des modèles nationaux de régulation du croire dans les démocraties occidentales », *art.cit.*, p. 244.

¹³ *Idem*.

¹⁴ P. PORTIER, « Le tournant substantialiste de la laïcité française », *Horizontes Antropológicos*, n°52, 2018, p. 24.

opposant grosso modo les partisans de la Déclaration des droits de l'homme et ceux du Syllabus de Pie IX (1864)¹⁵. 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 1905¹⁶ a officiellement abrogé le régime concordataire¹⁷. Elle a fixé l'État dans une position de neutralité religieuse en déplaçant les Églises de la sphère publique au 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 est encore très attachée à l'idéal révolutionnaire d'un État fort, surplombant le 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 encastré 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 sensibilité¹⁸.

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.

¹⁵ Aussi appelé « Recueil renfermant les principales erreurs de notre temps qui sont signalées dans les allocutions consistoriales, encycliques et autres lettres apostoliques de Notre Très Saint-Père le pape Pie IX » dans Pie IX, *Encyclique Quanta Cura et Le Syllabus*, Montréal, Chapeau, 1882. Le pape y critique entre autres le rationalisme, le libéralisme et le gallicanisme (i.e. la doctrine qui cherche à organiser l'Église catholique en dehors de l'autorité papale) contemporains en faisant preuve d'intransigeantisme (i.e. en se montrant intransigeant et donc hostile par rapport aux idées modernes issues des Lumières et de la Révolution française). Voir J.-M. DONÉGANI, *La liberté de choisir. Pluralisme religieux et pluralisme politique dans le catholicisme français contemporain*, Paris, Presse de Science-Po, 1993 et É. POULAT, *L'Église, c'est un monde. L'Écclésiologie*, Paris, Le Cerf, 1986.

¹⁶ Loi du 9 décembre 1905 concernant la séparation des Églises et de l'État [en ligne sur *Légifrance*]. URL : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006070169&dateTexte=20080306> (consulté le 12 septembre 2018).

¹⁷ L'Alsace et la Moselle font exception, le Concordat y est toujours en vigueur.

¹⁸ F. GAUTHIER, « Républicanisme vs Libéralisme. Les régimes de laïcité et leur mise à l'épreuve », *Revue du MAUSS*, n°49, 2017, p. 280.

2. De la séparation à la reconnaissance

La V^{ème} République a inauguré un nouveau régime d'articulation de la relation entre l'État et les cultes : « le modèle de la reconnaissance¹⁹ ». 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”²⁰ ». 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 V^{ème} 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 laïque²¹ » est intervenue. Dans ces années, comme l'explique Jean-Paul Willaime :

L'État national se voit tout d'abord relativisé tant par le haut que par le bas ; il est contraint à redéfinir ses fonctions entre la mondialisation/européanisation d'une part, les régions et l'affirmation des collectivités locales d'autre part. L'État est « en voie de “différenciation”, écrit Philippe Portier. Porteur de la transcendance républicaine, il se plaçait hier en surplomb de la société, et reléguait, du coup, l'instance religieuse en dehors de la sphère publique. Or, ce modèle s'efface : le politique s'ouvre de plus en plus volontiers au social, et multiplie, de là, les zones de contact avec les Églises ». Même si cela suscite résistances et difficultés, la France est de fait engagée dans un nouveau régime de l'action publique où le rôle de l'État central est moins important²².

Les mutations de la laïcité française ont donc été multifactorielles. Trois facteurs peuvent être néanmoins retenus pour expliquer l'avènement du modèle reconnaissant : les mutations d'ordre politique, philosophique et sociodémographique à l'échelle tant supranationale que nationale.

Du point de vue de la compréhension du politique, l'État a perdu le monopole de la gouvernementalité à partir des années 1970, et son autorité est concurrencée. À l'échelle nationale, des 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,

¹⁹ J.-P. WILLAIME, *Le retour du religieux dans la sphère publique. Vers une laïcité de reconnaissance et de dialogue*, Lyon, Olivetan, 2009.

²⁰ P. PORTIER, « “Modernités plurielles” ? Une approche longitudinale des modèles nationaux de régulation du croire dans les démocraties occidentales », *art.cit.*, pp. 255-256.

²¹ P. PORTIER, « Nouvelle modernité, nouvelle laïcité. La République française face au religieux (1880-2009) », *Estudos de Religião*, vol. 25, n°41, juillet-décembre 2011, p. 53.

²² J.-P. WILLAIME, « 1905 et la pratique d'une laïcité de reconnaissance sociale des religions », *art.cit.*, p. 82.

culturelles, religieuses, etc.). De manière individuelle ou collective, ces acteurs ont exprimé 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-ci²³.

En France, on l'a vu, 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'affaiblit²⁴». 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 davantage à la reconnaissance des particularismes. Or, cette transformation n'est pas allée de soi : « [F]ortement marquée par une tradition centralisatrice et homogénéisatrice de "défense de l'unité du corps social", la République française éprouve quelques difficultés à reconnaître positivement la diversité culturelle quelle qu'elle soit²⁵». Au contraire, elle a été durement contestée. Parallèlement à une lecture plus libérale du texte de 1905, un autre pôle, représenté par les tenants néo-républicains d'une interprétation « classique » de la loi, a commencé à lever le ton pour que la séparation soit maintenue.

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 cohésion²⁶». L'affaiblissement du modèle Étatiste-national et la perte des

²³ 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 au chapitre 8 voir F. FISTETTI, *Théories du multiculturalisme. Un parcours entre philosophie et sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2009.

²⁴ P. PORTIER, *L'État et les religions en France*, op.cit., p. 49.

²⁵ J.-P. WILLAIME, « 1905 et la pratique d'une laïcité de reconnaissance sociale des religions », art.cit, p. 74.

²⁶ P. PORTIER, *L'État et les religions en France*, op.cit., p. 243

repères politiques traditionnels ont entraîné une peur des dérives communautaristes²⁷ et du repli identitaire. Même dans les pays qui ont été le plus sensibles et ouverts au multiculturalisme, des discours d'inquiétude et des politiques de fermeture voient le jour²⁸. Les attentats du 11 septembre 2001 semblent avoir libéré la parole, en popularisant des rhétoriques comme celles du choc entre les civilisations, théorisée quelques années auparavant par Huntington²⁹, et de nouvelles thèses, comme celle de l'invasion arabo-musulmane de l'Europe³⁰.

En France, schématiquement, deux polarités ont émergé de ce contexte. D'une part on repère ceux qui avaient lutté pour la prise en compte de la diversité dans les années précédentes. Ils sont concurrencés par un autre pôle, composé par les 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 néo-républicains 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'« inclusion³¹ », un multiculturalisme plus modérée qu'auparavant, mais qui ouvre néanmoins toujours l'espace public aux particularismes. A l'opposé, le deuxième pôle prône aujourd'hui une « laïcité de cohésion³² ». Dans cette perspective, n'est intégrée que l'altérité — y compris religieuse — qui partage les valeurs républicaines. La reconnaissance est donc en quelques sortes limitée, restrictive. Ce second groupe appelle en effet à une re-frontiérisation nette entre l'espace public et privé³³.

L'islam se trouve au centre des débats qui opposent ces versions de la laïcité. Comme l'explique Jean-Paul Willaime :

²⁷ S. DUFOIX. « Nommer l'autre. L'émergence du terme communautarisme dans le débat français », *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales*, n° 7, 2016, pp. 163-186.

²⁸ À titre d'exemple on peut citer les Pays-Bas et le Royaume-Uni. Voir : J. W. DUYENDAK et P. SCHOLTEN, « Le "modèle multiculturel" d'intégration néerlandais en question », *Migrations Société*, vol. 122, no. 2, 2009, pp. 77-106 ; J. H. BRINKS, « Les Pays-Bas et la crise du multiculturalisme », *Politique étrangère*, vol. hiver, no. 4, 2014, pp. 183-195 ; A. BUTT PHILIP, « Le Royaume-Uni sera-t-il plus uni en 2020 ? », *Politique étrangère*, vol. été, n°2, 2010, pp. 283-293. Pour une réflexion sur le modèle « multiculturel » versus le modèle « républicain » de gestion de la pluralité cf. D. SCHNAPPER, « Quelle politique multiculturelle ? », *Le Débat*, vol. 186, n°4, 2015, pp. 111-121.

²⁹ S. HUNTINGTON, *Le Choc des civilisations*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1997.

³⁰ BAT YE'OR, *Eurabia : L'axe Euro-Arabe*, Paris, Jean Cyrille Godefroy, 2006.

³¹ P. PORTIER, *L'État et les religions en France*, op.cit., p. 256.

³² *Idem*, p. 257

³³ *Idem*, p. 259

Crispations laïques à propos de l'islam donc, au moment même où s'affirment diverses quêtes identitaires et où la société française est culturellement et religieusement de plus en plus diversifiée. C'est toute l'identité républicaine française fondée sur l'universalisme abstrait du citoyen qui est ébranlée. Aujourd'hui, l'universalité ne se gagnerait plus en abandonnant ses différences, elle se revendiquerait à partir même de ses différences. C'est ce que le modèle républicain assimilationniste français a quelque peine à admettre, particulièrement lorsqu'il est question d'identités religieuses³⁴.

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 » 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.

II. Laïcité(s) et islam(s)

Au sein de l'histoire de la gestion de l'islam en France, « histoire d'une relation particulière³⁵ », 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 à faire avec une forme spécifique d'islam et en a donné à voir, à son tour, une image particulière.

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 coloniale³⁶. Contrairement au système de laïcité séparatiste en vigueur à la même période en France métropolitaine, les territoires français colonisés, notamment l'Algérie, ont fait l'objet d'une ingérence de l'État dans les affaires religieuses ayant pour but de contrôler les populations colonisées. Ce

³⁴ J.-P. WILLAIME, « 1905 et la pratique d'une laïcité de reconnaissance sociale des religions », *art.cit.*, p. 82.

³⁵ Voir aussi B. GODARD, « L'islam et l'État français : histoire d'une relation particulière », *Confluences Méditerranée*, vol. 95, n°4, 2015, pp. 29-41. Voir aussi : F. FRÉGOSI, *Penser l'islam dans la laïcité. Les musulmans de France et la République*, Paris, Fayard, 2008.

³⁶ R. ACHI, « La laïcité à l'épreuve de la situation coloniale », *Histoire de la justice*, 2005, n° 16, p. 163-176 ; F. FRÉGOSI, « Les contours fluctuants d'une régulation étatique de l'Islam », *Hommes et Migrations*, n°1220, juillet-août, 1999, pp. 14-29 ; V. AMIRAUX, « De l'Empire à la République : à propos de l' "islam de France" », *Cahiers de recherche sociologique*, 2008, n° 46, pp. 45-60.

J.-L. TRIAUD « Politiques musulmanes de la France en Afrique subsaharienne à l'époque coloniale », chap. 13, dans P.-J. LUIZARD (dir.), *Le choc colonial et l'islam*, Paris, La Découverte, 2006, pp. 271-282 ; J.-L. TRIAUD, « Une laïcité coloniale. L'administration française et l'islam en Afrique de l'ouest (1860-1960) », dans C. PEYRARD, *Politique, religion et laïcité*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2009, pp. 121-143.

« volontarisme d'État³⁷ », autrement dit sa prétention à asseoir une supériorité, a concerné directement le culte musulman.

La loi de 1905 n'a pas eu d'impact dans les colonies. Comme l'explique Franck Frégosi :

Le principe de séparation des cultes avec la République y restera lettre morte [...] les républicains faisaient preuve en la matière d'un gallicanisme étroit, estimant que, selon une formule célèbre attribuée à Gambetta : « la laïcité (pas plus que l'anticléricalisme) n'est pas un bon produit d'exportation !³⁸ ».

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 »³⁹. Cet islam « docile », précise Valérie Amiraux, a pris la forme de « figures archétypiques » comme celle de « l'indigène musulman »⁴⁰, 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, l'« exception musulmane à la laïcité⁴¹ » se prolonge en France métropolitaine, où l'État a subventionné la construction de la Grande Mosquée de Paris (GMP)⁴². 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 et qu'on associe par extension à leur identité religieuse. Or, la ⁴³GMP 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 mis dans les

³⁷ F. FRÉGOSI, « Les contours fluctuants d'une régulation étatique de l'Islam », *art.cit.*, p. 20.

³⁸ *Idem.*, p. 15.

³⁹ *Idem.*, p. 20.

⁴⁰ V. AMIRAUX, « De l'Empire à la République : à propos de l' "islam de France" », *Cahiers de recherche sociologique*, 2008, n° 46, p. 54.

⁴¹ F. FRÉGOSI, « Les contours fluctuants d'une régulation étatique de l'Islam », *art.cit.*

⁴² Pour approfondir l'histoire de la gestion du culte musulman au début du XX^e voir : H. LAURENS, *Orientales II : La III^e République et l'Islam*, Paris, CNRS Éditions, 2004 et P. LE PAUTREMAT, *La Politique musulmane de la France au XX^e siècle : de l'Hexagone aux terres d'Islam, Espoirs, réussites, échecs*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2003. Sur la période plus contemporaine voir L. FOURNIE, « Une gestion publique de l'islam entre rupture et rhétorique », *L'Homme & la Société*, vol. 174, n° 4, 2009, pp. 41-62.

Pour une histoire complète de l'islam et de la laïcité voir F. FRÉGOSI, *Penser l'islam dans la laïcité : Les musulmans de France et la République*, Paris, Fayard, 2008.

⁴³ F. FRÉGOSI, « Les contours fluctuants d'une régulation étatique de l'Islam », *art.cit.*

maines 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 »⁴⁴.

2. Entre contrôle et représentativité d'une réalité en mouvement

2.1. Reconnaître l'islam silencieux des pères

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 caves⁴⁵ en exprimant leur religiosité dans l'espace privé. Cet « islam des darons⁴⁶», 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 appropriés⁴⁷. L'État s'est donc vu contraint de reconnaître à l'islam certains droits (association de loi 1901, aumôneries, etc.), encore plus qu'à cette même période il a commencé à en accorder aux autres religions. La laïcité de reconnaissance a donc aussi concerné le culte musulman car, comme l'explique Claire de Galember :

La reconnaissance de l'islam est présentée par les autorités politiques comme une évidente et impérative nécessité. Le nouvel argumentaire à l'appui de cette redéfinition du problème se réfère à la fois aux libertés individuelles et publiques (liberté de conscience et libre exercice du culte) et à l'ordre public, voire à la sécurité publique. Il s'agit d'une affaire de justice et d'égalité : il en va de la crédibilité des valeurs démocratiques et de celles de l'État de droit⁴⁸.

⁴⁴ N. DAVIDSON, « La mosquée de Paris. Construire l'islam français et l'islam en France, 1926-1947 », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n°125, juillet 2009. Voir aussi D. MAMERI, *L'Institut Musulman de la Grande Mosquée de Paris (1916-2015) : vers un Islam de France ?*, thèse de doctorat en science politique sous la direction de Philippe Portier, École Pratique des Hautes Études, 2016.

⁴⁵ Voir A. BOYER, « La place et l'organisation du culte musulman en France », *Études*, vol. 395, n°12, 2001, pp. 619-629 ; J. DAKHLIA, « Musulmans de France, l'histoire sous le tapis », *Multitudes*, vol. 26, n°3, 2006, pp. 155-163 ; F. FRÉGOSI, « Les mosquées dans la République », *Confluences Méditerranée*, n° 57, 2011, pp. 153-174.

⁴⁶ G. KEPEL, *Quatre-vingt-treize*, Paris, Gallimard, 2012.

⁴⁷ A.-L. ZWILLING, « L'architecture des mosquées en France : construire ou édifier ? », *Revue des sciences religieuses*, n°86, 2012, pp. 343-356 ; V. GAY, « Grèves saintes ou grèves ouvrières ? Le « problème musulman » dans les conflits de l'automobile, 1982-1983 », *Genèses*, vol. 98, n°1, 2015, pp. 110-130.

⁴⁸ C. de GALEMBERT, « 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*, n° 52, hiver 2003-2004, p. 72.

Cette reconnaissance s'est toutefois révélée difficile à accorder du fait des tensions qu'elle a générées. 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, d'une part. 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 questionnée dans ces années, notamment à cause de l'apparition d'autres associations dans le panorama de l'islam en France⁴⁹. 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 —, rendant sa gestion plus complexe.

2.2. Et gérer la visibilité des jeunes

Le paysage religieux des musulmans a commencé à changer à la fin des années 1980 et à se diversifier⁵⁰. On constate notamment l'émergence de ce que Gilles Kepel appelle l'« islam des Frères⁵¹», porté par des jeunes étudiants du Maghreb venus étudier en France, affichant une religiosité plus visible et engagée, proche de celle des Frères musulmans⁵². Très rapidement, ces jeunes ont commencé à s'affranchir des pays d'origine et à s'organiser de manière indépendante en formant des fédérations d'associations locales, dont l'Union des organisations islamiques de France (UOIF⁵³). 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 intégration⁵⁴.

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 à

⁴⁹ Voir B. GODARD et S. TAUSSIG, *Les Musulmans en France. Courants, institutions, communautés : un état des lieux*, Paris, Fayard, 2009. Cf aussi V. GEISSER, « L'UOIF, la tension clientéliste d'une grande fédération islamique », *Confluences Méditerranée*, n°57, 2006, pp. 83-101.

⁵⁰ Voir notamment F. FRÉGOSI, « Les nouveaux contours du champ intellectuel musulman en France », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n°123, juillet 2008. De même, sur les convertis à l'islam cf. F. FRÉGOSI, « Les nouveaux musulmans : entre surexposition et invisibilité », *Esprit*, n°404, 2014, pp. 65-77.

⁵¹ G. KEPEL, *Quatre-vingt-treize*, *op.cit.*

⁵² Organisation religieuse musulmane sunnite créée en 1928 en Égypte qui prône un islam politique.

⁵³ 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.

⁵⁴ C. WITHOL de WENDEN. « Contre quelques idées reçues sur l'immigration », *Les Annales de la recherche urbaine*, n°49, 1990, pp. 23-29.

préserver l'espace public de tout particularisme, notamment religieux⁵⁵. 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 en danger (le voile étant associé à la domination patriarcale et les filles étant mineures) et dangereuses pour l'unité nationale, en demandant à l'État de légiférer pour interdire le port du voile à l'école⁵⁶. 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 choix personnel. La question de la « solubilité » de l'islam dans la démocratie a commencé à se poser à ce moment⁵⁷. L'affaire va se solder, quelques années plus tard, avec la loi sur l'interdiction du port des signes religieux à l'école⁵⁸, et donc par la victoire du camp néo-républicain. Toutefois, aucun de ces deux grands pôles n'a, depuis, abandonné le combat.

2.3. 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 à cause 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'évènements a contribué à construire l'image d'un islam violent, barbare et dangereux, des stéréotypes surexposés par les médias, qui ont participé à les relayer et, du moins en partie donc, à les construire⁵⁹.

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

⁵⁵ V. AMIRAUX, « Être musulman : le dire, le montrer, le cacher ? Du difficile rapport entre privé et public, », dans V. AMIRAUX et O. ROY (dir.) *Être musulmane, être musulman au Caire, à Dakar, Téhéran, Istanbul et Paris*, Marseille, Indigène, 2004, pp. 19-24 ; F. GAUTHIER, « Républicanisme vs Libéralisme. Les régimes de laïcité et leur mise à l'épreuve », *art.cit.*

⁵⁶ La laïcité à l'école a toujours fait l'objet d'un combat de la part des républicains (cf. Portier, 2016).

⁵⁷ B. GODARD, « L'islam et l'État français : histoire d'une relation particulière », *Confluences Méditerranée*, vol. 95, n°4, 2015, pp. 29-41.

⁵⁸ La loi du 15 mars 2004 sur les signes religieux dans les écoles publiques.

⁵⁹ T. DELTOMBE, *L'islam imaginaire*, Paris, La Découverte, 2007 ; P. MOREY et A. YAQIN, *Framing Muslims – Stereotyping and Representation After 9/11*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2011.

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 appelés⁶⁰, 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 malentendus⁶¹».

C'est dans ce contexte que l'islam a été mis à l'agenda de l'État⁶² comme « problème public » à régler⁶³, ce qui va en justifier un traitement de type par le haut. Cette laïcité d'intervention, appliquée à « intégrer l'islam », s'est donc 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 :

Il en va également de la sécurité : intégrer l'islam peut constituer une réponse au risque de développement de l'islamisme, qui se développe sur le terreau des frustrations générées par l'exclusion économique, sociale et politique. C'est enfin une affaire de cohésion sociale : intégrer l'islam suppose un mouvement dialectique d'ajustement entre la société d'accueil et les nouveaux entrants, indispensable à l'enraiment du développement de la ghettoïsation, que l'on tend à qualifier de « communautarisme » en France⁶⁴.

2.4. Entre tutelle étrangère et gestion locale

Le contrôle du fait religieux musulman par l'État a demeuré une constante à partir de ces années. Toutefois, la décennie 1990-2000 est particulièrement représentative d'une oscillation entre l'« axe Paris-Alger⁶⁵», autrement dit entre la tutelle de l'islam via

⁶⁰ R. LEVEAU, « Les beurs dans la cité », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 44, n°4, 1994, pp. 65-71. Voir aussi G. KEPPEL, *Les banlieues de l'islam* Paris, Seuil, 1987 ; A. BOYER, *L'Islam en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

⁶¹ J. CÉSARI, « L'islam en France, naissance d'une religion », *Hommes et Migrations*, n°1183, janvier 1995, p. 33.

⁶² C. de GALEMBERT, « 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 », *art.cit.*

⁶³ V. AMIRAU, « Expertises, savoir et politique. La constitution de l'islam comme problème public » dans B. ZIMMERMANN (dir.) *Les sciences sociales à l'épreuve de l'action*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004, pp. 209-245 ; J. BEAUGÉ et A. HAJJAT, « Élitisme français et construction du "problème musulman" », *Sociologie*, n°1, vol. 5, 2014 ; A. HAJJAT et M. MOHAMMED, *Islamophobie. Comment les élites françaises fabriquent le "problème musulman"*, Paris, La Découverte, 2013.

⁶⁴ C. de GALEMBERT, « 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 », *art.cit.*, p. 73.

⁶⁵ B. GODARD, « L'islam et l'État français : histoire d'une relation particulière », *art.cit.*, p. 25

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 différences⁶⁶ ». Avec une structure plus collégiale, le Corif a annexé à la réflexion sur l'islam des interlocuteurs autres que la Grande Mosquée de Paris, tels que 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, 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 républicaines⁶⁷. C'est ainsi que l'institut Al-Ghazali a ouvert ses portes, presque immédiatement, en 1993⁶⁸. 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 1980⁶⁹, 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 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 GMP⁷⁰ », 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 convertis⁷¹ ». 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, plus qu'en lien avec les pays arabes d'origine. Il s'inscrit donc dans l'héritage du Corif, sans néanmoins aller

⁶⁶ P. PORTIER, *L'État et les religions en France*, op.cit., p. 298.

⁶⁷ S. JOUANNEAU, *Les imams de France. Une autorité religieuse sous contrôle*, Paris, Agone, 2013.

⁶⁸ R. STEGMANN, *Verflochtene Identitäten: Die Grosse Moschee Von Paris Zwischen Algerien Und Frankreich*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co, 2018.

⁶⁹ O. ROY, *L'Islam mondialisé*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

⁷⁰ B. GODARD, « L'islam et l'État français : histoire d'une relation particulière », *art.cit.*, p. 37.

⁷¹ V. AMIRAUX, « L'institutionnalisation du culte musulman en Europe. Perspectives comparées, » dans K. MOHSEN-FINAN et R. LEVEAU (dir.), *Musulmans de France et d'Europe*, Paris, CNRS Éditions, p. 91.

jusqu'à exclure l'État des discussions. Dans son fameux discours 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 République⁷²». Ainsi, il fait preuve d'un « volontarisme pragmatique⁷³», 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.

2.5. L'avènement d'un nouvel islam : du « loser des banlieues » à la « muslim pride » globale

Si les années 1980-1990 ont témoigné de la progressive apparition 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 consommation⁷⁴. 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 autour de l'ouverture de restaurants halal ou des repas sans porc dans les cantines scolaires qui ont suivi⁷⁵, en sont une illustration. L'islam se vit désormais premièrement par des modes distinctifs de consommation.

⁷² Extrait du discours de Jean-Pierre Chevènement à l'Assemblée nationale, le 3 octobre 2001 [en ligne]. URL : <http://discours.vie-publique.fr/notices/013003503.html> (consulté le 19 septembre 2018).

⁷³ F. FRÉGOSI, « La régulation étatique du fait islamique dans un régime de laïcité. Constantes, contrastes et limites », dans P. CÔTE, J. GUNN (dir.), *La nouvelle question religieuse. Régulation ou ingérence de l'État ?*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, pp. 133-162.

⁷⁴ F. GAUTHIER, « From nation-state to market. The transformations of religion in the global era, as illustrated by Islam », *Religion*, vol. 48 (3), 2018, pp. 382-417 ; F. GAUTHIER et D. GUIDI, « Voile, Halal et Burkini. Expliquer les nouvelles formes d'expression religieuse à l'ère du consumérisme », dans A. BARRAS et S. NICOLET (dir.), *Réguler le religieux dans les sociétés libérales ?*, Genève, Labor et Fides, 2016, pp. 145-169. Cette transformation n'a d'ailleurs pas concerné uniquement l'islam mais les religions en général, ni le cadre national français en priorité mais l'échelle globale (cf. Gauthier, 2019, à paraître), mais la France en fournit un exemple emblématique.

⁷⁵ Sur le halal voir C. RODIER, *La question halal. Sociologie d'une consommation controversée*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

À partir de 2000, et surtout après les attentats de 2001, les musulmans français ont tenté de s'émanciper du stéréotype du « loser de banlieue⁷⁶ » et du « terroriste barbu », pour proposer une image différente de l'islam : un islam duquel être fiers, vecteur d'une « muslim pride » globalisée⁷⁷. 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 France⁷⁸. 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 mœurs⁷⁹. La religion se transforme, elle est inscrite dans les dynamiques de marché qui participent à la « revivifier⁸⁰ ». 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 discours⁸¹.

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 fondamentalistes⁸². 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 d'un renouveau grammairal, davantage axée sur l'économique. La Rencontre annuelle des musulmans de France (« foire musulmane ») que l'UOIF organise au Bourget, aux portes de

⁷⁶ P. HAENNI, *L'Islam de marché*, op.cit., p. 57.

⁷⁷ *Idem*.

Expression qu'on retrouve dans plusieurs contextes, dont le milieu des humoristes, comme je l'ai signalé dans le premier chapitre de ce travail.

⁷⁸ H. BENAÏSSA, *Islam et Capitalisme : Sociologie des entrepreneurs musulmans en France*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Philippe Portier, École Pratique des Hautes Études, 2018.

⁷⁹ F. GAUTHIER et M. UHL, « The Vatican On-line and Amr Khaled's Islamic TV-Predaching: Some Impacts of Internet on Religion in a Globalized World », *Australian Journal of Communication*, Vol.39, n°1, 2012, pp. 53-70 ; F. GAUTHIER et D. GUIDI, « Voile, Halal et Burkini. Expliquer les nouvelles formes d'expression religieuse à l'ère du consumérisme », op.cit. ; F. GAUTHIER, « From nation-state to market. The transformations of religion in the global era, as illustrated by Islam », art.cit.

⁸⁰ Voir : F. GAUTHIER et T. MARTIKAINEN, *Religion in the Neoliberal Age. Political Economy and Modes of Governance*, Londres, Routledge, 2013 ; F. GAUTHIER et T. MARTIKAINEN, *Religion in Consumer Society. Brands, Consumers and Markets*, Londres, Routledge, 2013.

⁸¹ P. HAENNI, *L'Islam de marché*, op.cit., p. 9.

⁸² Le fait que DAESH se serve d'outils de marketing pour sa propagande en est une démonstration.

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 cd-roms, des vêtements islamiques (foulards, khamis...), des gadgets...⁸³ ». Fréquenté à l'origine par un public de musulmans qui avaient le sentiment d'être exclus⁸⁴, il attire à présent toujours plus de jeunes⁸⁵, désireux d'être en même temps « pieux et cool », de concilier foi et modernité, religion, mode et succès⁸⁶.

3. Une laïcité de surveillance diversifiée

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.

Dans l'après 11 septembre, Philippe Portier repère une « inflexion sécuritaire » des politiques à l'égard de l'islam⁸⁷, 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 libérales, qui sont allés jusqu'à parler d'« islamophobie d'État⁸⁸ ». 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 néo-républicains de la laïcité.

⁸³ S. AMGHAR, « Le congrès du Bourget. Une « fête de l'Humanité » islamique », *Confluences Méditerranée*, vol. 46, no. 3, 2003, p. 153.

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ Voir F. KHEMILAT, « Les usages stratégiques du genre dans le jeu des concurrences entre autorités religieuses musulmanes aujourd'hui en France », intervention au colloque *Les autorités religieuses face aux questions du genre*, 22 mai 2014, GSRL, Paris.

⁸⁶ Cf. F. GAUTHIER et D. GUIDI, « Voile, Halal et Burkini. Expliquer les nouvelles formes d'expression religieuse à l'ère du consumérisme », dans A. BARRAS et S. NICOLET (dir.), *Réguler le religieux dans les sociétés libérales ?*, Genève, Labor et Fides, pp. 145-169 ; I. AJALA, « 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*, vol. 12, n°3, 2017, pp. 1-11 ; E. TARLO et A. MOORS (dir.), *Islamic fashion and anti-fashion: new perspectives from Europe and North America*, Londres, Bloomsbury, 2013.

⁸⁷ P. PORTIER, *L'État et les religions en France*, *op.cit.*, p. 297

⁸⁸ A. HAJJAT et M. MOHAMMED, *Islamophobie. Comment les élites françaises fabriquent le "problème musulman"*, Paris, La Découverte, 2013.

Dans ce même contexte, des initiatives allant vers davantage de reconnaissance de l'islam ont néanmoins émergés. En plus du CFCM, la Fondation de l'Islam de France (FIF), inaugurée en 2016, en est un exemple⁸⁹. Imaginée par le ministère de l'Intérieur Bernard Cazeneuve après les attentats qui ont touché la rédaction de Charlie Hebdo et à l'hypermarché kasher en 2015, cette fondation assume une forme proche de celle d'un *think tank*, ne concernant plus uniquement le culte, mais désormais en charge de réfléchir à l'islam « à trois cent soixante degrés »⁹⁰. Dans cette optique, la FIF ne se compose pas de représentants religieux, comme c'est le cas des autres instances précédemment créées, mais d'experts aux profils très divers (intellectuels, militants, artistes, etc., musulmans et non musulmans), et 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. Dans 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 laïcité⁹¹ » et de « fournir des repères républicains⁹² », 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 Lumières⁹³ », 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 y est décrit comme « beau, intelligent et tolérant⁹⁴ », des termes qu'on retrouve, mot à mot, dans la sémantique utilisée au 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 France⁹⁵. 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.

⁸⁹ Voir le site officiel de la FIF : <http://fondationdelislamdefrance.fr>

⁹⁰ Cf. la page sur les missions de la FIF : <http://fondationdelislamdefrance.fr/nos-missions/>

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Idem.*

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ Cf. la page sur les actualités de la FIF : <http://fondationdelislamdefrance.fr/actualites/>

⁹⁵ Voir annexes et site du FIF.

III. La laïcité au musée : la gestion muséale de l'islam

1. Le DAI : une laïcité muséale de cohésion

Au Louvre, on l'a vu, la religion est écartée de l'exposition au moins depuis la fin du XIX^e siècle, suite aux pressions d'un groupe d'amateurs d'art « républicains laïcards⁹⁶ ». 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 choisit lesquels acquérir, lesquels montrer, et comment les exposer⁹⁷ ». Pour Paine la spécificité des conservateurs français serait de « garantir de la neutralité républicaine⁹⁸ ».

Le travail de Sophie Makariou décrite comme quelqu'un qui « refuse le communautarisme et respecte la laïcité⁹⁹ » semble correspondre à cette description. En effet, comme on a 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 l'art et la religion. De même, elle a aussi drastiquement limité les références au religieux dans la présentation de la collection. Dans cette perspective, en vue d'éviter toute revendication de la part des pays concernés, la conservatrice a aussi préféré des classifications dynastiques (Espagne 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'islam¹⁰⁰ », soit l'esthétique, le raffinement et la beauté de la civilisation islamique d'antan, en passant sous silence l'islam contemporain,

⁹⁶ R. LABRUSSE, E. POSSÉMÉ et S. MAKARIOU (dir.), *Purs Décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle*, Paris, Les Arts Décoratifs et musée du Louvre, 2007.

⁹⁷ C. PAINE, *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*, Londres et New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 13 (ma traduction).

⁹⁸ *Idem*.

⁹⁹ Entretien n°3 avec un chargé de collection au Département des Arts de l'Islam, 1er août 2016, Musée du Louvre, Paris

¹⁰⁰ Extrait de la première page du site officiel du DAI : <http://www.louvre.fr/le-nouveau-departement-des-arts-de-l-islam> (consulté le 22 octobre 2017).

et surtout la religion musulmane. En somme, l'islam est assimilé dans l'Islam, le culte noyé dans la culture. Ces restrictions dans le traitement de l'altérité islamique montrent donc qu'à son ouverture la laïcité muséale du DAI est en concordance avec l'esprit républicain, en quête d'un islam modéré auquel reconnaître une place au sein de la communauté nationale.

Cette laïcité de cohésion, 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) – XVIIIe-XXI^e siècles¹⁰¹ ». 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 Lumières¹⁰² ». 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, 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'islamophobie¹⁰³. Contrairement à sa prédécesseure, ni l'actualité ni la religion musulmane sont passés sous silence. Lintz partage à l'inverse une compréhension inclusive de la laïcité semblable à celle des intellectuels libéraux¹⁰⁴, et en particulier de Michel Wievorka et de Nilufer Göle, desquels elle est intellectuellement proche¹⁰⁵. La directrice du DAI a d'ailleurs utilisé cette proximité dans la tentative 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

¹⁰¹ « Relectures postcoloniales des échanges artistiques et culturels entre Europe et Maghreb (Algérie, France, Italie, Maroc et Tunisie) – XVIIIe-XXI^e siècles », colloque international, Rome, 2015 [en ligne]. URL : <http://www.efrome.it/la-recherche/agenda-et-manifestations/actualite/relectures-postcoloniales-des-echanges-artistiques-et-culturels-entre-europe-et-maghreb-algerie-1.html> (consulté le 30 janvier 2019).

¹⁰² N. GÖLE et Y. LINTZ, « L'islam dans sa dimension culturelle et artistique : un enjeu politique à saisir », *Socio*, n°11, 2018 [en ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/socio/3603#quotation> (consulté le 30 janvier 2019).

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ P. PORTIER, *L'État et les religions en France*, *op.cit.*

¹⁰⁵ N. GÖLE et Y. LINTZ, « L'islam dans sa dimension culturelle et artistique : un enjeu politique à saisir », *art.cit.*

dans les politiques publiques de gestion de l'islam. Comme elle l'a expliqué à Michel Wievorka et Nilufer Göle pendant 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 islamique¹⁰⁶.

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 masse¹⁰⁷.

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. 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.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

2. L'Institut du monde arabe : une laïcité muséale d'inclusion

L'Institut du monde arabe a fait le cheminement inverse du DAI. En effet, on a vu 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 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 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 pratique¹⁰⁸», comme il l'a déclaré lui-même dans un entretien à *Oumma TV*, « la télé des musulmans de France¹⁰⁹ ». Cette définition de la laïcité, tout comme le choix du média par lequel il l'a médiatisé ne sont pas neutres. Au contraire, ils participent au projet de Lang de transformer l'IMA en porte-parole de l'islam français plus qu'en représentant du « monde arabe » en France¹¹⁰. Dans cette perspective, Lang 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 *hajj*, le pèlerinage à la Mecque, et la plus récente manifestation sur l'islam africain¹¹¹. Dans l'optique 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 ramadan¹¹².

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

¹⁰⁸ « J. Lang connaît des filles voilées qui “donneraient des leçons à ceux qui prennent de grands airs sur la République” », *art.cit.*

¹⁰⁹ C'est ainsi que la chaîne télévisuelle se définit. Cf. la première page du site officiel : www.oummatv.tv

¹¹⁰ « J. Lang connaît des filles voilées qui « donneraient des leçons à ceux qui prennent de grands airs sur la République », *art.cit.*

¹¹¹ Cf. L'exposition « *Hajj*. Le pèlerinage à la Mecque », qui s'est tenue du 23 avril au 10 août 2014.

¹¹² Voir la page Facebook de l'IMA : <https://www.facebook.com/institutdumondearabe/>

à la Mecque, mais aussi celle du croyant qui fait du hip hop en *djellabah*, comme dans l'exposition homonyme¹¹³. C'est l'islam du rappeur Akhenaton¹¹⁴ ou des bloggeuses égyptiennes parlant de sexualité¹¹⁵. 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 du « Nouveaux du monde arabe¹¹⁶ ». 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 Haenni¹¹⁷. 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 autant 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 néo-républicains de la laïcité dans les années 1990-2000. Il s'agit d'un multiculturalisme plus modéré, autrement dit de ce que Philippe Portier appelle une « laïcité d'inclusion¹¹⁸ », attentive aux particularismes mais aussi à maintenir l'harmonie sociale.

¹¹³ Cf. L'exposition « Hip-Hop. Du Bronx aux rues arabes », qui s'est tenue à l'IMA du 28 avril au 26 juillet 2015 citée au chapitre 3.

¹¹⁴ J.-E. ESSOSSO, « Akhenaton : “Les révolutions arabes sont venues surligner l'importance du hip-hop” », *Le Monde*, 17 juillet 2015 [en ligne]. URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/07/17/akhenaton-les-revolutions-arabes-ont-permis-de-faire-emerger-une-nouvelle-scene-hip-hop_4687329_3212.html (consulté le 30 janvier 2019).

¹¹⁵ Cf. le webdocumentaire « Womanhood » [la bande annonce est disponible en ligne]. URL : <http://www.clique.tv/womanhood-web-documentaire-donne-parole-aux-egyptiennes/> (consulté le 30 janvier 2019).

¹¹⁶ Cf. le site officiel de la manifestation : <http://www.thinkers-doers.com>

¹¹⁷ P. HAENNI, *L'Islam de marché*, *op.cit.*

¹¹⁸ P. PORTIER, *L'État et les religions en France*, *op.cit.*, p. 256.

Pour conclure, les apports de ce chapitre à la compréhension des deux cas d'étude sont nombreux. Le premier moment de ce parcours, consacré à l'histoire de la laïcité, a permis de voir que le DAI et l'IMA incarnent les deux grands types de régulation de l'altérité religieuse. Le DAI se rapproche du modèle « républicain », ou « universaliste », qui met l'accent sur l'unité du corps social en écartant les particularismes et l'IMA du type « libéral » ou « particulariste », qui valorise l'expression des libertés individuelles. Toutefois, ces deux musées, avec leurs histoires et leurs tensions internes sont la preuve qu'il s'agit d'idéaux-types, de modèles abstraits. Tout en correspondant dans les grandes lignes à ces modèles, ils les précisent et les complexifient.

Le retour, dans un second moment, sur l'historique de la laïcité française et son passage d'une laïcité de séparation moniste à une laïcité de la reconnaissance, a été l'occasion d'observer que le DAI, qui assimile l'islam à la culture, s'inscrit dans la tradition d'une laïcité de reconnaissance de matrice plus républicaine, de cohésion. En revanche, l'IMA ressemble davantage à la laïcité libérale, d'inclusion, car il traite l'islam de manière interculturelle et interreligieuse, en valorisant sa différence mais aussi ses ressemblances avec les autres cultes et cultures.

Enfin, la section sur la gestion de l'islam, avec ses sous-sections sur les mutations de l'image publique de la religion musulmane et les changements qui ont touché l'islam lui-même, en France et à l'échelle mondiale, s'est révélée particulièrement précieuse. Elle a montré que l'État français entretient, au moins depuis la colonisation, un rapport « exceptionnel » avec l'islam, qu'il n'a cessé de vouloir maîtriser, de manière *top down* ou via l'intermédiaire d'autres acteurs. En temps de séparation, soit de 1905 aux années 1960, la gestion du fait religieux musulman est allée à contre-courant avec le régime de laïcité en vigueur, sensé maintenir une séparation stricte entre l'État et les cultes. De même, la laïcité de reconnaissance d'après 1970 ne s'est pas appliquée de la même manière au culte musulman qu'aux autres religions en France, car elle a toujours été soumise à débat. En effet, la progressive visibilité médiatique de l'islam dans l'actualité, qui à partir des années 1980 a été associée au terrorisme et à la violence, est venue brouiller la compréhension de l'avènement d'une nouvelle forme de religiosité musulmane dont l'expression publique a clivé les opinions. Dans le contexte français, fortement attaché à l'État et à la neutralité de l'espace public, l'apparition de l' « islam de marché », détaché du cadre stato-national traditionnel et s'exprimant publiquement et de manière individualiste, surtout

chez les jeunes, préoccupe. Encore une fois, les débats opposent les opinions républicaines et les points de vu plus libéraux, les premiers renforcés par le contexte de panique mondialisée vis-à-vis de l'islam, et les seconds, certes moins puissants qu'auparavant, modèrent leurs discours en prônant un multiculturalisme plus modéré.

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, on a vu que le DAI comme l'IMA s'inscrivent dans l'un et dans 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 variables¹¹⁹ », 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.

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 religiosité¹²⁰. Il s'agit même, à ma connaissance, de la seule institution publique qui présente la religion musulmane à travers l'image d'un « islam branché¹²¹ ». Cette image semble d'ailleurs attirer la sympathie du public, dans la mesure où la fréquentation de l'Institut du monde arabe a considérablement augmenté depuis 2013¹²². D'après les surveillants de salle de l'IMA que j'ai interviewés, ce nouveau public serait d'ailleurs composé en grande partie par des visiteurs « Français musulmans », comme ils les identifient¹²³. De même, l'IMA semble attirer la faveur des politiques. Dans ce sens, le choix de François Hollande de prononcer le discours après les attentats de 2015 à l'Institut du monde arabe au lieu d'opter pour la Grande Mosquée de Paris, à seulement quelques pas de distance, est symptomatique.

¹¹⁹ P. PORTIER, « “Modernités plurielles” ? Une approche longitudinale des modèles nationaux de régulation du croire dans les démocraties occidentales », *art.cit.* ; F. GAUTHIER, « Républicanisme vs Libéralisme. Les régimes de laïcité et leur mise à l'épreuve », *art.cit.*

¹²⁰ L'Institut des cultures d'islam pourrait également être cité, mais il fait l'objet de continuels désengagements de la part des autorités et il s'agit aussi d'une plus petite structure par rapport à l'IMA.

¹²¹ P. HAENNI, *L'Islam de marché*, *op.cit.*, p. 33.

¹²² Comme on l'a vu la fréquentation a augmenté de 73% après la première année de gestion de Jack Lang. Cf. <https://www.imarabe.org/fr/missions-fonctionnement/rapports-d-activites> (consulté le 2 octobre 2018).

¹²³ Entretien avec deux surveillants de salle de l'IMA, 19 janvier 2017, Institut du monde arabe, Paris en annexes.

Difficile pourtant de savoir si les vœux de Jack Lang, désireux de faire de l'IMA un « Conseil Français de la culture musulmane » pour reprendre ses mots¹²⁴, autrement dit un interlocuteur de l'État avec l'islam de France et un représentant légitime de la communauté musulmane nationale, se sont réalisés. Pour ce faire, faudrait mener une enquête sur les publics de l'IMA et auprès des autorités publiques, ce qui ouvre sur des perspectives de recherche futures et sur lesquelles la conclusion, qui suit, fournit un regard plus complet.

¹²⁴ « J. Lang connaît des filles voilées qui « donneraient des leçons à ceux qui prennent de grands airs sur la République », *art.cit.*

CONCLUSION

LE MUSÉE IMAGINAIRE DE L'ISLAM

Le récit renonce à *la* vérité. La vérité du récit réside dans sa capacité à faire sens.

T. HENTSCH, *Raconter et Mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2002, p. 17

La conclusion représente une occasion. Elle permet de dresser le bilan de tout ce qui a été réalisé dans le 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 neuf chapitres de ce travail à montrer quels sont les régimes d'expositions de l'islam dans les musées français, je vais m'« exposer », en proposant ma mise en scène idéale, autrement dit mon « musée imaginaire de l'islam ».

1. Exposer la réalité à travers des fictions : un objet complexe et digne d'intérêt

Ce parcours dans les musées français a permis de montrer que les expositions sont des objets « bons à penser¹», 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 depuis la fin du XIX^e à aujourd'hui. En reconstituant les grandes étapes de la généalogie du traitement de l'islam dans les musées, les moments les plus marquants de l'histoire de l'État et de son activité culturelle à l'égard de l'islam ont été parcourus. En effet, à travers la visite des musées consacrés à l'islam, j'ai exploré les mutations de la gouvernamentalité, 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 en général, au niveau des grandes dynamiques globales ont permis de mieux saisir l'activité étudiée des musées à l'égard de l'islam, leurs spécificités et leurs paradoxes.

¹ P. ORY et D. MEI, « Les expositions universelles : un objet d'histoire “bon à penser” », *Relations internationales*, vol. 164, n°4, 2015, pp. 105-110.

Comme Ervin Panofsky, qui avait analysé la pensée médiévale à travers l'observation de l'architecture gothique², il a été possible d'en apprendre davantage sur l'image sociale³ de l'islam en étudiant l'art 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 souligné⁴. Elle a surtout relevé que la visibilité de l'islam génère des tensions à l'échelle nationale que l'État tente de résoudre aussi 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 DAI et l'IMA sont les figures idéales-typiques, 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 société⁵, 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 cosmopolitique⁶ ». 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, « outil » et « miroir » de son activité⁷. Avec une méthodologie mixte, proche de celle utilisée par Peggy Levitt, 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 Peggy Levitt. Sans le remettre en question, mon cas le complexifie. Les musées

² E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique. Une enquête sur les analogies entre arts, philosophie et religion au Moyen-Âge*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

³ Sur la notion d'image sociale voir les travaux d'André Gunthert, en particulier A. GUNTHERT, « Pour une analyse narrative des images sociales », *Revue française des méthodes visuelles*, n°1, 2017 [en ligne]. URL : <https://rfmv.fr> (consulté le 26 février 2019).

⁴ V. AMIRAUX, « Expertises, savoir et politique. La constitution de l'islam comme problème public » dans B. ZIMMERMANN (dir.) *Les sciences sociales à l'épreuve de l'action*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004, pp. 209-245.

⁵ M. ABDALLAH, « Exposer l' "art contemporain du Moyen-Orient" : Le British Museum face à ses collections. *Intermédialités*, n°15, 2010, p. 104.

⁶ P. LEVITT, *Artifacts and Allegiances: How Museums Put the Nation and the World on Display*, Oakland, University of California Press, 2015, p. 136.

⁷ *Idem*.

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 Peggy Levitt. 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 « encastré » 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 appelé « assimilationniste-républicain » et « interculturel-libéral » ne sont pas figés. Ce travail a effectivement mis en évidence que si l'IMA s'est longtemps inspiré du régime porté par le Louvre, depuis peu le DAI semble 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.

2. Entre non-exhaustivité et subjectivité

2.1. Les chantiers ouverts : d'autres sujets à visiter

Jean-Claude Passeron et Jacques Revel ont montré l'intérêt épistémologique de « penser pas cas⁸ », à partir de singularités, pour en extraire une argumentation de portée plus générale,

⁸ J.-C. PASSERON, J. REVEL et alii, *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

dont les conclusions seront réutilisables⁹». 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, aussi faute de temps. Parmi ces musées je vais m'arrêter sur le Louvre Abou Dhabi et sur l'Institut des cultures d'islam à Paris, en montrant en quoi ils s'inscrivent chacun dans 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 conséquence d'autres. C'est le cas de l'étude des publics et, plus en général, de la réception des musées, dont je vais anticiper quelques questions que cet objet aurait potentiellement permis de creuser.

a) D'autres visites à planifier : le Louvre Abou Dhabi et l'Institut des cultures d'islam

Au sein des nombreux musées qui ont vu le jour dans les dernières décennies¹⁰, le Louvre Abou Dhabi est un cas des plus atypiques. 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 entre des experts de l'École du Louvre et des équipes locales, elles-mêmes formées à la Sorbonne Abou Dhabi¹¹ par des spécialistes français¹². Cette genèse explique que le musée émirien ressemble beaucoup à l'institution parisienne, dont il retient non seulement le nom et la mission, mais les habitudes muséographiques.

En effet, le Louvre Abou Dhabi se veut lui aussi un « musée universel » consacré à « l'histoire de l'art de l'humanité »¹³. Placées dans une structure très épurée créé par le starchitecte Jean Nouvel, les six-cents œuvres de la collection, dont la moitié sont issues de prêts en provenance

⁹ *Op.cit.*, p 9.

¹⁰ G. GUERZONI (dir.) *Museums on Map. 1992-2012*, Venise, Fondazione Venezia et Umberto Allemandi Editore, 2014.

¹¹ Une université créée sur place par la France quelques années auparavant. Voir le site officiel de la Sorbonne University Abu Dhabi : <https://www.sorbonne.ae/fr/>

¹² Cf. V. GAUTIER-JACQUET, *Le Louvre des Sables : le dossier Abou Dhabi*, mémoire de master, département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, août 2010.

¹³ Voir le site officiel du Louvre Abou Dhabi : <https://www.louvreabudhabi.ae>

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 elle est appelée, 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 œuvres¹⁴. En somme, le régime d'exposition du Louvre Abou Dhabi coïncide globalement avec le modèle « assimilationniste-républicain » catégorisé dans ce travail.

La création du Louvre Abou 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 l'État émirien, qui n'a pas encore atteint les cinquante ans d'existence¹⁵, de construire sa nation en lui fournissant un patrimoine. Dans cette même perspective, la valeur incontestée du contenu et la modernité de la structure témoigneraient des efforts réalisés par les Émirats Arabes Unis (EAU) pour intégrer un espace désormais globalisé et cosmopolitique.

La matrice républicaine du musée Louvre, dont les origines et la persistance ont été dégagés dans cette enquête, semble convenir à l'émirat d'Abou Dhabi. Est-ce parce qu'il s'agit d'un État centralisé dont la gestion, y compris culturelle, relève essentiellement de la famille royale qui est à sa tête¹⁶ ? 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, comme l'analyse des musées du Golfe gagnerait à être étudiée aussi en fonction des logiques locales, pour à son tour les illustrer. Dans ce cas, tel que le suggère Alexandre Kazerouni¹⁷, la compétition entre les Émirats Arabes Unis, en particulier entre Abou Dhabi et Dubaï,

¹⁴ S. ZAMAN, « Louvre Abu Dhabi: Universal Religions. Glimpses of how universal religions influenced the arts », *Gulf News*, 18 novembre 2017 [en ligne]. URL : <https://gulfnews.com/going-out/society/louvre-abu-dhabi-universal-religions-1.2126330>

¹⁵ Les Émirats Arabes Unis ont été fondés le 2 décembre 1971.

¹⁶ Voir S. AL-JABIR AL-SABAH, *Les Émirats du Golfe, histoire d'un peuple*, Paris, Fayard, 1980 ; F. HEARD-BEY, *Les Émirats arabes unis*, Paris, Karthala, 2001 ; F. DAZI-HÉNI, *Monarchies et sociétés d'Arabie, le temps des confrontations*, Paris, Presses de Sciences Po, 2006.

¹⁷ A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs : Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

permettrait donc d'éclairer certaines spécificités du Louvre Abou Dhabi en fournissant par extension des renseignements sur les politiques régionales.

La portée globale, pour reprendre l'expression de Robertson¹⁸, de ce musée mériterait donc d'être creusée. D'autant plus que le cas du Louvre Abou Dhabi ne fait pas partie des corpus étudiés par Peggy Levitt et par Alexandre Kazerouni, de et n'a pas fait l'objet d'études monographiques approfondies depuis son ouverture au public.

Au sein des nombreuses institutions culturelles consacrées à l'islam dans le monde¹⁹ et en France²⁰, à ma connaissance, l'étude de l'Institut des cultures d'islam à Paris (ICI) n'a pour l'instant suscité que très peu d'intérêt²¹. Or, il pourrait constituer un objet de recherche riche, car il s'agit d'un « projet mixte²²», à la fois culturel et cultuel, porté par le 18^{ème} arrondissement de la capitale. En effet, en 2010 la mairie a financé la création d'un espace d'exposition sur l'islam en autorisant la construction d'un lieu de prière musulman²³ 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, l'Institut des cultures d'islam a surtout pour but de s'ancrer au niveau local²⁴, en s'adressant en priorité au quartier 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)²⁵, le

¹⁸ R. ROBERTSON, « *Glocalisation. Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity* », dans M. FEATHERSTONE, S. LASH, et R. ROBERTSON, *Global Modernities*, Londres, 1995.

¹⁹ K. ÅDAHL et M. AHLUND (dir.), *Islamic Art collections. An International survey*, Richmond, Routledge, 2000.

²⁰ M. ARKOUN (dir.), *Histoire de l'Islam et des musulmans en France. Du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2006.

²¹ À ma connaissance le seul travail à ce sujet est celui réalisé par Morgane Sellier. Voir M. SELLIER, *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 sous la direction de Mahamet Timera, Université Paris Diderot Paris 7, 2010. Je signale d'ailleurs que ce travail a été rédigé avant la construction de la salle de prière.

²² E. FOREY, « Du "cultuel" au "culturel" : vers une remise en cause du principe de séparation de 1905 ? », dans J. BAUDOIN et P. PORTIER (dir.), *La laïcité, une valeur d'aujourd'hui ? Contestations et renégociations du modèle français*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, pp. 285-296.

²³ La société des *Habous* et des *Lieux Saints* de l'Islam a financé la salle de prière.

²⁴ M. SELLIER, *idem*.

²⁵ H. BEN RHOUMA, « Muslim Pride, l'expo qui dédramatise l'islam et les musulmans d'Europe », *SaphirNews*, jeudi 15 Mars 2012 [en ligne]. URL : https://www.saphirnews.com/Muslim-Pride--l-expo-qui-dediabolise-l-islam-et-les-musulmans-d-Europe_a14101.html (consulté le 4 mars 2019).

féminisme islamique, le port du voile intégral²⁶, etc.²⁷ Dans ses premières années de vie, l'ICI a donc mis en scène l'islam à travers toutes ses manifestations, mêmes 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 exemple²⁸, s'intéressent en même temps à la France et aux pays étrangers, avec des cycles sur l'Indonésie, la Tunisie, le Liban, etc.²⁹ qui mettent en scène un islam « branché » (Haenni, 2005), comme celui qu'on a 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.

b) La fréquentation : étude des visiteurs

Ce travail s'est concentré sur le traitement de l'islam au musée, sur la 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

²⁶ Cf. <http://www.generiques.org/cine-debat-la-parole-confisque/> (consulté le 4 mars 2019).

²⁷ Voir aussi les archives de l'ICI : <https://www.institut-cultures-islam.org/archives-expositions/> (consulté le 4 mars 2019).

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

suite à leur fréquentation 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 interviewés³⁰. 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, s'ils la trouvent représentative, en somme s'ils reconnaissent au DAI et à l'IMA une autorité pour les représenter.

c) Représentés, représentants et représentativité : à qui appartient l'art islamique ?

Ma recherche a porté sur la construction de l'islam au musée et non sur l'appropriation culturelle³¹ 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, on a 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, turques, 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 exemples³², cette « culture islamique » n'a jamais existé en tant que telle, et elle résulte de surcroît d'une association d'un grand nombre de cultures elles-mêmes floues et changeantes (arabe, orientale, etc.), d'où la fertilité scientifique d'une réflexion plus approfondie, encore à mener dans ce sens.

³⁰ Loi du 6 janvier 1978, dite « loi informatique et libertés ». Cf. Loi n° 78-17 du 6 janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés [en ligne sur *Légifrance*]. URL : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000886460> (consulté le 12 mars 2019).

³¹ Cf. É. FASSIN, « L'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination », *Le Monde.fr*, 24 août 2018 [en ligne]. URL : 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 (consulté le 25 février 2019).

Voir par exemple B. H. ZIFF et V. RAO, *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, New Jersey, Rutgers University Press, 1997. Cf. D. HOWES, *Cross-Cultural Consumption: Global Markets, Local Realities*, Londres et New York, Routledge, 1996.

³² Voir le cas des autochtones au Canada. Cf. R. J. COOMBE, « The Properties of Culture and the Politics of Possessing Identity: Native Claims in the Cultural Appropriation Controversy », *Canadian Journal of Law and Jurisprudence*, vol. VI, n°2, Juillet 1993, pp. 249-285.

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 l'art et l'islam est tracé, aussi à cause d'autres acteurs culturels. 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. Du moins à ma connaissance, il n'y a pas eu de revendications formulées au nom de la « communauté musulmane »³³, ce qui m'a conforté dans ma décision d'écarter 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 Occident³⁴. 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.)³⁵. À la lumière de ce qu'on a 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 globalisée³⁶ ? 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 ? Reconnaissent-ils l'art islamique comme une partie de leur histoire ? Rares sont les recherches qui ont commencé à s'y intéresser³⁷. 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.

2.2. S'efforcer à prendre du recul

³³ En revanche, l'État turque a demandé au Louvre la restitution des céramiques d'Iznik. Voir F. ERVIN, « La Turquie voudrait récupérer le "mur du temps" », *Le Monde*, 22 novembre 2012 [en ligne]. URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/22/la-turquie-voudrait-recuperer-le-mur-du-temps_1794619_3246.html (consulté le 14 mars 2019).

³⁴ Cf. les travaux de M. Abdallah en bibliographie.

³⁵ K. ÅDAHL et M. AHLUND (dir.), *op. cit.*, 2000. Sur les musées dans le Golfe voir A. KAZEROUNI, *Op.cit.* Sur l'Asie voir aussi D. DJAMEL, « Islamic Art museum, Malaysia: educational tool for reviving architectural heritage », *Journal of Islamic Architecture*, vol. 2, n°10, 2014, pp. 214-246.

³⁶ O. ROY, *L'islam mondialisé*, Paris, Le Seuil, 2002.

³⁷ Monia Abdallah parle d' « Islam-nation » par exemple. M. ABDALLAH, « 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*, vol. 39, n°1, 2014, p. 3.

Voir aussi S. NAEF, « Les arts visuels dans le monde arabe entre globalisation et spécificités locales », *Conférence de l'Académie*, cahier XX, février 2010.

a) Les méthodes pour limiter la présence du chercheur

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 le premier chapitre, 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 nous risquons 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 »³⁸.

Ma méthode, que j'ai appelé 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 répété 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 Louvre³⁹ pour choisir le trajet à effectuer dans les salles. J'ai finalement opté pour le « parcours traversant⁴⁰ », privilégié par la majorité des visiteurs du musée⁴¹. 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 arrêt⁴². La visite des collections du DAI et de

³⁸ P. VEYNE, « L'interprétation et l'interprète. À propos des choses de la religion », *Enquête*, n°3, 1996.

³⁹ « 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, Centre de recherche – Direction de la Recherche et des Collections – Études sur les publics, Musée du Louvre, Paris, 2014 ; « Les publics potentiels du département des Arts de l'Islam au Louvre », synthèse de l'étude qualitative, Musée du Louvre, Service Études, Évaluation, Prospective, janvier 2007.

⁴⁰ Voir l'illustration n°1 au chapitre 1.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Idem*.

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'art⁴³, des anthropologues⁴⁴, des sociologues⁴⁵ et des politologues⁴⁶, autant de disciplines scientifiques sur lesquelles je me suis appuyée tout au long de cette recherche et qui en font la spécificité.

b) La voracité du musée

En 2002, le musée de Neuchâtel a organisé une exposition intitulée *Le musée cannibale*⁴⁷. Par le biais de cette exposition les conservateurs ont voulu dénoncer les dérives des musées occidentaux⁴⁸, 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'a pas été pas de fermer ces institutions culturelles, mais de réfléchir à une rénovation de ces musées et, par extension, de repenser les disciplines qui les chapeautent (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'autre⁴⁹, un regard qu'ils réifie en même temps. C'est d'ailleurs le propre du musée que de chosifier par la mise en vitrine. En avoir la conscience ne signifie par excuser ces procédés ; au contraire, dénoncer ces mécanismes, comme l'ont fait⁵⁰ et continuent de le faire

⁴³ B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, Londres, Saqi Books, 2013.

⁴⁴ M. BOUQUET, *Museums. A Visual Anthropology*, Londres, Bloomsbury, 2012 ; R. BUTLER et E. LEHRER, *Curatorial Dreams. Critics Imagine Exhibitions*, Montreal Kingston London Chicago, McGill-Queen's University Press, 2016.

⁴⁵ P. LEVITT, *Op. cit.*

⁴⁶ A. KAZEROUNI, *Op. cit.*

⁴⁷ L'exposition s'est tenue du 9 mars 2002 au 2 mars 2003. Cf. le catalogue : J. HAINARD, M.-O. GONSETH et J. HAINARD, *Musée cannibal*, musée d'Ethnographie, Neuchâtel, 2002.

⁴⁸ Un questionnement permanent de la muséologie depuis les années 1960-1970, comme on l'a vu au chapitre 2.

⁴⁹ B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, France, Flammarion, 2010.

⁵⁰ Voir les ouvrages de l'ACHAC en bibliographie et cf. aussi chap. II.

chercheurs et militants⁵¹ 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 pendant une conférence⁵², pour proposer ensuite son idéal de musée du troisième millénaire, son « utopie muséale⁵³ » 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.

3. L'exposition rêvée : après l'analyse, l'utopie

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 regarder⁵⁴ ». 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 en 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 qu'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 de Beaux-Arts, historique et artistique, comme le Louvre, et un musée avec des pièces archéologiques et contemporaines, comme l'IMA. En plus de cela, 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.

⁵¹ Voir à ce propos le collectif « Décolonisons les arts », composé par des chercheurs, des artistes et des militants qui vient de publier un ouvrage critique sur la représentation des « racisé-e-s » (i.e. ce qu'on définit par des critères raciaux) : F. VERGÈS *et alii* (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche, 2018.

⁵² U. ECO, « Il museo nel terzo millennio », conférence au musée Guggenheim de Bilbao le 25 juin 2001 [en ligne]. URL : <http://www.umbertoeco.it/CV/II/%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf> (consulté le 24 février 2019).

⁵³ *Idem*, p. 14.

⁵⁴ R. BUTLER et E. LEHRER, *op.cit.*, p. 6 (ma traduction).

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 à ce 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 » à la présence de médiateurs et d'experts. Il aurait pour but d'en savoir plus sur ce que le visiteur a retenu de l'exposition, sur son apprentissage et ses éventuelles incompréhensions ou déceptions, pour y répondre et y travailler.

Le DAI possède un « cabinet des clés », qui est un espace placé à la fin du parcours muséal réservé aux explications sur la collection. Ce cabinet est, entre autres, censé « donner la parole aux acteurs⁵⁵ ». 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. On a vu que le lien entre l'art islamique et la 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'exercice⁵⁶, et il conviendrait de s'en inspirer.

En 2016, Stefan Weber, le directeur du musée islamique de Berlin, a lancé le projet « *Multaka* » (pont en arabe)⁵⁷. Il a embauché un groupe de réfugiés Syriens, Libanais, Iraniens, etc., en tant que guides des salles d'art oriental. Dans mon musée idéal, je recruterais aussi des hommes et des femmes d'autres pays, qu'ils soient de confession musulmane ou non, pour participer à cette expérience, de sorte que la notion de « patrimoine islamique », floue, vague, mixte, ne soit pas figée, mais demeure au contraire vivante et ouverte, surtout aux débats.

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.).

⁵⁵ Voir entretien avec S. Makariou, 29 juin 2017, Paris, en annexes.

⁵⁶ V. AMIRAUX et O. ROY (dir.), *Musulmanes, Musulmans, au Caire, à Téhéran, Istanbul, Paris, Dakar*, (catalogue d'exposition), Montpellier, Indigènes, 2004. L'exposition du même nom s'est tenue au parc de la Villette, à Paris, du 19 mai au 14 novembre 2004. L'exposition « *Hajj*. Le pèlerinage à la Mecque », qui s'est tenue du 23 avril au 10 août 2014 et l'exposition permanente du musée des civilisations d'islam et de la Chaux-de-Fonds, cf. le site officiel : www.mucivi.ch

⁵⁷ Voir le site officiel du projet : www.multaka.de

Pour aborder ces thématiques je mobiliserais des artistes contemporains, musulmans et non musulmans, vivant en France et à l'étranger.

En 2001, Umberto Eco a rêvé d'un musée capable de faire « entrer le visiteur dans l'œuvre⁵⁸», pour en connaître tous les détails (historiques, techniques, etc.). C'est à cela que devrait à mon sens travailler un musée, en se servant des techniques muséographiques de médiation pour présenter au public la « biographie » des œuvres et l'histoire des collections qu'il possède, même les aspects plus polémiques et problématiques, comme la colonisation et la religion dans le cas de l'art islamique.

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 monde⁵⁹.

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*⁶⁰.

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

⁵⁸ U. ECO, « Il museo nel terzo millennio », conférence au musée Guggenheim de Bilbao le 25 juin 2001 [en ligne]. URL : <http://www.umbertoeco.it/CV/II/%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf> (consulté le 24 février 2019).

⁵⁹ T. HENTSCH, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 12.

⁶⁰ T. HENTSCH, *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 13.

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. Or, 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 aussi la variété des formes de croire et de pratiquer (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 », pour reprendre l'expression de Sophie Makariou⁶¹, et 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 idéal⁶² qui, à quelques exceptions près, ne s'est jamais concrétisé⁶³. Ce travail n'est pas pour autant une invitation à boycotter ou, pire, à brûler les musées, comme l'ont suggéré certains⁶⁴. Au contraire, il s'agit d'une invitation à en

⁶¹ Voir entretien avec S. Makariou, 29 juin 2017, Paris, en annexes.

⁶² J. LOEHR, « Le Musée Imaginaire et l'imaginaire du roman », *Poétique*, vol. 142, n°2, 2005, pp. 169-184. Voir aussi L. VANCHERI, *La Grande illusion : Le Musée imaginaire de Jean Renoir*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

⁶³ Un musée inspiré par celui décrit par Orhan Pamuk dans son dernier roman a été véritablement construit à Istanbul. Cf. J. MICHAEL KENNEDY, « Turkish Writer Opens Museum Based on Novel », *The New York Times*, 29 avril 2012 [en ligne]. URL : <https://www.nytimes.com/2012/04/30/books/orhan-pamuk-opens-museum-based-on-his-novel-in-istanbul.html> (consulté le 26 février 2019). Cf. O. PAMUK, *Le musée de l'innocence*, Paris, Gallimard, 2011.

⁶⁴ A. MONJARET, M. ROUSTAN et J. EIDELMAN, « Fin du MAOO : un patrimoine revisité », *Ethnologie française*, vol. 35, n°4, 2005, pp. 605-616.

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 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 leurs tours 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 interdits⁶⁵», 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 renversé⁶⁶». Restons donc optimistes !

⁶⁵ G. BALANDIER, *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, 1980, p. 52.

⁶⁶ *Idem*.

Bibliographie

I. Cadre méthodologique

P. ALDRIN, *Sociologie politique des rumeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

V. AMIRAUX, « État de la littérature. L’islam et les musulmans en Europe : un objet périphérique converti en incontournable des sciences sociales », *Critique internationale*, n° 56, 2012, pp. 141-157.

G. BALANDIER, *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, 1980, p. 52.

C. BARATS (dir.), *Manuel d’analyse du web en Sciences Humaines et Sociales*, Paris, Armand Colin, « U », 2013.

S. R. BUTLER et E. LEHRER, *Curatorial Dreams. Critics Imagine Exhibitions*, Montreal Kingston London Chicago, McGill-Queen’s University Press, 2016.

H. BECKER, *Écrire les sciences sociales*, Paris, Economica, 2004.

A. CAILLÉ et J.-E. GRÉSY, *La révolution du don. Le management repensé*, Le Seuil, Paris, 2014.

D. CEFAÏ, *L’enquête de terrain*, Paris, La Découverte/M.A.U.S.S., 2003.

M. CROZIER et E. FRIEDBERG, *L’Acteur et le système. Les Contraintes de l’action collective*, Paris, Points, 2014.

B. de L’ESTOILE, « Quand l’anthropologie s’expose ... », *Critique*, vol. 680-681, n°1, 2004, pp. 5-15.

E. FLON, *Les mises en scène du patrimoine : savoir, fiction et médiation*, Hermès science publications, Cachan, 2012.

D. FOENKINOS, *Vers la beauté*, Paris, Gallimard, 2018.

C. de GALEMBERT et M. BELBAH, « Vertus heuristiques d’une recherche en tandem », *Terrains & travaux*, n° 7, 2004, pp. 127-145.

G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.

E. GOFFMAN, *La Présentation de soi. La Mise en scène de la vie quotidienne I*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

E. GOFFMAN, *Frame analysis: An essay on the organization of experience*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1974.

N. GÖLE (dir.), *Enquête sur l’islam en Europe*, Paris, Europublislam Junior, 2015.

A. GUNTHERT, « Pour une analyse narrative des images sociales », *Revue française des méthodes visuelles*, n°1, 2017 [en ligne]. URL : <https://rfmv.fr> (consulté le 26 février 2019).

J. GUSFIELD, « La culture des problèmes publics », dans *La culture des problèmes publics. L'alcool au volant : la production d'un ordre symbolique*, Paris, Economica, 2009 (1^{ère} éd. 1981), pp. 1-25.

J. JOUËT et C. CAROFF, « Chapitre 7 - L'observation ethnographique en ligne », *U*, 9 mars 2016, pp. 147-165.

P. LABORIER et P. BONGRAND, « L'entretien dans l'analyse des politiques publiques : un impensé méthodologique ? », *Revue française de science politique*, n°55 (1), 2005, pp. 73-111.

P. LABORIER et P. BONGRAND, *L'analyse secondaire d'entretiens en politiques publiques*, « L'analyse secondaire en recherche qualitative. Utopie ou perspectives nouvelles » (Grenoble, 3 novembre 2005).

J. LAGROYE, « L'institution en pratiques », *Revue suisse de science politique*, vol. VIII, n°3-4, décembre 2002, pp. 114-128.

B. LAHIRE, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, Paris, La Découverte, 2015.

Y. LAMBERT, G. MICHELAT et A. PIETTE, *Le religieux des sociologues. Trajectoires personnelles et débats scientifiques*, Paris, L'Harmattan, 1997.

F. LAPLANTINE, *Son, image, langage. Anthropologie esthétique et subversion*, Paris, Beauchesne, 2009.

F. LAPLANTINE, *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2015 [1^{ère} éd. 1996].

R. LEMIEUX, « Cherchez l'objet ou la question de l'éthique dans le champ religieux », *Religiologiques*, n°9, printemps 1994.

R. LEMIEUX, *L'intelligence et le risque de croire. Théologie et sciences humaines*, Montréal, Fides, 1999.

D. MAMERI (dir.), *L'Islam en France. Chroniques d'une histoire commune*, Chroniques, Paris, 2012.

P. MERCKLE, *La sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, 2011.

E. MORIN, *Sociologie*, Paris, Seuil, 1994.

P. NORA, *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1987.

J. PALARD, *Dieu a changé au Québec*, Laval, PUL, 2010.

O. PAMUK, *Le musée de l'innocence*, Paris, Gallimard, 2011.

E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique. Une enquête sur les analogies entre arts, philosophie et religion au Moyen-Âge*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

J.-C. PASSERON, J. REVEL et alii, *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

A. PEYRIN, *Être médiateur au musée : Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, Paris, La Documentation Française, 2010.

P. POIRIER et F. POULARD, *Conservateurs de musées et politiques culturelles : l'impulsion territoriale*, Paris, La Documentation française, 2010.

P. PORTIER, « La controverse sur le "droit au blasphème" en France », *Communio-Revue catholique internationale*, XXXVIII, 1 n°225, janvier-février 2013, p.112-123.

F. POULARD et J.-M. TOBELEM, *Les conservateurs de musées. Atouts et faiblesses d'une profession*, Paris, La Documentation française, 2015.

G. SOULEZ, *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011.

J.-J. ROUSSEAU, *Pensées d'un esprit droit, et sentiments d'un cœur vertueux*, Fournier-Favreux, Paris, 1826.

F. de SINGLY, *Le questionnaire*, Paris, Armand Colin, 2016 (4^{ème} éd.).

F. THÉBAUD, « Entre parcours intellectuel et essai d'ego-histoire. Le poids du genre », *Genre & Histoire*, vol. 4, Printemps 2009.

F. WEBER et S. BEAUD, *Guide à l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2003.

Revues

« L'histoire saisie par la fiction », dans *Le Débat*, n°165, mai-juin, 2011.

II. Cadre théorique

1. État, nation et action publique

B. ANDERSON, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996.

M. ARONCZYK, *Branding the Nation. The Global Business of National Identity*, Oxford et New York, OUP USA, 2013.

B. BADIE et P. BIRNBAUM, *Sociologie de l'État*, Paris, Hachette, 1983.

B. BADIE et M.-C. SMOUTS, *Le retournement du monde*, Paris, Presses universitaires de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1992.

P. BOURDIEU, « Esprits d'État. Genèse et structure du champ bureaucratique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 96-97, mars 1993, pp. 49-62.

E. CHABAL, *A Divided Republic. Nation, State, and Citizenship in Contemporary France*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2015.

A. CONFINO, *The Nation as a Local Metaphor. Wurttemberg, Imperial Germany, and National Memory, 1871-1918*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1997.

J.-M. DONÉGANI et M. SADOON, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Gallimard, 2007.

J. DUNN, « Introduction: Crisis of the Nation State? », *Political Studies*, vol. 42, 1994, pp. 3-15.

S. N. EISENSTADT, « Multiple Modernities », *Daedalus*, n°129, pp. 1-29.

L. FLEURY, « L'État et la culture à l'épreuve du néo-libéralisme », *Tumultes*, 26 juin 2015, n° 44, p. 145-157.

F. GAUTHIER et T. MARTIKAINEN, *Religion in the Neoliberal Age. Political Economy and Modes of Governance*, Londres, Routledge, 2013.

F. GAUTHIER et T. MARTIKAINEN, *Religion in Consumer Society. Brands, Consumers and Markets*, Londres, Routledge, 2013.

F. GAUTHIER et D. GUIDI, « Voile, Halal et Burkini. Expliquer les nouvelles formes d'expression religieuse à l'ère du consumérisme », dans A. BARRAS et S. NICOLET (dir.), *Réguler le religieux dans les sociétés libérales ?*, Genève, Labor et Fides, 2016, pp. 145-169.

F. GAUTHIER, « De l'État-nation au Marché. Les transformations du religieux à l'ère de la mondialisation », *Revue du MAUSS*, n°49, (1), 2017, pp. 92-114.

F. GAUTHIER, « From nation-state to market. The transformations of religion in the global era, as illustrated by Islam », *Religion*, vol. 48 (3), 2018, pp. 382-417.

F. GAUTHIER, *Nation-State to Market. Religion, Modernity, Globalisation*, Londres, Routledge, 2019 (à paraître).

E. GELLNER, *Nations et nationalisme*, Paris, Payot, 1989.

P. HASSENTEUFEL, « L'État mis à nu par les politiques publiques », dans B. BADIE et Y. DELOYE (dir.), *Le Temps de l'État. Mélanges en l'honneur de Pierre Birnbaum*, Paris, Fayard, 2007, pp. 311-329.

P. HASSENTEUFEL, *Sociologie politique : l'action publique*, Paris, Armand Colin, 2011.

E. HOBSBAWN et T. RANGER, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

M. KÆNIG, « Identités nationales et institutions globales : la restructuration des relations entre religion et citoyenneté en Europe », dans J.-P. BASTIAN, F. CHAMPION et J.-P. BASTIAN, (dir.), *La globalisation religieuse*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 211-222.

- J. LAGROYE et M. OFFERLÉ (dir.), *Sociologie de l'institution*, Paris, Belin, 2011.
- M. MAUSS, « La nation », dans M. MAUSS, *Oeuvres 3. Cohésion sociale et division de la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, pp. 573–625 [1^{ère} édition 1920].
- M. MAUSS, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968 [1^{ère} édition 1923-1924].
- P. MULLER, « L'analyse cognitive des politiques publiques : vers une sociologie politique de l'action publique », *Revue française de science politique*, vol. 50, n° 2, 2000, pp. 189-208.
- G. NOIRIEL, *À quoi sert « l'identité nationale » ?*, Marseille, Agone, 2007.
- J. S. NYE, « Soft Power », *Foreign Policy*, n° 80, automne 1990, p. 153-171.
- K. POLANYI, *La Grande Transformation, Aux origines politiques et économiques de notre temps*, Paris, Gallimard, 1983 [1^{ère} édition 1944].
- R. ROBERTSON, « Glocalisation. Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity », dans M. FEATHERSTONE, S. LASH, et R. ROBERTSON, *Global Modernities*, Londres, 1995.
- P. ROSANVALLON, *Le Libéralisme économique. Histoire de "idée de marché (Le Capitalisme utopique)*, Paris, Seuil, 1989.
- P. ROSANVALLON, *L'État en France. De 1789 à nos jours*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.
- A. RICH, *Think Tanks, Public Policy, and the Politics of Expertise*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- D. SCHNAPPER, *La Communauté des citoyens. Sur l'idée moderne de nation*, Paris, Gallimard, 1994.
- D. SCHNAPPER, *La Relation à l'autre. Au cœur de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard, 1998.
- D. SCHNAPPER, *Identité et mémoire*, Paris, Décitre, 2007.
- D. SCHNAPPER, « Identité ou identification nationale ? », *Regards sur l'actualité*, n°358, février 2010.
- A.-M. THIESSE, « La nation, une construction politique et culturelle », *Savoir/Agir*, vol. 2, no. 2, 2007, pp. 11-20.
- P. VAN DER VEER, *Imperial Encounters. Religion and Modernity in India and Britain*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- C. WITHOL de WENDEN. « Contre quelques idées reçues sur l'immigration », *Les Annales de la recherche urbaine*, n°49, 1990, pp. 23-29.

C. WITHOL de WENDEN, « Vous avez dit “identité nationale” ? », *Après-demain*, n°4, 2007, pp. 3-5.

C. WITHOL de WENDEN, « Comment l’immigration contribue à définir l’identité européenne », *Hommes et Migrations*, n°1223, janvier-février 2000, pp. 5-11.

K. WURSTHORN, « La France et les enjeux pétroliers dans le golfe Persique. De 1974 aux années 1980 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 35, no. 1, 2012, pp. 137-148.

2. Histoire, gestion et analyse de l’islam en France et en Europe

I. AJALA, « 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*, vol. 12, n°3, 2017, pp. 1-11.

S. AMGHAR, « Le congrès du Bourget. Une « fête de l'Humanité » islamique », *Confluences Méditerranée*, vol. 46, no. 3, 2003, pp. 147-155.

V. AMIRAUX, « CFCM: A French Touch? », *ISIM Newsletter*, 2003, pp. 24-25.

V. AMIRAUX, « Être musulman : le dire, le montrer, le cacher ? Du difficile rapport entre privé et public, » dans V. AMIRAUX et O. ROY (dir.) *Être musulmane, être musulman au Caire, à Dakar, Téhéran, Istanbul et Paris*, Marseille, Indigène, 2004, pp. 19-24.

V. AMIRAUX, « Expertises, savoir et politique. La constitution de l’islam comme problème public » dans B. ZIMMERMANN (dir.) *Les sciences sociales à l'épreuve de l'action*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004, pp. 209-245.

V. AMIRAUX, « L’institutionnalisation du culte musulman en Europe. Perspectives comparées, » dans K. MOHSEN-FINAN et R. LEVEAU (dir.), *Musulmans de France et d'Europe*, Paris, CNRS Éditions, pp. 82-97.

V. AMIRAUX, « De l'Empire à la République : à propos de l' “islam de France” », *Cahiers de recherche sociologique*, 2008, n° 46, pp. 45-60.

M. ARKOUN (dir.), *Histoire de l'Islam et des musulmans en France. Du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2006.

J. BEAUGÉ et A. HAJJAT, « Élités françaises et construction du “problème musulman” », *Sociologie*, n°1, vol. 5, 2014.

H. BENAÏSSA, *Islam et Capitalisme. Sociologie des entrepreneurs musulmans en France*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Philippe Portier, École Pratique des Hautes Études, 2018.

J. R. BOWEN, *L'Islam à la française*, Paris, Steinkis, 2011.

A. BOYER, *L'Islam en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

A. BOYER, « La place et l'organisation du culte musulman en France », *Études*, vol. 395, n°12, 2001, pp. 619-629.

J. CÉSARI, « L'islam en France, naissance d'une religion », *Hommes et Migrations*, n°1183, janvier 1995, pp. 33-40.

J. DAKHLIA, *Islamicités*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

J. DAKHLIA, « Musulmans de France, l'histoire sous le tapis », *Multitudes*, vol. 26, n°3, 2006, pp. 155-163.

J. DAKHLIA et B. VINCENT, *Les musulmans dans l'histoire de l'Europe : Tome 1, Une intégration invisible*, Paris, Albin Michel, 2011.

J. DAKHLIA et W. KAISER, *Les musulmans dans l'histoire de l'Europe : Tome 2, Passages et contacts en Méditerranée*, Paris, Albin Michel, 2013.

N. DAVIDSON, « La mosquée de Paris. Construire l'islam français et l'islam en France, 1926-1947 », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n°125, juillet 2009.

T. DELTOMBE, *L'islam imaginaire*, Paris, La Découverte, 2007.

J. EDMUNDS, « The 'new' barbarians: governmentality, securitization and Islam in Western Europe », *Contemporary Islam*, vol. 6, n° 1, 2012, pp. 67-84.

J. FETZER. et J. SOPER, *Muslims and the State in Britain, France, and Germany*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

F. FRÉGOSI, « Les problèmes d'organisation de la religion musulmane en France », *Esprit (1940-)*, 239 (1), 1998, pp. 109-136.

F. FRÉGOSI, « Les contours fluctuants d'une régulation étatique de l'Islam », *Hommes et Migrations*, n°1220, juillet-août, 1999, pp. 14-29.

F. FRÉGOSI, « La régulation étatique du fait islamique dans un régime de laïcité. Constantes, contrastes et limites », dans P. CÔTE, J. GUNN (dir.), *La nouvelle question religieuse. Régulation ou ingérence de l'État ?*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, pp. 133-162.

F. FRÉGOSI, « L'islam de France par les urnes : retour sur les élections du Conseil français du culte musulman (2003-2005) », dans *L'Année du Maghreb*, 2007, pp 491-497.

F. FRÉGOSI, *Penser l'islam dans la laïcité. Les musulmans de France et la République*, Paris, Fayard, 2008.

F. FRÉGOSI, « Les nouveaux contours du champ intellectuel musulman en France », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n°123, juillet 2008.

F. FRÉGOSI, « Les mosquées dans la République », *Confluences Méditerranée*, n° 57, 2011, pp. 153-174.

F. FRÉGOSI, « Les nouveaux musulmans : entre surexposition et invisibilité », *Esprit*, n° 5, mai 2014, pp. 65-77.

F. FRÉGOSI, « De quoi le gouvernement de l'islam en France est-il le nom ? », *Confluences Méditerranée*, n° 106, 2018, pp. 35-51.

C. de GALEMBERT, « 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*, n° 52, hiver 2003-2004, pp. 67-78.

C. de GALEMBERT, « La gestion publique de l'islam en France et en Allemagne. Les modèles nationaux à l'épreuve » dans R. KASTORYANO (dir.), *Les codes de la différence*, Paris, Presses de Sciences Po, 2005, pp. 175-202.

F. GAUTHIER et M. UHL, « The Vatican On-line and Amr Khaled's Islamic TV-Preaching: Some Impacts of Internet on Religion in a Globalized World », *Australian Journal of Communication*, Vol.39, n°1, 2012, pp. 53-70.

V. GAY, « Grèves saintes ou grèves ouvrières ? Le "problème musulman" dans les conflits de l'automobile, 1982-1983 », *Genèses*, vol. 98, n°1, 2015, pp. 110-130.

V. GEISSER, *La nouvelle islamophobie*, Paris, La Découverte, 2003.

B. GODARD, « L'islam et l'État français : histoire d'une relation particulière », *Confluences Méditerranée*, vol. 95, n°4, 2015, pp. 29-41.

J. le GOFF, *Histoire de l'islam et des musulmans en France : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, France, LGF, 2010.

N. GÖLE, *Musulmans au quotidien*, La Découverte, Paris, 2015.

N. GÖLE, « La visibilité disruptive de l'Islam dans l'espace public européen : enjeux politiques, questions théoriques », *Cahiers Sens public*, n° 15-16, 2013, pp. 165-184.

P. HAENNI, *L'Islam de marché*, Paris, Le Seuil, 2005.

A. HAJJAT et M. MOHAMMED, *Islamophobie. Comment les élites françaises fabriquent le "problème musulman"*, Paris, La Découverte, 2013.

G. JONKER et V. AMIRAUX (eds.), *Politics of Visibility. Young Muslims in European Public Spaces*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2006.

S. JOUANNEAU, *Les imams de France. Une autorité religieuse sous contrôle*, Paris, Agone, 2013.

G. KEPEL, *Les banlieues de l'islam* Paris, Seuil, 1987.

G. KEPEL, *Quatre-vingt-treize*, Paris, Gallimard, 2012.

F. KHEMILAT, « Les usages stratégiques du genre dans le jeu des concurrences entre autorités religieuses musulmanes aujourd'hui en France », intervention au colloque *Les autorités religieuses face aux questions du genre*, 22 mai 2014, GSRL, Paris.

LAMINE, « Média minoritaire, diversité intra-religieuse et espace public. Analyse de site Saphirnews.com, *Sociologie*, vol. 6, 2015, pp. 139-156.

G. LARSSON et R. SPIELHAUS, « Narratives of Inclusion and Exclusion: Islam and Muslims as a Subject of European Studies », *Journal of Muslims in Europe*, vol. 2, n° 2, 2013, pp. 105-113.

H. LAURENS, *Orientales II. La IIIe République et l'Islam*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

R. LEVEAU, « Les beurs dans la cité », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 44, n°4, 1994, pp. 65-71.

R. LIOGIER, *Le Mythe de l'islamisation. Essai sur une obsession collective*, Paris, Points, 2016.

D. MAMERI, *L'Institut Musulman de la Grande Mosquée de Paris (1916-2015) : vers un Islam de France ?*, thèse de doctorat en science politique sous la direction de Philippe Portier, École Pratique des Hautes Études, 2016.

P. MOREY et A. YAQIN, *Framing Muslims – Stereotyping and Representation After 9/11*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2011.

O. ROY, *L'Islam mondialisé*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

E. W. SAÏD, *Covering Islam. How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World*, Revised., New York, Vintage, 1997.

H. SÉNIGUIER, « La laïcité à l'épreuve de l'islam et des musulmans : le cas de la France », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n° 254, 2009, pp. 63-96.

R. STEGMANN, *Verflochtene Identitäten: Die Grosse Moschee Von Paris Zwischen Algerien Und Frankreich*, Göttingen Bristol, CT, U.S.A, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co KG, 2018.

E. TARLO et A. MOORS (dir.), *Islamic fashion and anti-fashion: new perspectives from Europe and North America*, Londres, Bloomsbury, 2013.

J.-L. TRIAUD « Politiques musulmanes de la France en Afrique subsaharienne à l'époque coloniale », chap. 13, dans P.-J. LUIZARD (dir.), *Le choc colonial et l'islam*, Paris, La Découverte, 2006, pp. 271-282.

J.-L. TRIAUD, « Une laïcité coloniale. L'administration française et l'islam en Afrique de l'ouest (1860-1960) », dans C. PEYRARD, *Politique, religion et laïcité*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2009, pp. 121-143.

I. WEISMANN, M. SEDGWICK et U. MARTENSSON, *Islamic Myths and Memories. Mediators of Globalization.*, Londres, Ashgate, 2014.

D. EL YAZAMI (dir.), *Génération : un siècle d'histoire culturelle des maghrébins en France*, Paris, Gallimard, 2009.

M. ZEGHAL, « La constitution du Conseil Français du Culte Musulman : reconnaissance politique d'un Islam français ? », *Archives de sciences sociales des religions*, n°129, 2005, pp. 97-113.

A.-L. ZWILLING, « L'architecture des mosquées en France : construire ou édifier ? », *Revue des sciences religieuses*, n°86, 2012, pp. 343-356 ; V. GAY, « Grèves saintes ou grèves ouvrières ? Le « problème musulman » dans les conflits de l'automobile, 1982-1983 », *Genèses*, vol. 98, n°1, 2015, pp. 110-130.

3. Gouvernementalité, gouvernement et gouvernance

M. BURCHARDT, « Governing religious identities: law and legibility in neoliberalism », *Religion*, vol. 48 (3), 2018, pp. 436-452.

E. CORNELL et H. KARAVELI (dir.), *Azerbaijan's Formula. Secular Governance and Civic Nationhood*, Washington, Central Asia-Caucasus Institute & Silk Road Studies Program, 2016.

F. DENORD, « La conversion au néo-libéralisme. Droite et libéralisme économique dans les années 1980 », *Mouvements*, vol. 35, n°5, 2004, pp. 17-23.

J. DUCHASTEL, « Du gouvernement à la gouvernance : crise ou ajustement de la régulation » dans *La régulation néolibérale. Crise ou ajustement ?*, Athéna., Montréal, 2004.

M. FOUCAULT, *Dits et Écrits, 1954-1988, Tome III, 1976-1979*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

M. FOUCAULT, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-1979*, Paris, Gallimard et Le Seuil, coll. Hautes études, 2004.

P. LABORIER, « La gouvernementalité », dans J.-F. BERT et J. LAMY, *Michel Foucault. Un héritage critique*, Editions du CNRS, 2014, pp.169-181.

R. NIGRO, « De la guerre à l'art de gouverner : un tournant théorique dans l'œuvre de Foucault ? », *Labyrinthe*, n°22, 2005, pp. 15-25.

P. POIRRIER, *De l'État tutélaire à l'État partenaire. La coopération entre l'État et les villes. Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la Culture et les collectivités territoriales (1959-2009)*, Paris, La Documentation française, 2009.

P. PORTIER, « Les mutations de la gouvernementalité sous la Vème République » dans P. MORVAN (dir.), *Droit, politique et littérature. Mélanges en l'honneur du Professeur Yves Guchet*, Bruxelles, Bruylant, 2008, pp. 171-190.

4. Laïcité, sécularisation et régulation du religieux

R. ACHI, « La laïcité à l'épreuve de la situation coloniale », *Histoire de la justice*, 2005, n° 16, p. 163-176.

A. BARRAS, F. DERMANGE F. et S. NICOLET, *Réguler le religieux dans les sociétés libérales. Les nouveaux défis*, Genève, Labor et Fides, 2016.

J. BAUBÉROT, « Compromis, accommodements, pacte laïque. Laïcité canado-québécoise et laïcité française », *Actualité du compromis. La construction politique de la différence*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 127-147.

J. BAUBÉROT, *Histoire de la laïcité en France*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2013.

J. BAUBÉROT, *La laïcité falsifiée*, Paris, La Découverte, 2014.

J. BAUBÉROT, *Les 7 laïcités françaises*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2015.

J. BAUDOIN et P. PORTIER (dir.), *La Laïcité, une valeur d'aujourd'hui ? Contestations et renégociations du modèle français*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

M. BARBIER, « Esquisse d'une théorie de la laïcité », *Le Débat*, n°77, novembre-décembre, 1993.

A. CAILLÉ et P. CHANIAL, « Postface. Le multiculturalisme est-il soluble dans la démocratie ? », dans F. FISTETTI, *Théories du multiculturalisme. Un parcours entre philosophie et sciences sociales*, 2009, Paris, La Découverte, pp. 181-206

P. CÔTÉ et T. J. GUNN (dir.), *La nouvelle question religieuse / The New Religious Question. Régulation ou ingérence de l'État ? / State Regulation or State Interference?*, Bilingual edition., New York, P.I.E-Peter Lang S.A., Éditions Scientifiques Internationales, 2006.

E. FOREY, « Du "cultuel" au "culturel" : vers une remise en cause du principe de séparation de 1905 ? », dans J. BAUDOIN et P. PORTIER (dir.), *La laïcité, une valeur d'aujourd'hui ? Contestations et renégociations du modèle français*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, pp. 285-296.

A. GAGNON et B. JOUVE (dir.), *La gestion locale de la diversité*, Paris, Lavoisier, 2005.

F. GAUTHIER, « Republicanisme vs Libéralisme. Les régimes de laïcité et leur mise à l'épreuve », *Revue du MAUSS*, n°49, 2017, pp. 269-290.

R. HERMON-BELOT, « La genèse du système des cultes reconnus : aux origines de la notion française de reconnaissance », *Archives de sciences sociales des religions*, n°129, 2005, pp. 17-35.

F. KHOSROKHAVAR, « La laïcité française à l'épreuve de l'islam », dans J. BAUBÉROT (dir.), *La laïcité à l'épreuve. Religions et libertés dans le monde*, Paris, Universalis, 2004, pp. 41-52.

J. LAGRÉE et P. PORTIER (dir.), *La modernité contre la religion ? Pour une nouvelle approche de la laïcité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

C. LANGLOIS, « Depuis soixante ans la République est laïque : Réflexions sur une « vocation » tardive », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 87, n°3, 2005, pp. 11-20.

P. PORTIER, « Histoire et sociologie de la laïcité », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*, n°116, 2009, pp. 321-326.

P. PORTIER, « “Modernités plurielles” ? Une approche longitudinale des modèles nationaux de régulation du croire dans les démocraties occidentales » dans M. MILOT, P. PORTIER et J.-P. WILLAIME, *Pluralisme religieux et citoyenneté*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 249-252.

P. PORTIER, « Nouvelle modernité, nouvelle laïcité. La République française face au religieux (1880-2009) », *Estudos de Religião*, vol. 25, n°41, juillet-décembre 2011, pp. 43-56.

P. PORTIER, *L'État et les religions en France. Une sociologie historique de la laïcité*, Rennes, PUR, 2016.

P. PORTIER, « Le tournant substantialiste de la laïcité française », *Horizontes Antropológicos*, n°52, 2018, pp. 21-40.

F. RAMEL et P. PORTIER, « Le croyant, le combattant, le savant : Réévaluer la place des religions dans les relations internationales », *Les Champs de mars*, 2015 (1), n°26, pp.10-19.

O. TSCHANNEN, *Les Théories de la sécularisation*, Genève, Librairie Droz, 1992

J.-P. WILLAIME, *Sociologie des religions*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

J.-P. WILLAIME, « 1905 et la pratique d'une laïcité de reconnaissance sociale des religions », *Archives de sciences sociales des religions*, n°129, 2005, pp. 67-82

J.-P. WILLAIME, *Le retour du religieux dans la sphère publique. Vers une laïcité de reconnaissance et de dialogue*, Lyon, Olivetan, 2009.

5. Politiques culturelles

S. BACHMANN, « La suppression de l'ORTF en 1974 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°17, janvier-mars 1988, pp. 63-72.

F. BENAMOU, *Politique culturelle, fin de partie ou nouvelle saison ?*, Paris, La Documentation française, 2015.

L. BENZONI, « Entre exception culturelle et culture de l'exception », *Revue de la Concurrence et de la Consommation*, n°124, novembre-décembre, 2001, pp. 10-14.

O. BRISSAUD, « 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*, n°26, 2013, pp. 141-156.

M. BUSTAMANTE, « 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*, vol. 206-207, n°1, 2015, pp. 156-173.

F. CHAUBET et L. MARTIN, *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, Paris, Armand Colin, 2011.

J.-M. DIJAN, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Paris, Folio, 2005.

V. DUBOIS, « Politiques culturelles et polémiques médiatiques Lectures croisées en guise d'introduction », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 6, n° 24, 1993, pp. 5-19.

V. DUBOIS, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 2000.

V. DUBOIS, C. CLÉMENT et A. FREYERMUTH et K. MATZ, *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2012.

V. DUBOIS et E. NÉGRIER, « L'institutionnalisation des politiques culturelles en Europe du Sud : éléments pour une approche comparée », *Pôle Sud*, n°10, 1999, pp. 5-9.

A. EYRIES, « Communication politique et culture : enjeux paradoxaux de la médiation culturelle impulsée par André Malraux », *Quaderni*, n°83, 2014, pp. 83-90.

T. FABRE (dir.), « Culture : état d'urgence », *La pensée de midi*, n°16, 2005.

L. FLEURY, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2016.

Q. FONDU et M. VERMERIE, « Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels », *Informations sociales*, vol. 190, n°4, 2015, pp. 57-63.

M. FUMAROLI, « De Malraux à Lang : l'excroissance des Affaires culturelles », *Commentaire*, n°18, 1982, pp. 247-259.

M. FUMAROLI, « Le crépuscule de l'État culturel », *Le Débat*, n° 142, 2006, pp. 144-147.

M. FUMAROLI, *L'État culturel : une religion moderne*, Paris, Flammarion, 1991.

X. GREFFE et S. PFLIEGER, *La politique culturelle en France*, Paris, La Documentation française, 2015.

C. GODIN, « “La culture pour chacun” : une nouvelle politique culturelle ? », *Cités*, vol. 45, n°1, 2011, pp. 164-168.

P. GOETSCHER et E. LOYER, « Les affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°43, juillet-septembre 1994, pp. 121-124.

M. GUGGENBUHL, *Culture pour tous, culture pour chacun*, Diplôme de conservateur des bibliothèques, Villeurbanne, Université de Lyon, 2012.

C. LANGEARD, « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique », *Informations sociales*, vol. 190, n° 4, 2015, pp. 64-72.

A. MALRAUX, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1996 [1965].

A. MALRAUX (dirigé par J. MOSSUZ-LAVAU), *La Politique, la culture : Discours, articles, entretiens, 1925-1975*, Paris, Gallimard, 1996.

C. MAUREL, *Histoire de l'UNESCO. Les trente premières années (1945-1974)*, Paris, L'Harmattan, 2010.

É. MICHAUD, Y. MICHAUD, M. ORWICZ, N. MCWILLIAM et L. BERTRAND DORLÉAC, « Art, État et idéologies aux XIX^e et XX^e siècles », *Perspective*, n°1, 2012.

P. MOULINIER, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, Presses universitaires de France, 2016.

P. MOULINIER, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, L'Harmattan, 2012.

B. PEQUIGNOT, *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin, 2013.

P. POIRRIER, « La construction historique de l'État culturel. Politiques et pratiques de la culture », *EUD*, 2010, pp.9-16.

P. POIRRIER, *La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955-2012*, Paris, La Documentation française, 2013.

P. POIRRIER et F. POULARD, *Conservateurs de musées et politiques culturelles : l'impulsion territoriale*, Paris, La Documentation française, 2010.

J. ROMAN, « Pour un multiculturalisme tempéré », *Hommes et Migrations*, vol. 1197, 1996, pp. 18-22.

G. SAEZ, *Vers la fin de l'État culturel ? Revue française d'administration publique*, n°65, mars 1993, pp. 63-72.

G. SELBACH, *Les musées d'art américains : une industrie culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littérature, 2011.

V. L. ZOLBERG, « Le musée d'art américain : des optiques contradictoires », *Sociologie du Travail*, n° 4, 1983, pp. 446-458.

III. Études spécialisées sur les thématiques abordées

1. Art islamique (histoire, critiques et analyses)

K. ÅDAHL et M. AHLUND (dir.), *Islamic Art collections. An International survey*, Richmond, Routledge, 2000.

S. AUBENAS, É. DELANGE, M.-P. PRÉVOST (dir.), *Visions d'Égypte. Émile Prisse d'Avennes (1807-1879)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2011.

M. ABDALLAH, « De quelques significations et conséquences possibles de la mise en exposition d'un "art contemporain islamique" », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 5, 2007, pp. 87-98.

M. ABDALLAH, *Construire le progrès continu du passé : enquête sur la notion d'art islamique contemporain (1970-2009)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction d'Éric Michaud, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009.

M. ABDALLAH, « Exposer l' "art contemporain du Moyen-Orient" : le British Museum face à ses collections », *Intermédialités*, n°15, printemps 2010.

M. ABDALLAH, « 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*, vol. 39, n°1, 2014.

M. BARRUCAND, « L'Image dans la société islamique du Moyen Âge », dans C. BEAUGE, (dir), *L'Image dans le monde arabe*, Paris, CNRS éditions, 1995, p. 59-67.

M. BARRUCAND, « L'Art de l'Islam », dans C. HECK (dir), *Moyen Âge, Chrétienté et Islam*, Paris, Flammarion, 1996.

S. BLAIR et J. BLOOM, « The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field », *The Art Bulletin*, vol. 85, n° 1, 2003, pp. 152-184.

T. BURCKHARDT, *Art of Islam: language and meaning*, Bloomington, Indiana, World of Islam Festival Pub. Co., 1977.

M. CAREY et M. GRAVES, « Introduction: Historiography of Islamic art and architecture, 2012 », *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, pp. 1-15.

N. DANIEL et F. BEN MAHMOUD, *Le voyage en Orient, de l' « âge d'or » à l'avènement du tourisme (1850-1930)*, éditions place des Victoires, 2008.

J. DAKHLIA et W. KAISER, *Les musulmans dans l'histoire de l'Europe : Tome 2, Passages et contacts en Méditerranée*, Paris, Albin Michel, 2013.

D. DJAMEL, « Islamic Art museum, Malaysia: educational tool for reviving architectural heritage », *Journal of Islamic Architecture*, vol. 2, n°10, 2014, pp. 214-246.

R. ETTINGHAUSEN, « Islamic Art and Archeology », dans T. CUYLER YOUNG (dir.), *Near Eastern Culture and Society*, Princeton, 1951, pp. 17-47.

R. ETTINGHAUSEN, *Islamic Art and Archaeology: Collected Papers*, ed. M. Rosen-Ayalon, Berlin, 1984.

R. ETTINGHAUSEN et O. GRABAR, *The art and architecture of Islam: 650–1250*, New York et Londres, Viking Penguin Inc., 1987.

F. B. FLOOD, « From the Prophet to Postmodernism? New World Orders and the End of Islamic Art », dans E. C. MANSFIELD (dir.), *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*, New York, Routledge, 2007, pp. 31-53.

C. FLOOD (dir.), *Political and cultural representations of Muslims. Islam in the plural*, Brill, Leiden, 2012.

F. B. FLOOD et G. NECIPOGLU (dir.), *A Companion to Islamic Art and Architecture*, vol. 2, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2017.

R. FRITZE, *Egyptomania. A History of Fascination, Obsession and Fantasy*, Londres, Reaktion Books, 2016.

O. GRABAR, *The Formation of Islamic Art*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1973

O. GRABAR, *Penser l'art islamique : une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1996.

O. GRABAR, « From the Icon to Aniconism: Islam and the Image », *Museum International*, septembre 2003, 55(2), pp. 46-53.

O. GRABAR et C. BONNET, « Entretien avec Oleg Grabar. L'art islamique et l'Antiquité », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, 1^{er} mars 2010, n° 11, pp. 205-216.

K. GRINELL « The Politics of Museums in Europe: Representations, Diversity, Doxa », *European Journal of Economic and Political Studies*, vol. 3, n° 1, 2010, pp. 177-188.

R. HILLENBRAND, *Islamic Art and Architecture*, The World of Art edition, Londres, Thames & Hudson, 1998.

B. JUNOD (dir.), *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, Londres, Saqi Books, 2013.

A. KAZEROUNI, « 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), 2017, pp. 629-637.

R. KOEHLIN, « Correspondance d'Allemagne : L'exposition d'art musulman à Munich », *Gazette des Beaux-Arts*, n°52, septembre 1910, pp. 255-260.

R. LABRUSSE, E. POSSÉMÉ et S. MAKARIOU (dir.), *Purs Décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle*, Paris, Les Arts Décoratifs et musée du Louvre, 2007.

R. LABRUSSE et S. HELLAL, *Islamophilie, l'Europe moderne et les arts de l'Islam. Catalogue de l'exposition Le Génie de l'Orient*, Paris, Lyon, Somogy Éditions d'Art, 2011.

R. LABRUSSE, (dir.), *Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2014.

H. LAURENS, *L'Expédition d'Égypte*, Paris, Le Seuil, 1997.

A. LERMER et A. SHALEM, *After One Hundred Years: The 1910 Exhibition « Meisterwerke Muhammedanischer Kunst Reconsidered*, Londres, Brill, 2010.

J.-G. LETURCQ, *Inventing Islamic Art (1): The 1910 Exhibition in Munich*, 15 novembre 2011 [en ligne]. URL : <https://leturcq.wordpress.com/2011/11/15/inventin-islamic-art-1/> (consulté le 24 janvier 2019).

W. MACQUILLAN et B. LUCEY, « The validity of Islamic art as an investment », *Research in International Business and Finance*, janvier, vol. 36, 2016, pp. 388-401.

G. MARÇAIS, *L'Architecture musulmane d'Occident. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile*, *Journal des savants*, janvier-mars 1956, pp. 19-34.

S. MAKARIOU, *Chefs-d'œuvre islamiques de l'Aga Khan Museum*, Paris, Musée du Louvre éditions, 2007.

S. MAKARIOU, *La pyxide d'al-Mughira*, Paris, Musée du Louvre éditions, 2012.

G. MARÇAIS, *L'art de l'Islam*, Paris, Editions Larousse, 1946.

G. MARYE, « L'Exposition d'art musulman. Premier article », *Gazette des beaux-arts*, Paris, 1^{er} décembre 1893.

M. R. MENOCA, *The Ornament of the World: How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*, Boston, New York, Londres, Little, Brown, 2002.

G. MIGEON, « Exposition des arts musulmans à Munich », *Les Arts. Revue Mensuelle des Musées, Collections, Expositions*, n°9, décembre 1910.

S. NAEF, *Y a-t-il une question de l'image en islam ?*, Paris, L'Harmattan, 2015.

A. PAPADOPOULO, *Islam et l'art musulman*, Paris, Citadelles, 2002.

F. PETER, S. DORNOHF et E. ARIGITA, *Islam and the Politics of Culture in Europe: Memory, Aesthetics, Art*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013.

C. PIQUET, *L'histoire du Canal de Suez*, Paris, Perrin, 2009.

M.-A. PRIVAT-SAVAGNY, « MIGEON Gaston », Fiche biographique, *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, INHA, 10 mars 2016 [en ligne]. URL : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/migeon-gaston.html>

N. RABBAT Nasser, « What's in a Name? The New 'Islamic Art' Galleries at the Met », *Artforum*, janvier, vol. 50, n° 8, 2012, pp. 75-78.

V. RIEFFEL, *Islamania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-arts éditions, 2011.

J. M. ROGERS, *The Arts of Islam: Masterpieces from the Khalili Collection*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 2010.

D. J. ROXBURGH, « Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910 », *Ars Orientalis*, vol. 30, 2000, pp. 9-38.

H. SALADIN et G. MIGEON, *Manuel d'art musulman, en deux volumes*, Paris. A. Picard et fils, 1907.

F. SARRE et F. MARTIN, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910*, München, F. Bruckmann, 1912.

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

M. SHATANAWI, « Curating against dissent: Museums and the public debate on Islam » dans C. FLOOD, *Political and Cultural Representations of Muslims: Islam in the Plural*, Leiden, Brill, 2012, pp. 177-192.

L. SINGER, *The Minbar of Saladin: Reconstructing a Jewel of Islamic Art*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 2008.

R. SPIELHAUS, « Narratives of Belonging and Exclusion: Offering the Museum of Islamic Art as a lieu d'identité », dans F. PETER, S. DORNOHF et E. ARIGITA, *Islam and the Politics of Culture in Europe: Memory, Aesthetics, Art*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, pp. 75-93.

S. VERNOIT, *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*, Londres, I.B. Tauris, 2000.

M. VOLAIT, *Fous du Caire : excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte 1863-1914*, Paris, L'Archange Minotaure, 2009.

M. VOLAIT, « PRISSE D'AVENNES Émile », *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, INHA, 2011.

L. WAUQUIEZ, « *Les Mille et une nuits* : un best-seller des Lumières », *Les Cahiers de l'Orient*, n° 105, 2012, pp. 149-156.

J. WINEGAR, « Cultural Sovereignty in a Global Art Economy: Egyptian Cultural Policy and the New Western Interest in Art from the Middle East », *Cultural Anthropology*, vol. 1, n° 2, 2006, pp. 173-204.

J. WINEGAR, « The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror », *Anthropological Quarterly*, vol. 81, n° 3, 2008, pp. 651-681.

A. WUDAN, *Contemporary Art from the Islamic World*, Londres, Scorpion Cavendish Ltd, 1989.

Catalogues et revues

V. AMIRAUX et O. ROY (dir.), *Musulmanes, Musulmans, au Caire, à Téhéran, Istanbul, Paris, Dakar*, catalogue d'exposition, Montpellier, Indigènes, 2004.

N. NAJAT HAIDAR et K. WEISBIN, *Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art: A Walking Guide*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013.

Exposition D'Art Musulman, Palais de L'Industrie, catalogue Officiel, Paris, A. Bellier, 1893.

L'invention de l'art islamique, Paris, éditions de l'Institut du monde arabe, collection « Qantara », n°82, 2012.

2. Colonisation, Expositions (coloniales, universelles, zoos humains) orientalisme et (dé)construction de l'altérité

G. ABBATTISTA, *Moving Bodies, Displaying Nations National Cultures. Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twenty-first Century*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2014.

Z. ALI, *Féminismes islamiques*, Paris, La Fabrique, 2012.

C. R. AGERON, « L'exposition coloniale de 1931 : mythe républicain ou mythe impérial », dans P. NORA (dir.), *Les lieux de mémoire. La République*, vol. I, Paris, Gallimard, 1984, p. 561-591.

P. BALLESTER, « Fêtes mondiales et stratégie métropolitaines. Le Forum Universel des Cultures 2004 à Barcelone », *Cidades*, São Paulo, vol. 8, n°13, 2013, pp. 381-409.

N. BANCEL, P. BLANCHARD et S. LEMAIRE, « Ces zoos humains de la République coloniale », *Le Monde diplomatique*, Août 2000, p. 16-17.

N. BANCEL, P. BLANCHARD, G. BOËTSCH, É. DEROO et S. LEMAIRE, *Zoos humains : au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004.

N. BANCEL, P. BLANCHARD et S. LEMAIRE, *La fracture coloniale*, Paris, La Découverte, 2006.

N. BANCEL, P. BLANCHARD et F. VERGÈS, *La République coloniale*, Paris, Hachette, 2006.

BANCEL (dir.), *L'Invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Paris, La Découverte, 2014.

P. BARRER, « Des foires-musées aux musées du marché », *Hermès, La Revue*, n° 61, 2011, pp. 96-99.

T. BENNETT, « Museum, Field, Colony », *Journal of Cultural Economy*, vol. 2, n° 1-2, 2009, pp. 99-116.

P. BLANCHARD et N. BANCEL (dir.), *Images et colonies Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, Paris, BDIC et ACHAC, 1993.

P. BLANCHARD et N. BANCEL, *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Gallimard, 1998.

P. BLANCHARD (dir.), *Culture impériale 1931-1961. Les colonies au cœur de la République*, Paris, Éditions Autrement, 2011.

P. BLANCHARD, N. BANCEL, G. BOËTSCH (dir.), *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018.

BLANCHARD et J.-C. BÉCHET, *L'invention de l'Orient : 1860-1910*, Paris, La Martinière, 2016.

A. BOUBEKER *et alii.* (dir.), *Ruptures post-coloniales. Les nouveaux visages de la société française*. Paris, La Découverte, 2010.

T. CHAFER et A. SACKUR, *Promoting the Colonial Idea. Propaganda and Visions of Empire in France*, Basingstoke et New York, Palgrave 2002.

R. J. COOMBE, « The Properties of Culture and the Politics of Possessing Identity: Native Claims in the Cultural Appropriation Controversy », *Canadian Journal of Law and Jurisprudence*, vol. VI, n°2, Juillet 1993, pp. 249-285.

C. DEMEULENAERE-DOUYÈRE et L. HILAIRE-PÉREZ (dir.), *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

F. DENOYELLE, *Images et colonies* (ACHAC), dans *Réseaux*, vol. 11, n°61, 1993, pp. 149-150.

E. DEROO (dir.), *Le Paris arabe : 2 siècles de présence des Orientaux et des Maghrébins, 1830-2003*, Paris, La Découverte, 2003.

S. DUFOIX. « Nommer l'autre. L'émergence du terme communautarisme dans le débat français », *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales*, n° 7, 2016, pp. 163-186.

B. de L'ESTOILE, « L'oubli de l'héritage colonial », *Le Débat*, n° 147, novembre 2007, pp. 91-99.

B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, France, Flammarion, 2010.

A. GALLAND, *Les mille et une nuit. Contes arabes* (2 volumes), Paris, Le Normant, 1806.

F. GAUTHIER, « Réflexions brutes sur le postcolonialisme », *Revue du MAUSS*, vol. 51, n°1, 2018, pp. 47-57.

F. GASPARD, « Assimilation, insertion, intégration : les mots pour “devenir français” », dans *Hommes et Migrations*, n°1154, mai 1992, pp. 14-23.

C. HAUSER, « L'Exposition de Montréal 1967 : empreinte et matrice d'une francophonie émergente », *Relations internationales*, vol. 164, n° 4, 2015, pp. 93-104.

T. HENTSCH, *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988.

T. HENTSCH, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002.

K. HETHERINGTON, « Foucault and the Museum », dans A. WITCOMB et K. MESSAGE (dir.), *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, vol. 4. Chichester, Wiley Blackwell, pp. 21-40.

A. HONNETH et P. RUSCH, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Folio, 2013.

D. HOWES, *Cross-Cultural Consumption: Global Markets, Local Realities*, Londres et New York, Routledge, 1996.

R. KASTORYANO, *Les codes de la différence. Race-Origine-Religion France-Allemagne-États-Unis*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2005.

S. LATTE ABDALLAH, « Féminismes islamiques et postcolonialité au début du XXI^e siècle », *Revue Tiers Monde*, n°209, 2012, pp. 53-70.

S. MAHMMOD, *Politique de la piété. Le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*, Paris, La Découverte, 2009.

N. de MARCHI et S. RAUX (dir.), *Moving Pictures: Intra-European Trade in Images, 16th-18th Centuries*, Brepols, Turnhout, Brepols, 2014.

M.-C. MAUREL et F. MAYER (dir.), *L'Europe est ses représentations du passé : les tourments de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2008.

A. MEMMI et J.-P. SARTRE, *Portrait du colonisé*, Paris, France, Payot, 1979.

A. MEMMI, *Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, France, Gallimard, 2007.

E. MONOD, *L'Exposition universelle de 1889 : grand ouvrage illustré, historique, encyclopédique, descriptif*, Paris, E. Dantu, 1889.

M. MURPHY, *De l'imaginaire au musée : les arts d'Afrique à Paris et à New York, 1931-2006*, Saint-Etienne, France, Presses du réel, 2009.

M. MURPHY, Z. RAHMANI, T. SHEPARD, E. ZABUNYAN et R. LABRUSSE, « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective*, n° 1, 2012, pp. 56-69.

L. NOCHLIN et O. BONIS, *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIXe siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1995.

G. NOIRIEL, *Le Creuset Français - Histoire de l'immigration - XIXe XXe siècles*, Paris, Le Seuil, 1989.

P. ORY et D. MEI, « Les expositions universelles : un objet d'histoire "bon à penser" », *Relations internationales*, n° 164, 2015, pp. 105-110.

N. OULEBSIR, *Les Usages du patrimoine : monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004.

L. PASSERINI, « Memories Between Silence and Oblivion », dans S. RADSTONE, *Memory, History, Nation. Contested Pasts*, New York, Routledge, 2003 [1^{ère} édition 1970].

S. RICHEMOND, *Les Orientalistes : Dictionnaire des sculpteurs, XIXe-XXe siècles*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2008.

R. ROQUE, « Stories, Skulls, and Colonial Collections », *Configurations*, vol. 19, n°1, hiver 2011, pp. 1-23.

E. SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

M.-C. SMOUTS, *La situation postcoloniale : les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de Sciences Po, 2007.

P. VAREIJKA, *La fabuleuse histoire de l'exposition universelle*, Paris, Éditions Prisma, 2015.

F. VERGÈS et alii (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche, 2018.

I. M. WALLERSTEIN, *L'universalisme européen : De la colonisation au droit d'ingérence*, Paris, Demopolis, 2008.

L. WAUQUIEZ, « *Les Mille et une nuits : un best-seller des Lumières* », *Les Cahiers de l'Orient*, 2012/1, n° 105, pp. 149-156 [en ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-l-orient-2012-1-page-149.htm> (consulté le 7 mars 2018).

B. H. ZIFF et V. RAO, *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, New Jersey, Rutgers University Press, 1997.

C. ZYTNICKI, « "Faire l'Algérie agréable". Tourisme et colonisation en Algérie des années 1870 à 1962 », *Le Mouvement Social*, vol. 242, n°1, 2013, pp. 97-114.

Revue

« Décoloniser la laïcité ? », *Multitudes*, n° 59 (2), 2015.

3. Musées, muséologie, muséographie (histoires, critiques, analyses)

I. AALST et I. BOOGAARTS, « From Museum to Mass Entertainment. The Evolution of the Role of Museums in Cities », *European Urban and Regional Studies*, vol. 9, n°3, 2002, pp. 195-209.

J.-L. AMSELLE, *Le musée exposé*, Paris, Lignes, 2016.

G. BAZIN, A. DESVALLÉES et R. MOULIN, « MUSÉOLOGIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/museologie/> (consulté le 4 février 2019).

D. BAYART et P.-J. BENGHOZI, *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, 1993.

W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, 2013 [1^{ère} édition 1939].

T. BENNETT, « The exhibitionary complex », *New Formations*, 1988, n° 4, p. 73-102.

M. BOUQUET, *Museums. A Visual Anthropology*, Londres, Bloomsbury, 2012.

P. BOURDIEU et A. DARBEL, *L'Amour de l'Art. Les musées et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966.

V. BUCHLI, *The Material Culture Reader*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2002.

E. CAILLET, « Les politiques des publics dans les musées », *Hermès, La Revue*, n° 20, 1996, pp. 133-142.

J. CLAIR, *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 2007.

A. CONFINO, « The Nation as a Local Metaphor. Heimat, National Memory and the German Empire, 1871-1918 », *History and Memory*, vol. 5, n°1, 1993, pp. 42-86.

J. CLIFFORD, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

J. DAVALLON, « Introduction. Le public au centre de l'évolution du musée », *Publics et Musées*, n°2, 1992, pp. 10-18.

A. DESVALLÉES et F. MAIRESSE, *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010.

A. DESVALLÉES et A. MAIRESSE, « L'organisation des musées : une évolution difficile », *Hermès, La Revue*, n°61, 2011, pp. 30-37.

C. DUNCAN, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Londres, Routledge, 1995.

U. ECO, « Il museo nel terzo millennio », conférence au musée Guggenheim de Bilbao le 25 juin 2001 [en ligne]. URL : <http://www.umbertoeco.it/CV/II%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf> (consulté le 24 février 2019).

J. EIDELMANN et A. JONCHERY, « Sociologie de la démocratisation des musées », *Hermès, La Revue*, vol. 61, n°3, 2011, pp. 52-60.

J. FABIAN, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, New York, Columbia University Press, 1983.

E. FOURTEAU, « Musées et économie », *Actes des troisièmes rencontres nationales des musées*, Paris, Ministère de la Culture, DMF, 1992.

A. GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

K. GRINELL, « The Politics of Museums in Europe: Representations, Diversity, Doxa », *European Journal of Economic and Political Studies*, 2010, vol. 3, n° 1, 2010, pp. 177-188.

G. GUERZONI (dir.) *Museums on Map. 1992-2012*, Venise, Fondazione Venezia et Umberto Allemandi Editore, 2014.

J. HAINARD, M.-O. GONSETH et J. HAINARD, *Musée cannibal*, musée d'Ethnographie, Neuchâtel, 2002.

F. HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

A. HAUSER, *The Sociology of Arts*, Londres, Routledge, 2012.

M. HENNING, *Museums, Media and Cultural Theory*, Maidenhead, Open University Press, 2006.

E. HOPPER-GREENHILL, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londres, Routledge, 1992.

E. HOPPER-GREENHILL, « Counting visitors or visitors who count? » dans R. LUMLEY (dir.), *The museum time-machine: putting cultures on display*, London, Routledge, 1988, pp. 213-232.

A. M. HUGHES et C. H. WOOD, *A Place for Meaning: Art, Faith, and Museum Culture*, Chapel Hill, Ackland Art Museum, The University of North Carolina, 2009.

I. KARP (dir.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Books, 1991.

I. KARP (dir.), *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington. Smithsonian Books, 1992.

A. KAZEROUNI, « Musées et soft power dans le Golfe persique », *Pouvoirs*, n° 152, 2015, pp. 87-97.

A. KAZEROUNI, *Le miroir des cheikhs : Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

P. LEVITT, *Artifacts and Allegiances: How Museums Put the Nation and the World on Display*, Oakland, University of California Press, 2015.

J.-G. LETURCQ, « La question des restitutions d'œuvres d'art : différentiels maghrébins », *L'Année du Maghreb*, 1^{er} octobre 2008, pp. 79-97.

J. LOEHR, « Le Musée Imaginaire et l'imaginaire du roman », *Poétique*, vol. 142, n°2, 2005, pp. 169-184.

J. LOWDEN, *L'art paléochrétien et byzantin*, Paris, Phaidon, 2001.

R. LUMLEY, *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display*, Londres, Routledge, 1988.

S. MACDONALD (dir.) *The Politics of Display*, Londres, Routledge, 1998.

S. MACDONALD, « Museums, national, postnational and transcultural identities », *Museum and Society*, vol. 1, n° 1, 2003, pp. 1-16.

S. MACDONALD (dir.), *A Companion to Museum Studies*, Victoria, Canada, Blackwell, 2006.

F. MAIRESSE, « La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie », *Publics et Musées*, 2000, vol. 17, n° 1, 2000, pp. 33-56.

C. MAZÉ, « 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*, vol. 37, n°2, 2012, pp. 72-100.

K. MESSAGE et A. WITCOMB (dir.), *Museum Theory: An Expanded Field*, Oxford, Blackwell Publishing, 2015.

P. MICHEL, *La Religion au musée. Croire dans l'Europe contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1999.

V. MINUCCIANI, *Religion and Museums. Immaterial and Material Heritage*, Turin, Umberto Allemandi, 2013.

A. MONJARET, M. ROUSTAN et J. EIDELMAN, « Fin du MAOO : un patrimoine revisité », *Ethnologie française*, vol. 35, n°4, 2005, pp. 605-616.

P. NORA (dir.), *Les lieux de mémoire : trois tomes : La République*, tome I, 1984 ; *La nation*, tome II, 1986 ; *Les France*, tome III, 1992 ; Paris, Gallimard.

R. OSTOW (dir.), *(Re)Visualizing National History. Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, Toronto, University of Toronto Press, 2008.

N. OULESBIR, *Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie, 1830-1930*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2004.

C. PAINE, *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*, Londres et New York, Bloomsbury Academic, 2013.

A. PIERIS, *Indigenous Cultural Centers and Museums. An Illustrated International Survey*, Rowman & Littlefield Publishers, 2016.

K. POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : 16^e-18^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987.

D. POULOT, « Le patrimoine universel : un modèle culturel français », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1992/1 (n° 39-1), pp. 29-55.

D. POULOT, *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

D. POULOT, *Une histoire des musées de France : XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2005.

D. POULOT, *Patrimoine et musées : L'institution de la culture*, Paris, Hachette Éducation, 2014.

D. PREZIOSI, *Brain of the earth's body: art, museums, and the phantasms of modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

M. PROSIER, « Museums and Globalization », *The Sociological Review*, vol. 43, n°1, 1995, pp. 21-44.

M. REGOURD (dir.), *Marques muséales. Un espace public revisité*, Paris, Fondation Varenne, 2018.

R. SCHAEER, *L'Invention des musées*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1993.

L. E. SULLIVAN et A. EDWARDS, *Stewards of the Sacred*, Cambridge (MA), Harvard University, 2004.

S. SUNIER, « Le scénario d'une exposition », *Publics et Musées*, n°11-12, 1997, pp. 195-211.

J.-M. TOBELEM, « Musées locaux et impératifs gestionnaires », *Culture & Musées*, n°2, 2003, pp. 79-99.

J. TRIFONI, *Les sites en péril du patrimoine mondial de l'Unesco*, Paris, Grund, 2017.

L. VANCHERI, *La Grande illusion : Le Musée imaginaire de Jean Renoir*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

P. VERGO, *The New Museology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

E. VIVANT, « Du musée-conservateur au musée-entrepreneur », *Téoros*, vol. 27, n°3, 2008, pp. 43-52.

E. VIVANT, « Du musée-conservateur au musée-entrepreneur », *Téoros*, 27-3, 2008.

Reuves

« Material Religion », *The Journal of Objects, Art and Belief*, vol. 8, n°1, 2012.

« Qu'est-ce que le patrimoine culturel immatériel ? », *UNESCO* [en ligne]. URL : <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003> (consulté le 4 février 2019).

IV. Cas d'étude

1. Le Louvre : musée, Département des Arts de l'Islam et Louvre Abou Dhabi

P. AMIET, *Musée du Louvre, Département des antiquités orientales. Guide du visiteur*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1978.

M. BERNUS-TAYLOR, *L'art en Terres d'Islam. Les premiers siècles*, Paris, Desclée de Brouwer, 1988.

G. BRESC-BAUTIER, *Le Louvre : une histoire de palais*, Paris, Somogy éditions d'art, 2008.

L. DES CARS (dir.), *Le Louvre Abu Dhabi. Nouveau musée universel ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015

V. GAUTIER-VACQUET, *Le Louvre des Sables : le dossier Abou Dhabi*, mémoire de master en histoire de l'art et d'études cinématographiques sous la direction de Christine Bernier, Université de Montréal, août 2010.

A. GOMBAULT, « La nouvelle identité organisationnelle des musées », *Revue française de gestion*, n° 142, 2003, pp. 189-203.

D. GRIMOD, « Le Louvre à Abou Dhabi ? », *Commentaire*, n°118, 2007, pp. 481-486.

D. HERMANT, « Destructures et vandalisme pendant la Révolution française », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n°4, 1978, pp. 703-719.

J.-L. MARTINEZ, *D'un Louvre à l'autre. Ouvrir un musée pour tous*, Paris, éditions Xavier Barral, 2017.

J.-L. MARTINEZ et M. HAMIAUX, *La Victoire de Samothrac : redécouvrir un chef-d'œuvre*, Paris, Somogy éditions d'Art, 2014.

I. M. PEI, É. BIASINI, J. LACOUTURE, *L'invention du Grand Louvre*, Paris, Odile Jacob, 200.

Catalogues et guides

M. BERNUS-TAYLOR, *Les Arts de l'Islam. Guide aux visiteurs*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

M. BERNUS-TAYLOR, *Le guide du visiteur. Les arts de l'Islam*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

S. MAKARIOU (dir.), *Les arts de l'Islam au musée du Louvre*, Paris, Hazan, 2012.

Documentaires et reportages

R. COPANS, *Les Arts de l'Islam au Louvre. La main tendue*, documentaire (52mn), ARTE Éditions, 2012.

R. IQBAL, 2012, « Louvre opens Islamic art wing amid cartoon row », *BBC News*, 21 septembre 2012.

« Visite virtuelle : les arts de l'Islam au Louvre en cinq chefs-d'œuvre. Interview à Sophie Makariou », *France Inter*, 21 septembre 2012, 5mn06 [en ligne]. URL : http://www.dailymotion.com/video/xtriiu_visite-virtuelle-les-arts-de-l-islam-au-louvre-en-cinq-chefs-d-oeuvre_creation (consulté le 15 mai 2016).

Dossiers de presse

« Le département des Arts de l'Islam. Ouverture des nouveaux espaces », Dossier de presse, 22 septembre 2012 [en ligne]. URL : https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-les-nouveaux-espaces-architecturaux.pdf

Enquêtes

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, Centre de recherche – Direction de la Recherche et des Collections – Études sur les publics, Musée du Louvre, Paris, 2014.

Les publics potentiels du département des Arts de l'Islam au Louvre. Synthèse de l'étude qualitative, Musée du Louvre, Service Études, Évaluation, Prospective, janvier 2007.

Mémoires de master

V. HENQUET, *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 sous la direction de Véronique Richard, CELSA, 2012.

L. SIMONIS, *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 en histoire de l'art sous la direction de Rémi Labrusse, Université de Picardie, 2008.

Webographie

Site officiel du Louvre : <https://www.louvre.fr/>

Site officiel du DAI : <https://www.louvre.fr/departments/arts-de-lislam>

Inventaire des œuvres du Louvre : <https://www.louvre.fr/moteur-de-recherche-oeuvres>

2. L'Institut du monde arabe

R. AZIMI, « Quelles perspectives pour l'Institut du monde arabe ? », *Le Quotidien de l'Art*, 9 avril, n° 208, 2012.

D. BAUDIS et H. LACROIX, *L'Institut du monde arabe*, Paris, Éditions de La Différence, 2007.

N. BEAU, *Paris : capitale arabe*, Paris, Le Seuil, 1995.

J. BERQUE, *Les dix grandes odes de l'Anté-Islam, Les Mu'allaqât*, Paris, Sindbad, 1979.

F. CHASLIN, *Les Paris de François Mitterrand*, Paris, Gallimard, 1985.

E. CHIKHA, « Un point de convergence. L'Institut du Monde Arabe », *Hommes et Migrations*, n°116, novembre 1988, pp. 17-20.

T. FABRE, « L'institut du monde arabe entre deux rives », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1991, vol. 32, n°1, pp. 75-80, 1991.

M. FOISSY, E. DELPONT et D. CHAKOUR, *Institut du monde Arabe. Album du musée*, Paris, Somogy, 2014.

F. HERPIN, *Rapport de stage à l'Institut du monde arabe (2012-2013)*, SciencesPo Aix-en-Provence, 2013.

H. LACROIX et D. BAUDIS, *L'Institut du Monde Arabe*, Paris, Editions de La Différence, 2007.

P. LARCHER, *Le brigand et l'amant, deux poèmes préislamiques de Ta'abbata Sharran et Imru' al-Qays*, Paris, Actes Sud, 2012.

P. LARCHER, *Les Mu'allaqât, les sept poèmes préislamiques*, Paris, Fata Morgana, 2000.

L. ROSANO et N. MAYMAT, *Le voyage de la reine*, Paris, Le Seuil, 2009.

Catalogues

Musée de l'Institut du monde arabe, catalogue, Paris, Institut du monde arabe, 1987.

L'Institut du monde arabe. Vingt ans d'activités, 1980-2000, Paris, Institut du monde arabe, 2002.

Hajj. Le pèlerinage à la Mecque, catalogue d'exposition, Paris, Snoeck, 2014.

Documentaires

« Nos ancêtres les Sarrasins », webdocumentaire produit et réalisé par l'IMA, 2015, [en ligne]. URL : <https://www.imarabe.org/fr/ressources/webdocs-apps-sites/webdoc-nos-ancetres-sarrasins>

G. BOUSTANI et J.D. CHARRIÈRE, « Au temps de Gilgamesh (Institut du Monde Arabe) », *AnimaViva*, (4mn), 2012, [en ligne]. URL : <https://vimeo.com/83195442>

Rapports et Statuts

Institut du monde arabe. Acte de fondation. Statuts, Paris, Imprimerie nationale, 1981.

« 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.

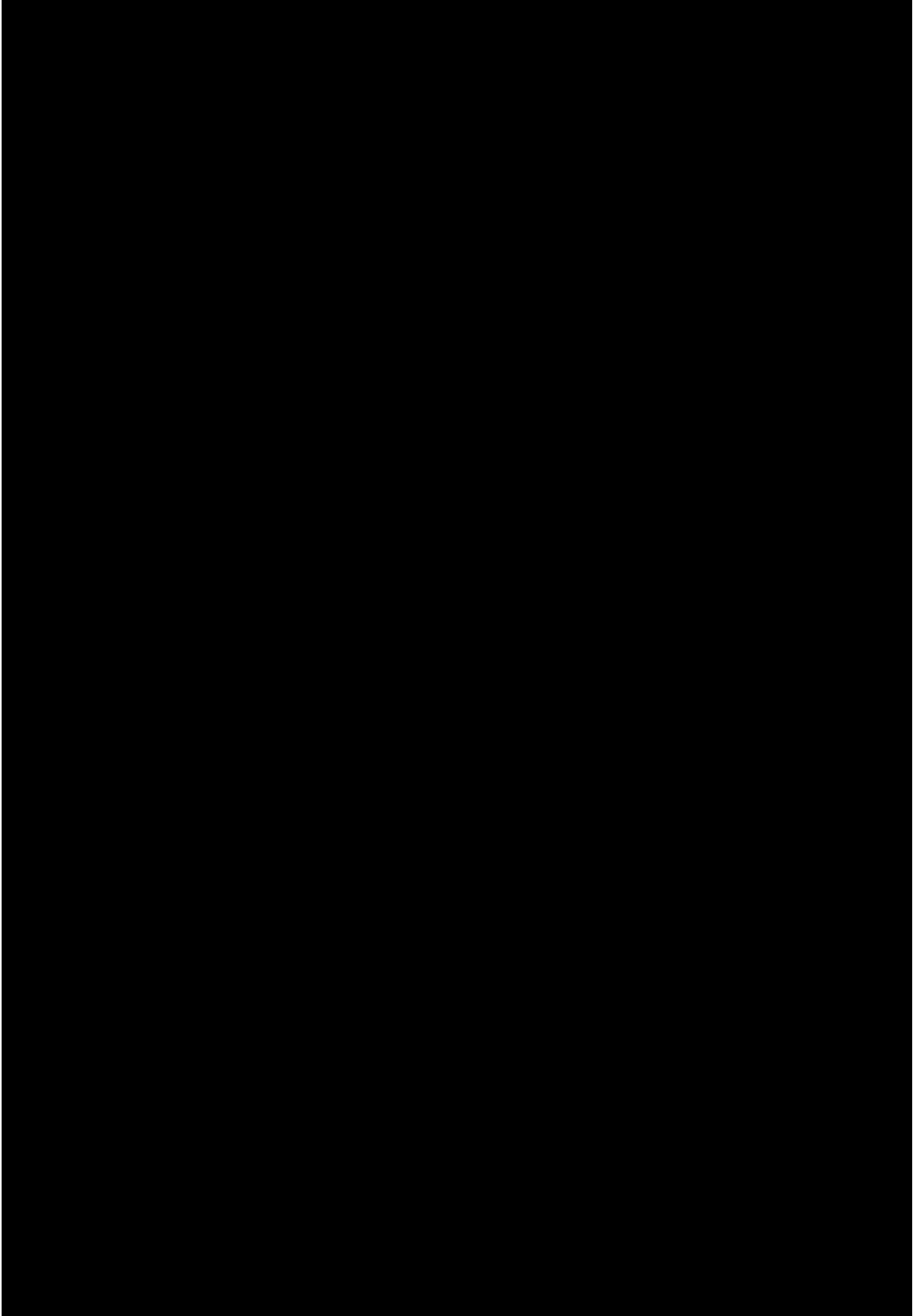
Webographie

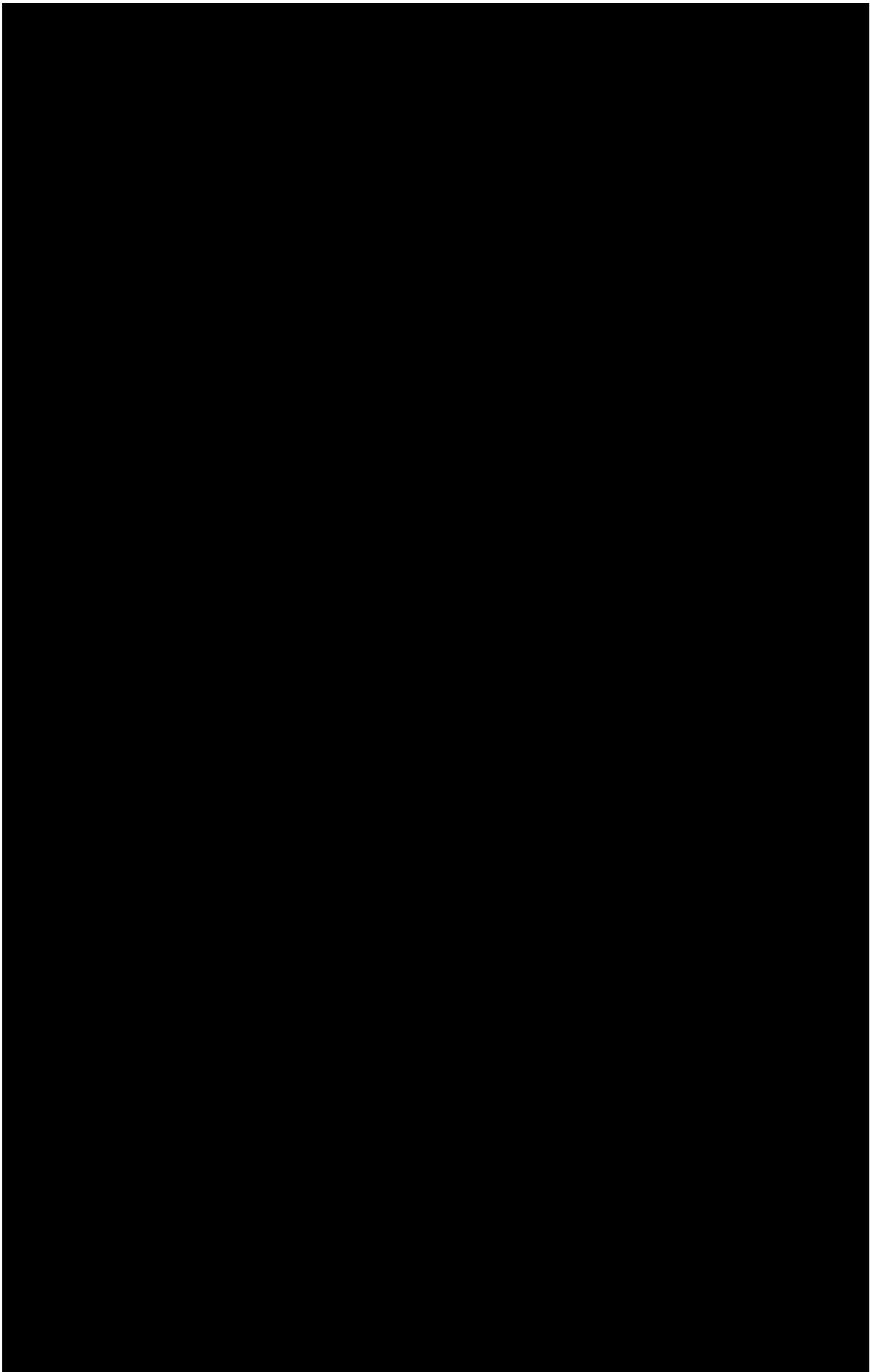
Site officiel de l'IMA : <https://www.imarabe.org/fr>

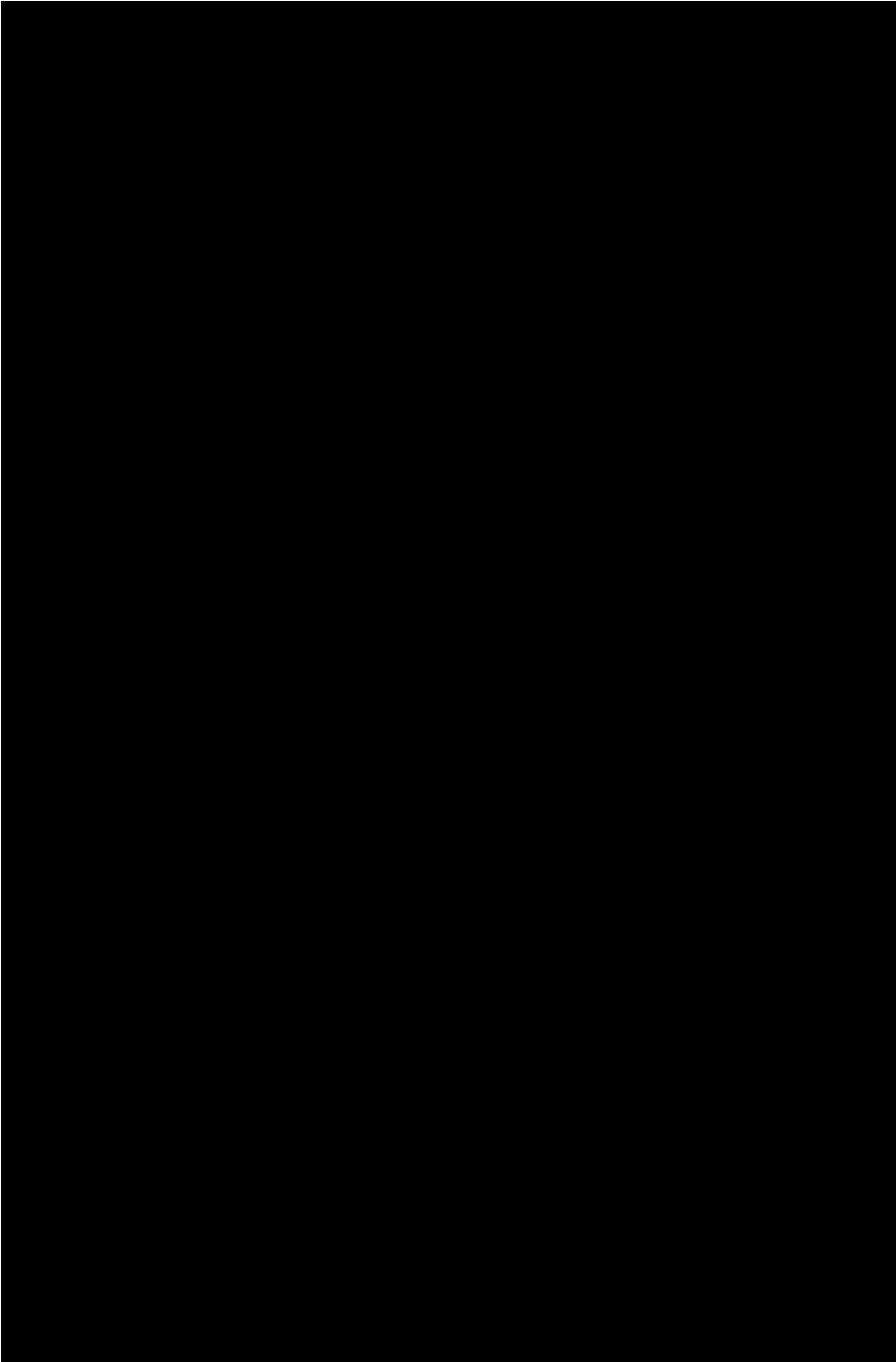
Site officiel du musée de l'IMA : <https://www.imarabe.org/fr/musee/presentation-du-musee>

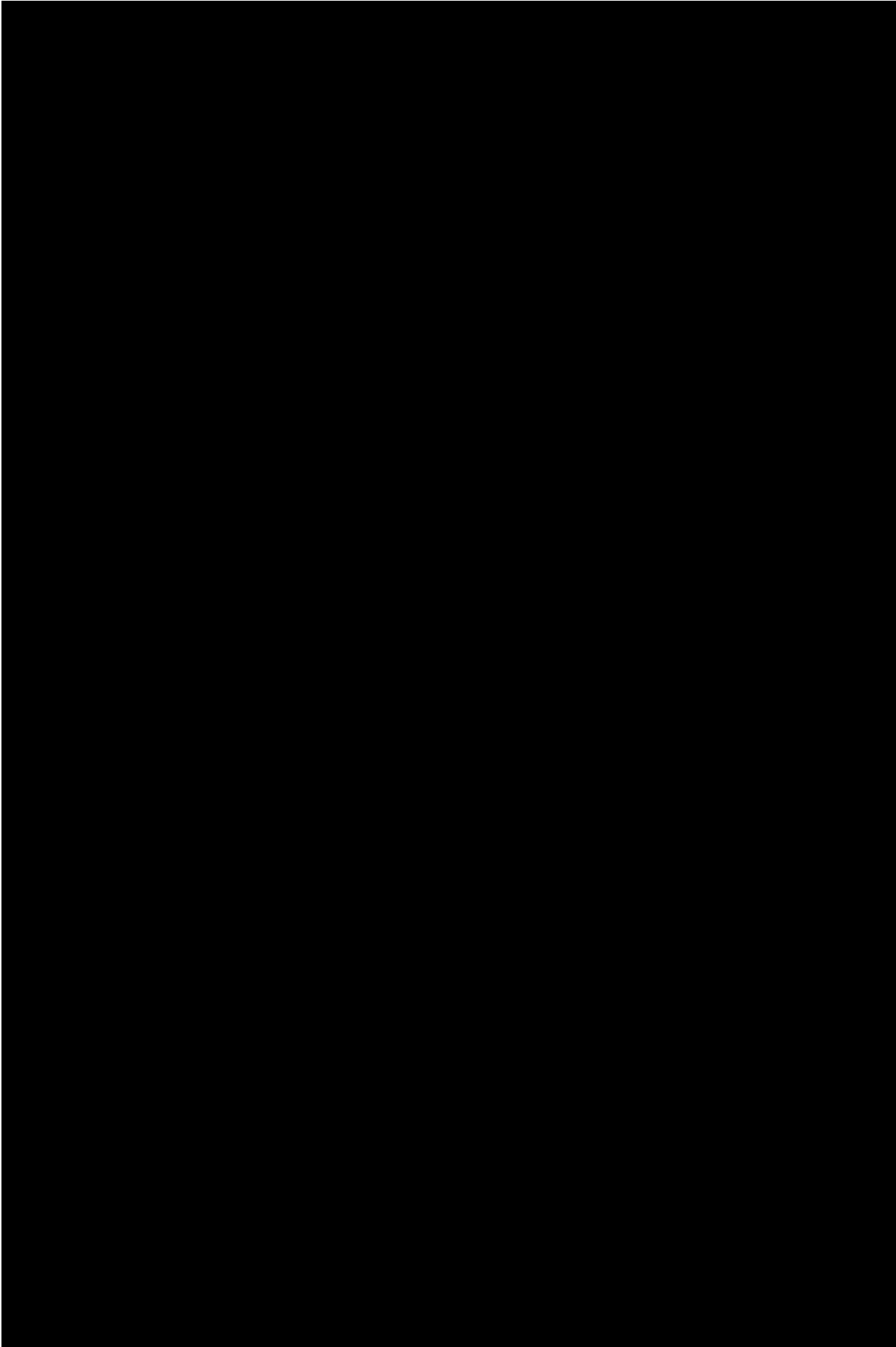
Annexe 1

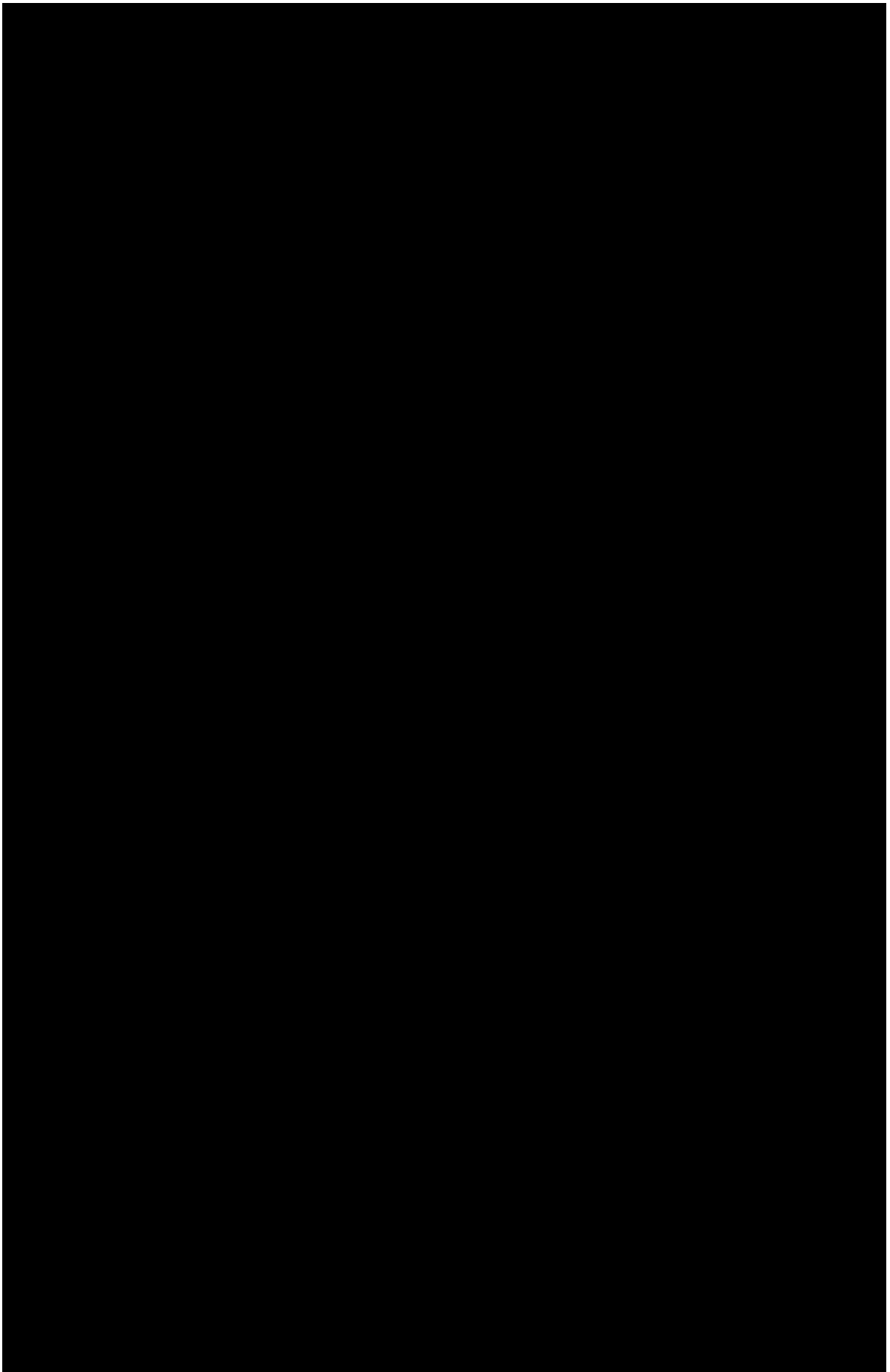
Plans du musée du Louvre









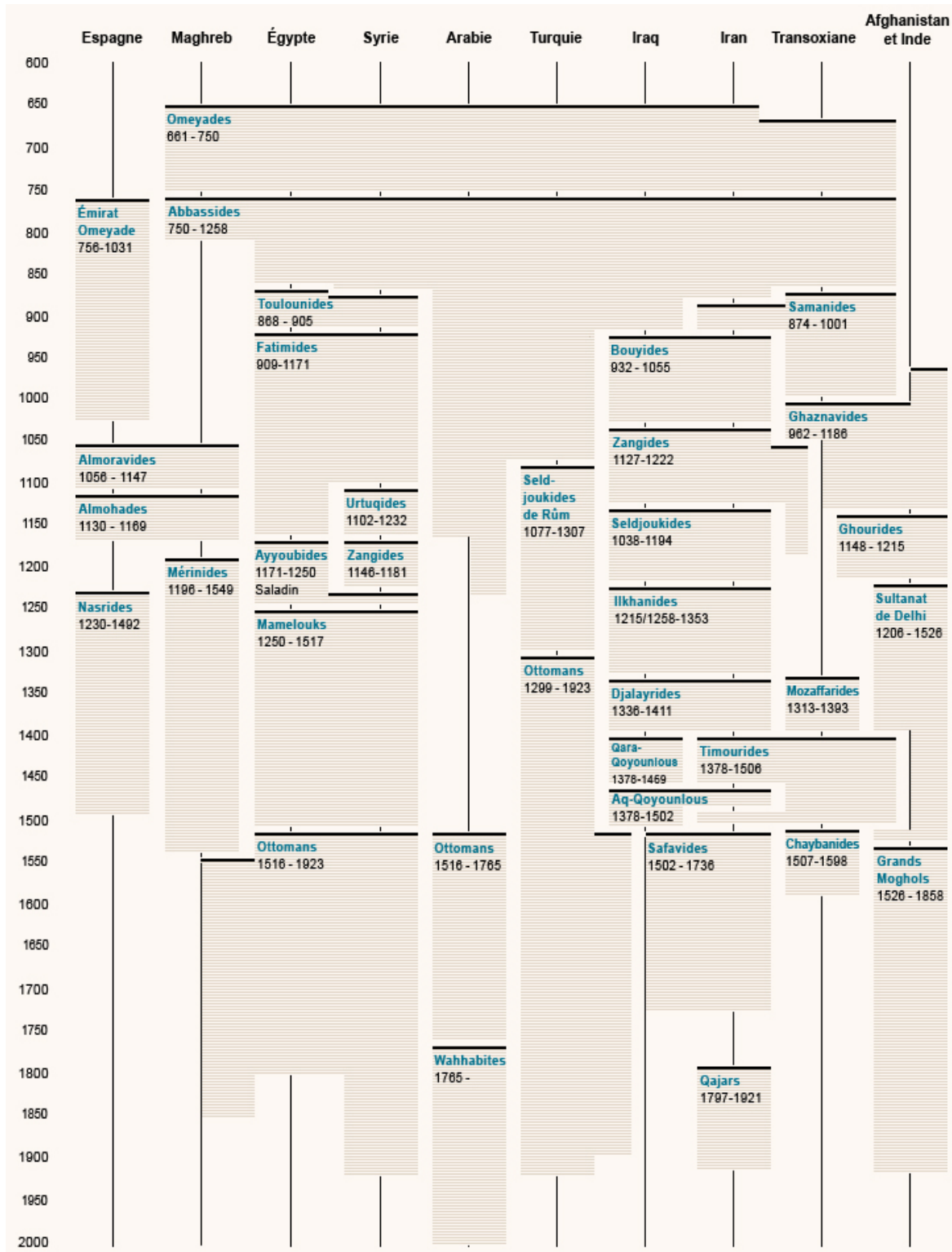


Annexe 2

Plans d'origine du Département des Arts de l'Islam

Annexe 3

Dynasties musulmanes¹



¹ Tableau des dynasties musulmanes réalisé dans le cadre de l'exposition virtuelle sur « L'image en Islam » réalisée par la Bibliothèque nationale de France [en ligne]. URL : <http://expositions.bnf.fr/islam/reperes/dynasties.htm>

Annexe 4

Plans du musée de l'Institut du monde arabe



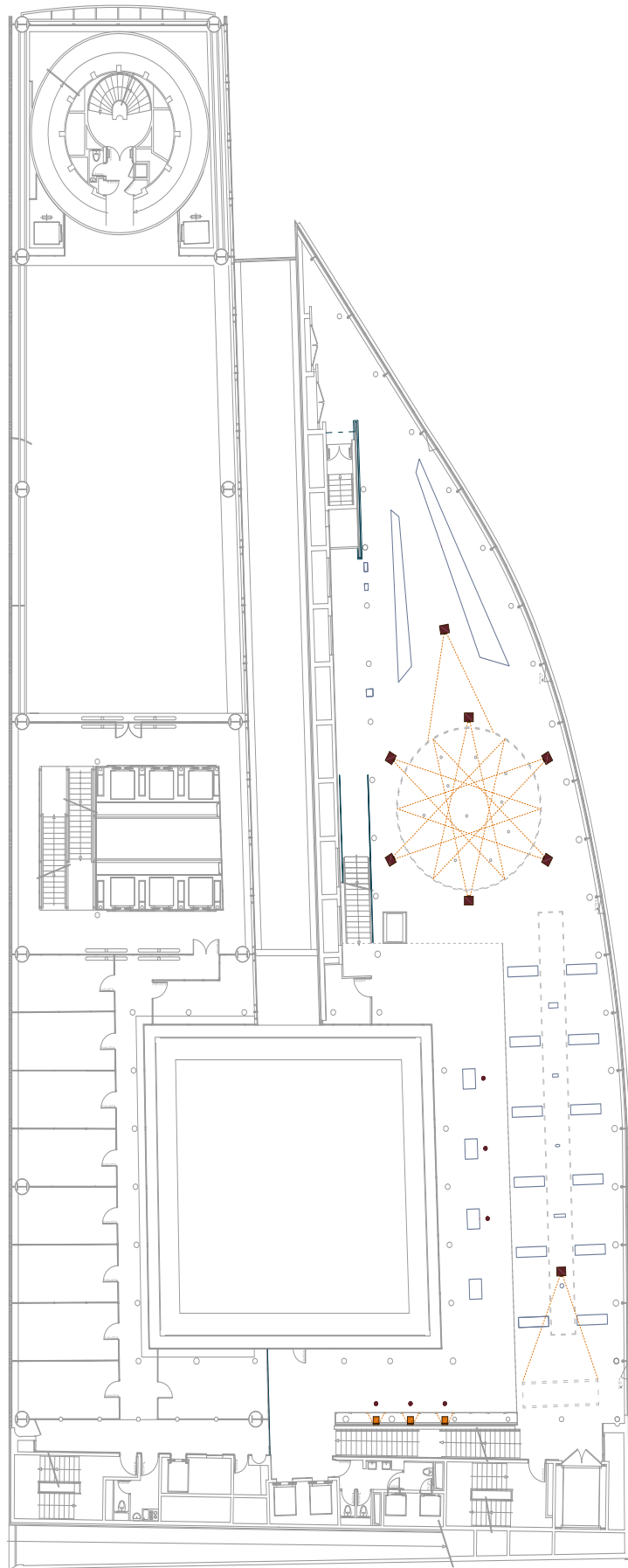
NIVEAU
R+7

**PARCOURS
MUSEOGRAPHIE
PLAN**

Echelle	1/2000
Vision	04
Emetteur	ROBERTO OSTINELLI
Phase	DCE
date	DEC.2011

MAITRISE D'OEUVRE
STUDIO D'ARCHITETTURA
VAL LINO 7
CP 2203
GRANVIGNO
SWITZERLAND
T 091 683 00 23
F 091 882 02 21

MAITRISE D'OUVRAGE
ARAB WORLD INSTITUTE
PLACE MOHAMED VI
1, RUE DES FOISSIES ST BERNARD
75008 PARIS CEDEX 08
TEL +33 1 46 31 10 35



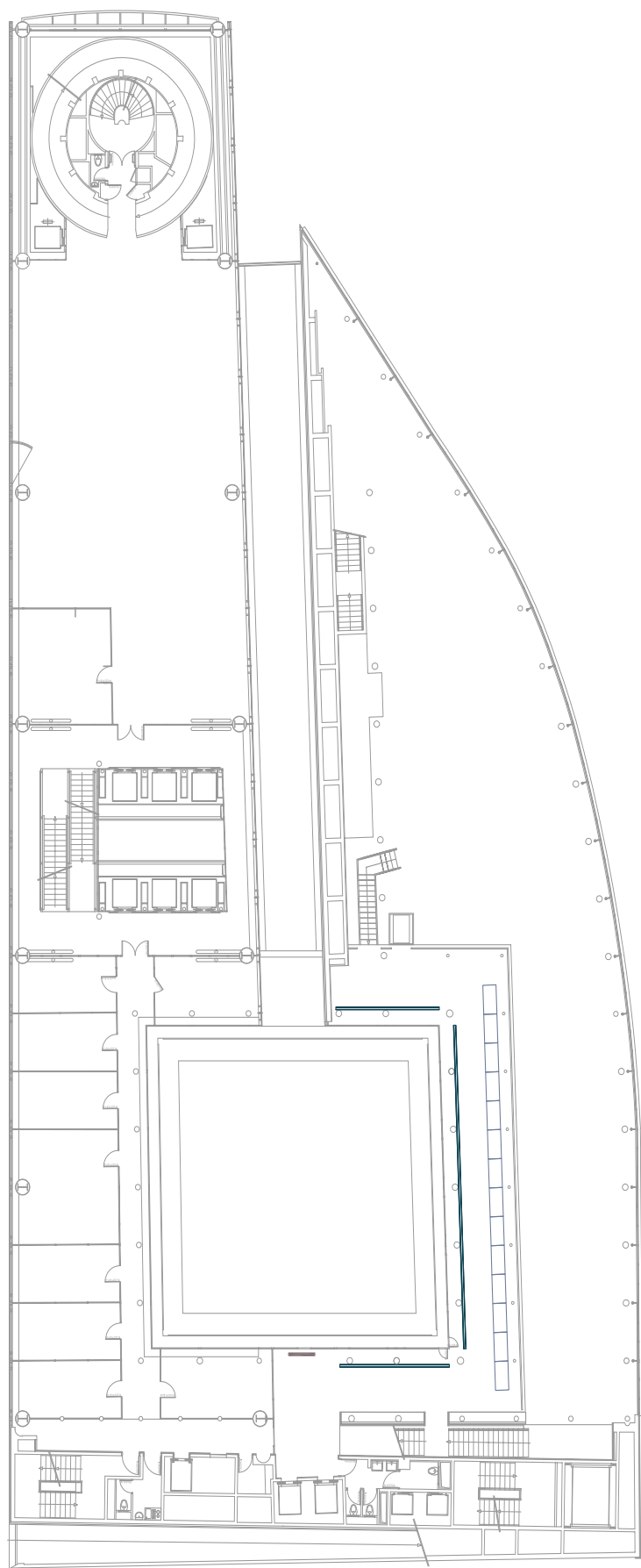
**PARCOURS
MUSEOGRAPHIE
PLAN**

Echelle 1:200
 Version 04
 Auteur ROBERTO OSTINELLI
 Phase DCE
 date DEC 2011

MAITRISE D'OEUVRE
 ROBERTO OSTINELLI
 STUDIO DI ARCHITETTURA
 VIA LIMO 7
 68500 CHIASSO
 SWITZERLAND
 T.091 6833 0023
 F.091 682 0221

MAITRISE D'OUVRAGE
 INSTITUT DU MONDE ARABE
 1, RUE DES FOSSÉS ST BERNARD
 PLACE MOHAMED Y
 1000 BRUXELLES
 BELGIUM
 TEL. +321 40 51 38 38

NIVEAU
R+6



NIVEAU

R+5

EXPOSITION DOSSIER
PLAN

Echelle	1/200
Versión	04
Errektor	ROBERTO OSTINELLI
Fase	DCE
data	DEC 2011

MAITRISE D'OEUVRE
ROBERTO OSTINELLI
STUDIO DI ARCHITETTURA
Via S. Maria
CP 2213 7
6830 CHIASSO
SWITZERLAND
T 091 883 00 23
F 091 882 02 21

MAITRISE D'OUVRAGE
INSTITUT DU MONDE ARABE
1, RUE DES FOSSES ST BERNARD
75006 PARIS CEDEX 06
TEL: +33 1 40 51 36 38



NIVEAU
R+4

**PARCOURS
 MUSEOGRAPHIE
 PLAN**

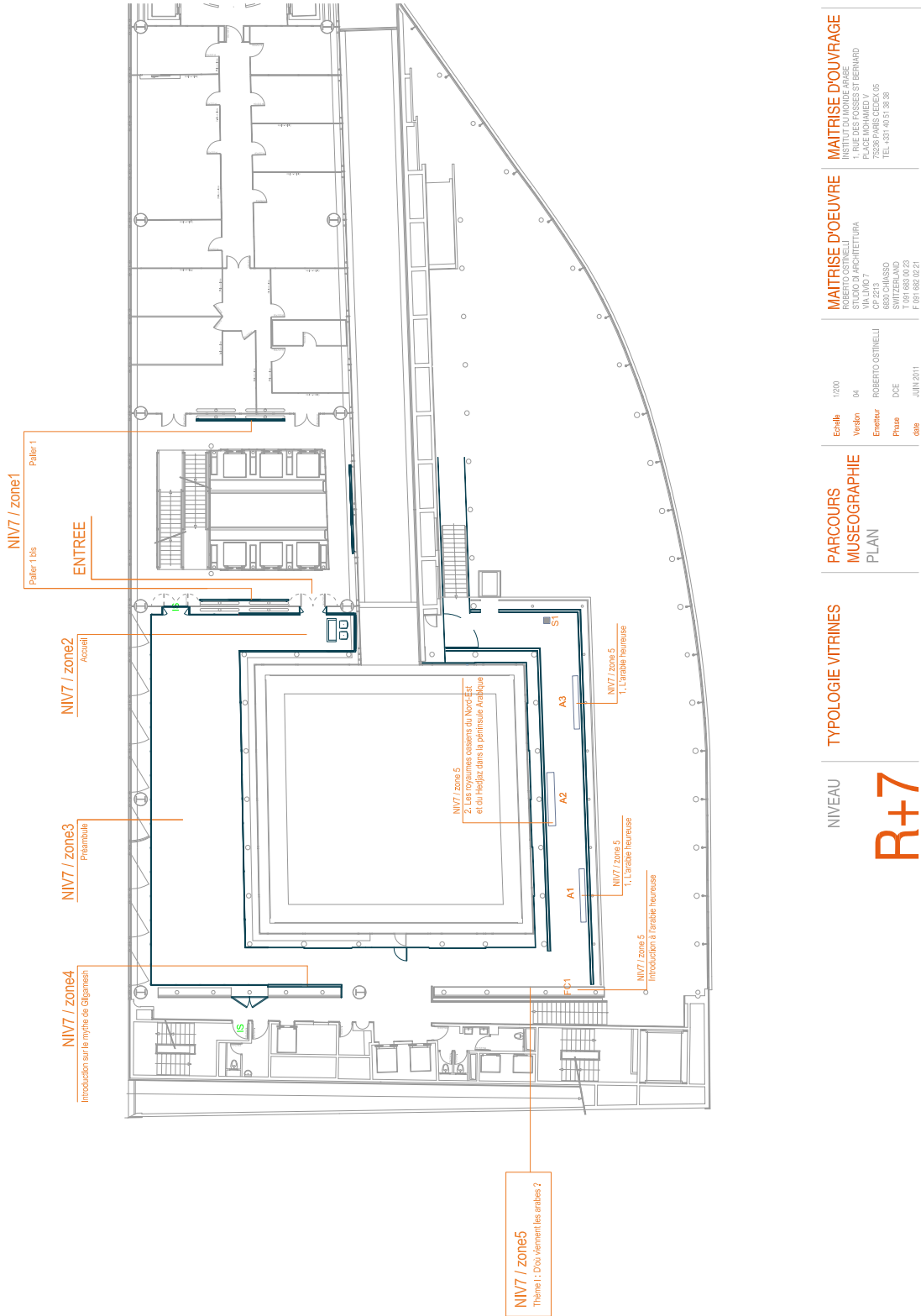
Echelle	1/200	Version	05
Emetteur	ROBERTO OSTINELLI	Phase	DCE
Date	DEC 2011		

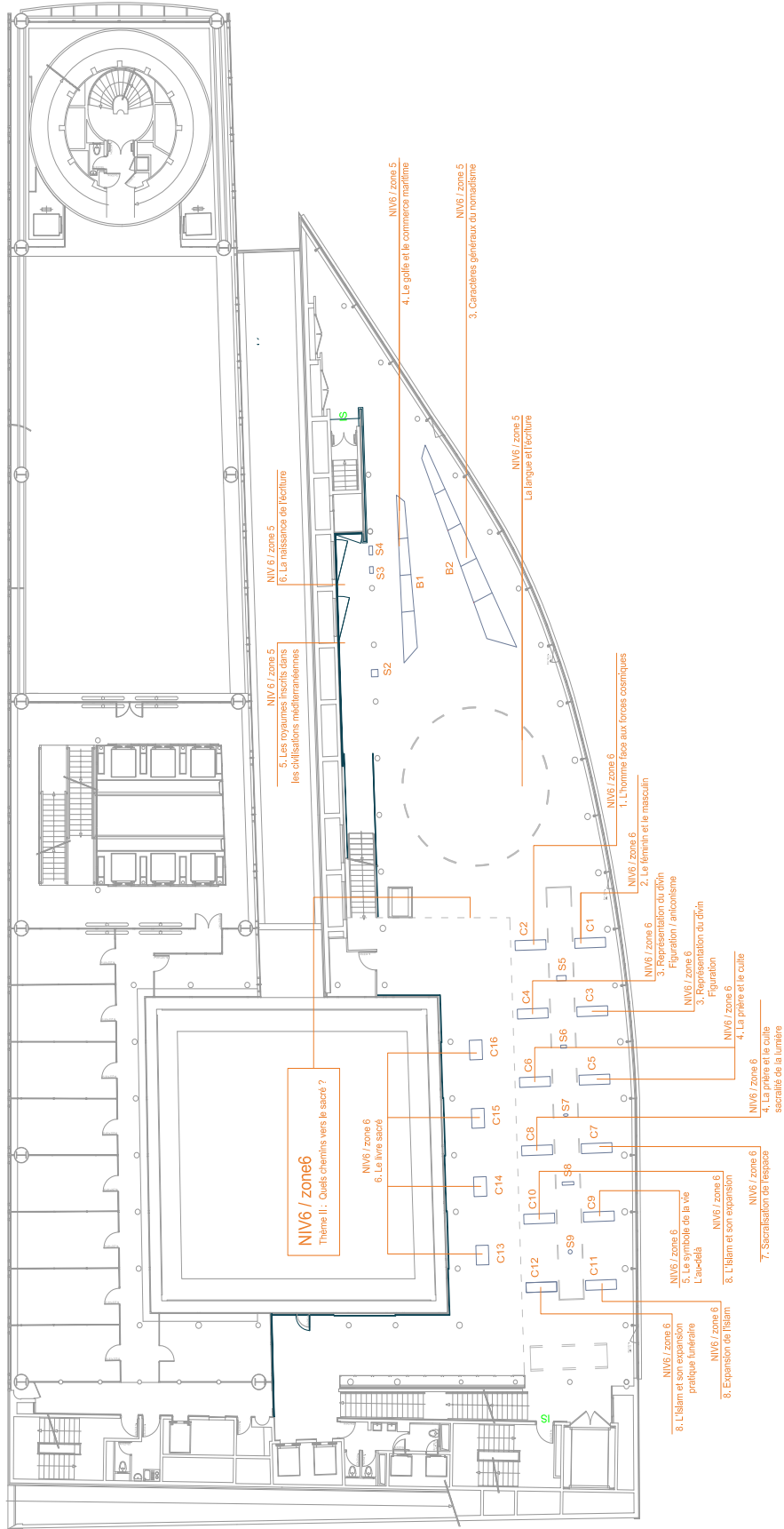
MAITRISE D'OEUVRE
 ROBERTO OSTINELLI
 STUDIO DI ARCHITETTURA
 VIA S. GIUSEPPE
 6800 CHIASO
 SWITZERLAND
 T 0041 833 0023
 F 0041 832 0221

MAITRISE D'OUVRAGE
 INSTITUT DU MONDE ARABE
 1, RUE DES FOSSES ST BERNARD
 75006 PARIS CEDEX 06
 TEL. +331 40 51 38 38

Annexe 5

Plan des salles du musée de l'IMA



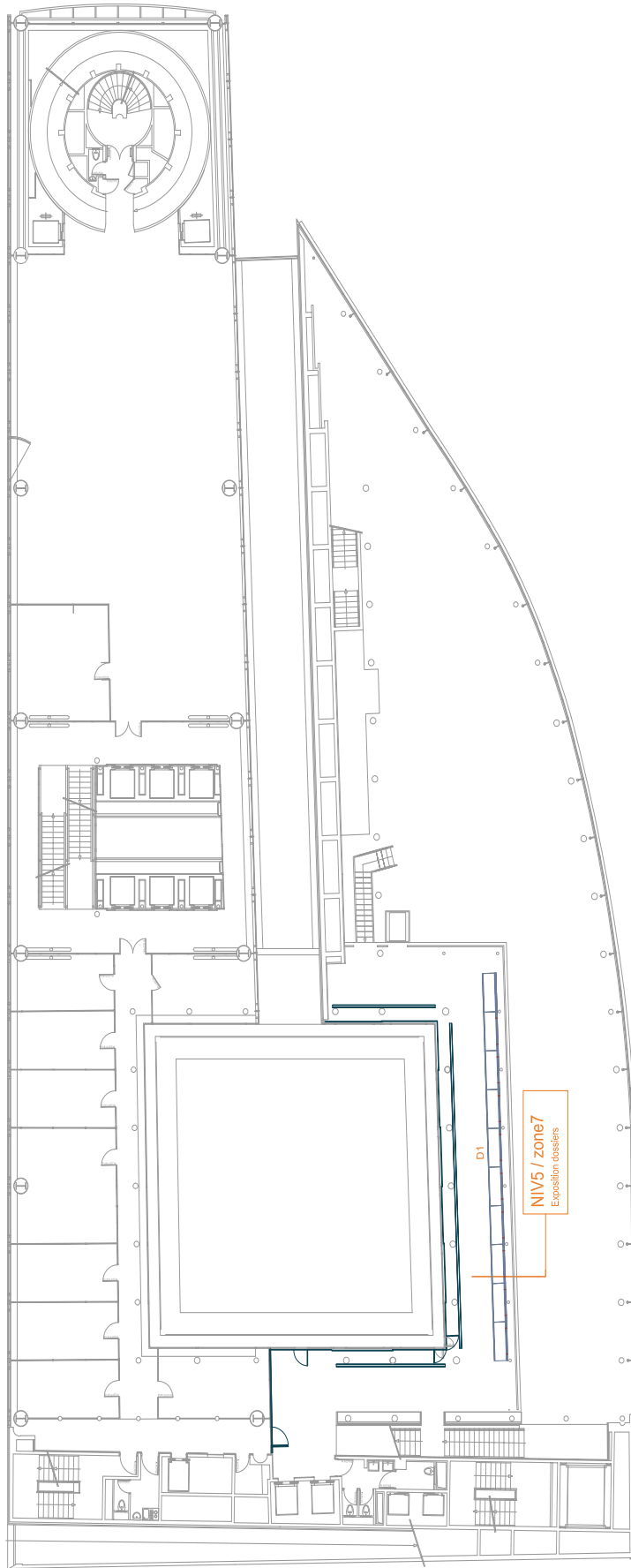


Echelle	1/200	Emetteur	ROBERTO OSTINELLI	date	JUIN 2011
Versión	04	Phase	DCE		
MAITRISE D'OEUVRE ROBERTO OSTINELLI STUDIO DI ARCHITETTURA VIA LIMO 7 6850 CHIASSO SWITZERLAND T 091 680 00 23 F 091 682 02 21					
MAITRISE D'OUVRAGE INSTITUT DU MONDE ARABE 1, RUE DES FOSSÉS ST BERNARD PLACE MOHAMED V 1065 GENEVE TEL +331 40 61 38 38					

**PARCOURS
MUSEOGRAPHIE
PLAN**

TYPLOGIE VITRINES

**NIVEAU
R+6**



MAITRISE D'OUVRAGE

INSTITUT DU MONDE ARABE
1, RUE DES FOSSES ST BERNARD
PL. DE MOHAMED V
1050 BRUXELLES
TEL. +32 2 47 51 39 38

MAITRISE D'OEUVRE

ROBERTO OSTINELLI
STUDIO DI ARCHITETTURA
VIA LINO 7
6850 CHIRASCO
SWITZERLAND
T. 091 683 00 23
F. 091 682 02 21

Echelle 1:200

Version 04

Emetteur ROBERTO OSTINELLI

Phase DCE

date JUIN 2011

**EXPOSITION DOSSIER
PLAN**

TYPLOGIE VITRINES

NIVEAU

R+5

Annexe 6

Annexe 1

Fondation de l'Islam de France

Désignation des membres du conseil d'orientation par le conseil d'administration du 23 janvier 2017

CFCM, six personnes désignées conformément aux statuts de la fondation :

- Monsieur Dalil BOUBAKEUR, président d'honneur du CFCM,
- Mohammed MOUSSAOUL, président d'honneur du CFCM,
- Monsieur Chems-eddine HAFIZ, vice-président du CFCM,
- Monsieur Ahmet OGRAS, vice-président du CFCM,
- Monsieur Taoufiq SEBTI, vice-président du CFCM,
- Monsieur Abdallah ZEKRI, secrétaire général du CFCM.

Et :

Madame Inès SAFI,
Monsieur Sadek BELOUCIF,
Madame Bariza KHIARI,
Monsieur Bruno GUIDERDONI,
Madame Sofia AZZOUZ-BEN MANSOUR,
Madame Radia BAKKOUCH,
Madame Nada YAFL,
Monsieur Didier LESCHI,
Monsieur Hakim EL KAROUI,
Madame Leili ANVAR,
Monsieur Pap'Amadou NGOM,
Madame Naïma M'FADDEL,
Monsieur Emmanuel PISANI,
Monsieur Jean MOUTTAPA,
Madame Houria ABDELOUAHED,
Monsieur Jean-Yves AUTEXIER,
Monsieur Francis Messner.

Au titre de membres associés du conseil d'orientation :

Un représentant de l'Institut du monde arabe,
Un représentant du musée du Louvre,
Un représentant du MUCEM,
Un représentant de la Cité de l'immigration,
Un représentant de l'Institut français de civilisation musulmane,
Monsieur Olivier MENEUX, directeur de l'atelier Médicis de Montreuil,
Madame Francesca POLONIATO, directrice du théâtre du Merlan de Marseille.

Annexe 7

Inventaire des manifestations culturelles de l'IMA

Activités artistiques IMA	1978	1982	1983	1984	1985
Publications	L'étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval				
Expositions	Les jardins des pays d'Islam		Arts et traditions d'Afghanistan		1. Expression de la culture du monde arabe 2. Langue et civilisation arabe 3. Le monde arabe et l'Islam 4. Peinture arabe et calligraphie 5. Les mille et une nuits 6. Peintres du Maroc
Expositions itinérantes	Langue et culture Arabes			1. Le monde arabe : une langue, ses écritures, des architectes, des femmes et des hommes 2. Qatar : architectures	
Conférences					1. La création plastique arabe et l'art contemporain 2. Rencontre autour des jeunes créateurs en arts plastique de la Méditerranée
Spectacles	Musiques arabes du Maghreb et du Mashreq				
Activités artistiques IMA	1986	1987	1988	1989	1990
A noter	Inauguration de l'Institut				
Publications	salon euro-arabe du livre				
Grande exposition					Égypte - Égypte : chefs-d'œuvre de tous les temps
Expositions	1. Artisanat et vie quotidienne en Afrique 2. Exposition sur la Mauritanie 3. Les Mille et une nuits 4. Retrospective peintre marocain Belkahia 5. Salon comparaisons : 40 peintres arabes	1. La médecine 2. Présentation de la collection permanente d'art contemporain 3. Souk informatique : informatique et langue arabe 4. Arts graphiques arabes 5. La lettre et le rythme	1. Prix Aga Khan pour l'architecture 2. Quatre peintres arabes : Première 3. Contes et images pour enfants 4. Lieux saints d'Arabie Saoudite : sacré et architecture 5. Rencontres écrites : Mehdi Qotbi 6. Mémoires de soie : costumes et parures de Palestine et de Jordanie 7. Peintres méditerranéens contemporains	1. L'Égypte de Champollion 2. Meriem Bouderbala 3. Musique arabe 4. L'Égypte des photographes 5. Mésopotamie : fouilles (art contemporain) 7. Kalila et Dimna et La Fontaine 8. Mehdi Moutashar 9. 5 initiatives sur Oman (photo, art contemporain...) 10. Le Tigre et l'Euphrate : art contemporain iranien 11. Semaine du Koweït à Paris (initiatives diverses) 12. Liban : 200 ans de peinture 13. Prix Aga Khan 14. Tapis : Présent de l'Orient à l'Occident	1. Hommage à chadi Abdel Salam : Le Pharaon du cinéma égyptien 2. Exposition d'art plastique contemporain 3. Le Qatar à Paris (expos diverses) 4. Liban au contemporain 5. Tapis et textiles : de l'Inde Moghole à l'Espagne 6. Algérie et exil 7. Kaci : caricatures et BD 8. Trois femmes peintres 9. Entrevues citadines (photos Goutte d'Or et Flamants) 10. A travers la Tunisie 11. Aux sources du monde arabe : l'Arabie avant l'Islam 12. Sourires du désert 13. Châteaux Omeyyades de Syrie 14. Citadelles du désert
Expositions itinérantes	1. Alger : la Casbah, un monument et un mode de vie en péril 2. Intensités nomades 3. L'institut du monde arabe	1. La calligraphie arabe 2. Sanaa : pacours d'une cité d'Arabie 3. Splendeurs et majesté : Corans de la Bibliothèque Nationale	1. Manuscrits de la BNF 2. L'art de l'enluminure au Maghreb 3. Djibouti : au carrefour entre art et tradition 4. Caricatures arabes 5. Paris Arabesques : architectures et décors arabes et orientalisants à Paris	1. Lettres d'Orient : exposition de timbres 2. Palestine - Intifada : la révolution des pierres 3. Caravansérails	
Animation	Rencontre entre peintres et poètes sur le thème du voyage		Les enfants dessinent Kalila et Dimna et les Fables de La Fontaine		Calligraphie / Langue arabe
Spectacles	Semaine de la musique du monde arabe La semaine du cinéma arabe		Poésie Cinéma tunisien et palestinien	L'image du maghrébin dans le cinéma français Hommage à Naguib Mahfouz Cinéma Irakien Cinéma égyptien Coproductio franco-arabes Les décennies prodigieuses du cinéma égyptien	

Activités artistiques IMA	1991	1992	1993	1994	1995
Publications		Salon euro-arabe du livre		Salon du livre euro-arabe	
Grande exposition			Syrie : mémoire et civilisation	Delacroix : le voyage au Maroc	
Expositions	1. Littératures du Maghreb 2. Salomé 3. Fès 4. Une maison musulmane à Murcie : l'Andalousie arabe au quotidien 5. La mémoire des façades : maisons peintes des pèlerins d'Égypte 6. Designers algériens 7. Peintres du Maroc 8. Contes et légendes d'Orient 9. Les saint-simoniens en Égypte 10. Kilims anatoliens : un art ancestral 11. Images de la vieillesse en France 12. 6000 d'art rupestre saharien 13. Nouvelle présentation de la collection permanente d'art contemporain 14. Paul Guiragossian	1. Palais et déserts 2. Mauritanien 3. Mohamed Racim : miniatures 4. Alchimiques 5. Actualité 1954-1962 : Quand la guerre d'Algérie n'était pas encore une légende 6. La libération de l'Algérie : arrêté sur images 7. Broderies d'Alger 8. Gabbeh : image tissée 9. René Fleuret 10. Guider Triki 11. A la recherche de Samarcande 12. L'amour et l'Orient	1. Saliba Souaïhy : peintures 2. Tanger, regards choisis 3. Art islamique et mécnat : trésors d'art du Koweït 4. Images tissées d'Égypte 5. Petra, le dit des pierres 6. Med. Design 7. Marwan : peintures, gravures 8. Méditerranée, jeux de lumières 9. Poèmes et dessins 10. L'Égypte au XIX 11. Gharbaoui : oeuvres 1955-1971 12. L'Europe et le monde Arabe 13. Syrie : images citadines 14. Timbres de Mauritanie	1. Signes, écritures de la peinture 2. Peintres du Maghreb 3. Palestine : carte d'identité 4. Rencontres africaines : expositions d'art actuel 5. Kateb Yacine : éclats de mémoire 6. La bibliothèque de Sarayevo 7. L'Orient des photographes au XIX 8. Tissus d'Égypte 9. Kaitag 10. Voile de Mauritanie 11. Exposition de peintures de Bernand Pierron 12. Caricatures arabes 13. Femmes rurales du Liban 14. Scènes de rue en Tunisie 15. L'Algérie 16. Masr Oum el Dunia 17. Couleurs de Tunisie : 25 siècles de céramique 18. Impression du désert	1. Les réfugiés du centre ville de Beyrouth 2. Itinéraires bibliques 3. Omar el Nagdi : peintures 4. La source et le secret, portraits d'artistes algériens 5. Algérie, expression plurielle 6. Algérie intrieur rue 7. Visages d'Algérie 8. Itinéraires du savoir en Tunisie 9. Tunisie : regards sur l'art contemporain 10. Grenoble-Algésiras-Tanger 11. Le voyage nocturne de Mahomet 12. Dialogues de paix : choix d'artistes arabes 14. Panorama des pays arabes 15. Le musée des musées arabes 16. Égypte : cent ans de cinéma
Expositions itinérantes	1. Rimbaud à Aden 2. A la redécouverte de Palmyre 3. Une introduction à l'histoire des pays arabes	1. Culture et civilisation des pays arabes 2. Les Mille et Une bulles : l'Orient imaginaire dans la BD 3. Maghreb : l'Occident Arabe 4. Yemen : architecture millénaire	1. L'Orient arabe de la vallée du Nil à la Mésopotamie 2. Mauritanie : terre des hommes	1. Maghreb et Afrique noire au regard du cinéma colonial 2. Les pays arabes de l'Afrique de l'Est et les Comores 3. Oman : entre mer et citadelles	1. Les croisades 2. La Tunisie des chemins dérobés 3. Des femmes dans les pays arabes 4. La péninsule arabique dans le Golfe 5. Tapis volants
Animation		5ème anniversaire de l'IMA		Le carnet de voyage du Maghreb	
Spectacles		1ère biennale des cinémas arabes			
Formations		1. Migrations : état des lieux 2. Un parcours d'exil : déconstruire la référence arabe 3. Les sciences sociales comme pratique sociale 4. Émigrations et changements culturels : cas turque 5. Enjeux de la pluralité culturelle pour l'Europe et le monde Arabe 6. Confluctualité culturelle et processus d'individualisation 7. Le facteur religieux dans les relations interculturelles 8. Vie associative, vie communautaire 9. Enquête sur l'immigration marocaine 10. Le mixte franco-algérien 11. Les modèles architecturaux en Méditerranée 12. La recherche française sur la musique arabe 13. L'action collective : naissance d'une génération 14. Les dimensions juridiques du développement 15. Le statut personnel en droit islamique	L'Islam et le monde arabe contemporain		
Activités artistiques IMA	1996	1997	1998	1999	2000
A noter		IMA 10 ans			
Publications		4ème salon du livre euro-arabe	Année France - Égypte	5ème salon du livre euro-arabe	1er festival de poésie arabe
Grandes expositions		1. Soudan, Royaume sur le Nil 2. Yémen, au pays de la reine de Saba	Liban, l'autre rive	Matisse au Maroc / Le Maroc de Matisse	Les Andalousies, de Damas à Cordoue
Expositions	1. Pierres et soif 2. La musique se laisse voir 3. Hommage à Mohamed Khadda 4. Tapis de cour, tapis tribaux 5. J'ai une ville dans les yeux : Asilah 6. Nouvelle Permanente (jeunes talents) 7. Le monde arabe vu de l'espace 8. Yémen 9. Shakir Hassan 10. Un siècle d'affiches publicitaires au Maghreb 11. De soie et d'or : broderies citadines du Maghreb 12. Oman mystérieux 13. Les insectes imaginaires 14. Costumes et bijoux du Maghreb 15. Intérieurs du Maghreb 16. Tableaux d'Arabie 17. Chekkaoui ou la passion du signe 18. Fès, immobile, immortelle 19. Beyrouth, le temps retrouvé 20. A l'ombre d'Avicenne : la médecine au temps des callifés	1. Sites gréco-romains de Libye 2. Le Koweït, hier et aujourd'hui 3. Les musulmans Hué de Chine 4. Artistes palestiniens contemporains 5. Le dôme du rocher 6. Les maisons de Bethléem 7. La Jordanie, sur les pas des archéologues 8. Beyrouth, fictions urbaines 9. Alger 10. Tunisie : photos 11. Prix d'amitié franco-arabe 12. Empreintes	1. Ahmed Nawar, arts graphiques 2. Photographies du Yémen 3. Alexandrie revisitée 4. Trésors fatimides du Caire 5. Impressions d'Afrique du Nord 6. La culture saoudienne 7. Artistes contemporains des Emirats Arabes Unis 8. Khalil Gibran 9. Les romanciers libanais en guerre 10. Le Liban intime	1. Beyrouth, intérieurs de guerre 2. Artistes contemporains du Bahrein 3. Perles du Bahrein 4. Bijoux d'Orient 5. Photographies d'Arabie 6. Bahrein, la civilisation des deux rives 7. Un projet pour la paix : la bibliothèque de Gaza 8. Les enfants de Sumer et de Babylone 9. L'Égypte des peintres 10. Médinas la nuit 11. Maroc magie des lieux 12. Regards sur le design au Maroc 13. L'appel du Maroc	1. Majorelle et le Maroc 2. Fortresses de la foi, fortresses du savoir : histoire des ribats en Tunisie 3. Mes Arabies : photographies de Samer Mohdad 4. L'art copte en Égypte : 2000 ans de christianisme 5. L'olivier, le don de la Méditerranée 6. Artistes contemporains irakiens 7. Gaza méditerranéenne 8. Histoire des villes arabes 9. Figures illustres d'Al Andalus 10. Nour, lumières du Maroc 12. Adonis 13. Islamies : photographies de Abbas
Expositions itinérantes	Les sciences arabes	1. La Palestine des créateurs 2. L'Islam 3. La méditerranée, périples d'une civilisation 4. La musique arabe dans tous ses éclats	1. Beyrouth, forum des arts 2. Al Andalus	1. Le Maroc une créativité millénaire 2. Algérie, histoire et culture	1. Littérature arabe 2. Tunisie, la rive verte 3. L'Orient merveilleux
Animation		Ateliers ornements de métal		L'art de l'écrit	
Spectacles		3ème biennale des cinémas arabes	Cycle cinéma sur les immigrés	Année France - Égypte	Saison libanaise
Activités artistiques IMA	2001	2002	2003	2004	2005
Grande exposition	L'Orient de Saladin	Al-Quds al-Sharif : patrimoine musulman de la vieille ville de Jérusalem	De Delacroix à Renoir	Pharaon	Égypte la trame de l'histoire
Expositions	1. La Péninsule Arabique dans les cartes européennes anciennes 2. Artistes contemporains syriens	Regards sur l'art contemporain arabe	1. Icônes arabes, art chrétien du Levant 2. Pierre Bourdieu	1. Le ciel dans un tapis 2. L'Algérie en héritage, art et histoire	
Activités artistiques IMA	2006	2007	2008	2009	2010
Grande exposition	Venise et l'Orient			Bonaparte et l'Égypte	
Expositions	L'âge d'or des sciences arabes	1. Arts équestres de l'Islam 2. Palestine état des lieux	1. La Méditerranée des Phéniciens 2. Oum Kalsoum 3. Modernités plurielles : art arabe contemporain	1. Palestine : art arabe contemporain 2. Pétra et les Nabatéens	1. Lumières de Kairouan 2. Arts de l'Islam
Activités artistiques IMA	2011	2012	2013	2014	2015
Grande exposition	Dégage	Le Corps découvert	Les Milles et Une nuits	Hajj, le pèlerinage à la Mecque	Hip Hop : du Bronx aux rues arabes
Expositions	1. Femmes de la Méditerranée, entre tradition et modernité 2. Mobile Art 3. Jameel Prize	Dégagements. La Tunisie un an après		1. Il était une fois l'Orient express 2. Maroc contemporain 3. Soieries d'Al Andalus 4. Voués à Ishtar	1. Stéphane Penrcac'h 2. Desdémone

Annexe 8

Version originelle du texte de Rudy Ricciotti pour l'ouverture du DAI

Annexe 9

Glossaire¹

Accrochage : Façon d'installer physiquement les œuvres dans un espace, les tableaux aux murs par exemple, mais aussi choix intellectuel, discours, lorsqu'il représente la somme de ces œuvres juxtaposées, le choix du conservateur, le sens qu'il cherche à donner à une exposition.

Cartel (de musée) : étiquette d'accompagnant et documentant chaque œuvre ou objet. Il comporte quelques informations minimales, titre, auteur, date ou lieu. Certains peuvent être plus développés et donner des indications ou des explications sur un objet, un groupe ou un mouvement artistique. Ils sont le complément des textes informatifs plus généraux présents dans les salles d'un musée.

Cimaise : Historiquement, moulure sur un mur, près du plafond, dont le profil permet de suspendre des crochets afin d'exposer cadres et tableaux. Désigne actuellement l'ensemble du dispositif permettant de suspendre des cadres sans perforer le mur. Par extension, désigne l'ensemble de l'espace mural dédié à leur exposition.

Collection : Ensemble des objets, documents et savoirs conservés, étudiés par un musée, qui en garantit la pérennité et en permet la communication, l'exposition. La nature et l'identité de chaque musée se constituent autour de ses collections – regroupées par thèmes, natures ou périodes historiques –, de la façon dont il gère et exploite celles dont il a hérité, mais aussi de la façon dont il continue à les constituer.

Exposition : Moyen de communication d'un musée, l'exposition peut être permanente ou temporaire. Elle réunit un ensemble d'objets, faisant ou non partie des collections du musée, autour d'un thème, d'une idée, d'un fil conducteur. En ceci, elle constitue un discours de la part de ses concepteurs et doit orienter le visiteur vers la construction d'un sens. L'exposition temporaire permet d'assurer la rotation des collections, afin qu'une partie des œuvres ne reste pas constamment en réserve, de faire le point sur une question précise et éventuellement de renouveler les connaissances sur un sujet, mais aussi de raviver l'intérêt pour le musée, de diversifier son audience et d'accroître ses ressources financières.

Musée : « Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. » Cette définition est celle qui figure dans les statuts de l'ICOM, le conseil international des musées, inspirée de Georges-Henri Rivière. La notion de musée regroupe un ensemble de plus en plus nombreux et hétérogène d'institutions. Les fonctions essentielles du musée sont l'acquisition, afin d'enrichir une collection, la conservation, qui en garantit la pérennité, la recherche, pour son étude, et la diffusion, qui regroupe toutes les activités consistant à exposer, présenter au plus grand nombre une collection.

Muséologie / Muséographie : La **muséologie** est la science du musée dans le sens le plus large. Discipline qui a pour champ de recherche la notion de musée, la réflexion théorique et historique sur sa nature, son rôle et ses diverses formes. Englobe tous les types de musées et d'approches pour les étudier. La **muséographie** est le pendant pragmatique de la muséologie.

¹ Définitions tirées du dossier « Exposer des œuvres au musée » du musée du Louvre [en ligne]. URL : <http://www.louvre.fr/media-dossiers/exposer-des-oeuvres-au-musee/definitions> (consulté le 19 juin 2017).

Activité de recherche sur les aspects pratiques du musée et de son fonctionnement, sur les modalités de la mise en œuvre quotidienne des théories muséologiques. Elle décrit et analyse la structure et le fonctionnement des expositions, permanentes ou temporaires, depuis leur conception jusqu'à leurs aspects les plus techniques (conservation, sécurité, etc.). Par extension, désigne également le résultat de cette activité.

Parcours : Cheminement physique et intellectuel dans une exposition. Celui proposé par le musée mais aussi son résultat, c'est-à-dire celui construit par chaque visiteur durant sa visite. C'est le fil conducteur du musée et de sa réception, il représente matériellement la conception d'ensemble d'une exposition.

Scénographie : Terme emprunté aux arts du spectacle qui regroupe les aspects proprement formels et matériels de l'exposition : couleurs, lumières, mobiliers, vitrines... Cette discipline vise à trouver, par des moyens matériels, la meilleure façon de transmettre au visiteur le contenu scientifique d'une exposition, de mettre en scène son discours pour le communiquer efficacement et agréablement.

Vitrines / Socles / Cadres : Objet symbolique du musée, la **vitrine** est une pièce de mobilier qui abrite, protège et montre tout à la fois un objet, empêchant sa dégradation, son vol et le mettant en valeur. La séparation qu'elle introduit l'éloigne du spectateur mais permet en même temps la « muséalisation » de l'objet en le détachant de son environnement. Les **socles** et **cadres**, support physique pour les tableaux, sculptures et objets divers ont un rôle et un sens similaire.

Liste des entretiens et des échanges réalisés

Louvre, Département des Arts de l'Islam

- 1.Sophie Makariou, ancienne directrice du Département des Arts de l'Islam, 29 juin 2017, musée Guimet
- 2.Ancien employé au sein du Département des Arts de l'Islam, 30 juin 2017, Paris
- 3.Chargée de collection au Département des Arts de l'Islam, 1^{er} août 2016, musée du Louvre, Paris
- 4.Chargée de collection au Département des Arts de l'Islam, 20 février 2017, téléphone
- 5.Fabrizio Lemme, grand mécène du Louvre, 23 juin 2016, Rome
- 6.Ancienne stagiaire du département, 11 décembre 2016, téléphone
- 7.Gardiennne de salle (étage supérieur) du département, 2 septembre 2016, Paris
- 8.Gardiennne de salle (étage inférieur) du département, 2 septembre 2016, Paris
- 9.Jean-Michel Tobelem, responsable de l'enquête de prospection avant l'ouverture du Département des Arts de l'Islam, 26 janvier 2017, téléphone

Institut du monde arabe

- 1.Eric Delpont, directeur du musée de l'IMA, 19 septembre 2014, Institut du monde arabe, Paris
- 2.Ancien employé de la communication de l'IMA, 16 octobre 2015, Paris
- 3.Employé de l'IMA depuis l'ouverture, 16 avril 2015, Institut du monde arabe, bureaux, Paris
- 4.Badr Eddine Arodaky, ancien directeur général adjoint de l'IMA, 16 septembre 2012, Institut du monde arabe, Paris
- 5.Employé de la bibliothèque de l'IMA, 27 août 2014, Institut du monde arabe, bibliothèque, Paris
- 6.Ancienne stagiaire de l'IMA (service de la communication), 11 septembre 2015, Paris
- 7.Surveillant de salle, permanente de l'IMA, 19 janvier 2017, Institut du monde arabe, Paris
- 8.Surveillant de salle, temporaire de l'IMA, 19 janvier 2017, Institut du monde arabe, Paris
- 9.Agent de sécurité de l'IMA, Institut du monde arabe, 31 août 2016, Paris
- 10.Ancien employé du service culturel de l'IMA, 29 mai 2015, Marseille

Autres institutions

1. Denis Douveneau, conseiller de coopération et d'action culturelle de l'ambassade de France et directeur de l'Institut français aux Émirats Arabes Unis, 6 novembre 2014, Ambassade de France, Abou Dhabi, Émirats Arabes Unis
2. Ancienne chargée de programmation à l'Institut des Cultures d'Islam, 21 mai 2014, Paris
3. Nacira Guénif Souilamas, membre du conseil scientifique de l'Institut des Cultures d'Islam, 13 décembre 2013, Paris
4. Rachid Arar, ancien cuisinier à l'Institut des Cultures d'Islam, 21 mai 2014, ICI, Paris
5. Abdelkader Benamer, gardien d'accueil du musée de national d'histoire de l'immigration 21 septembre 2013, CNHI, Paris
6. Spécialiste de l'art islamique, 9 mars 2017, Paris
7. Mirjam Shatanawi, conservatrice du Tropen Museum d'Amsterdam et spécialiste de l'art islamique, 2 septembre 2015, Göteborg
8. Klass Grinnel, directeur du projet « Museological framing of islam », 2 septembre 2015, Göteborg
9. Laure Soustiel, marchande d'art, 29 juin 2017, Paris

Entretien n°1
Sophie Makariou
29 juin 2017
Présidente du Musée Guimet
Ancienne directrice du DAI

Discussion avec prise de notes autorisée.

« Henri Loyrette est arrivé au Louvre début 2001, c'est un point de repère très précis, le projet du DAI est entré dans ma vie à ce moment-là. Pendant notre premier rendez-vous en tête à tête Loyrette m'a dit : « on va créer un département ». A l'époque j'avais déjà fait le premier grand projet multimédia pour le Louvre : « Mondes de l'islam ». C'est aussi lié au fait que je connaissais bien Glenn Lowry qui m'avait dit : « vous ne savez pas ce que vous avez » en se référant à nos collections. Au début des travaux il y avait un petit noyau dur : Didier Céleste, Aline Sila, Catherine Guillou, Katia Lami, Henri Loyrette et moi. Nous travaillions en secret. C'était un projet politique, nous ne pouvions sortir à la lumière qu'après avoir tout préparé. Pour ce premier projet fallait obtenir le feu vert de la Présidence de la République. Le but était aussi de récupérer les Arts Décoratifs, ce qui était évidemment très sensible car les musées ne veulent pas se défaire de leurs collections. On appelait ce projet « M21 » le musée du 21^{ème} siècle. Personnellement je me suis occupée de toutes les fiches techniques ainsi que de tous les éléments de langage. Il s'agissait d'éléments presque politiques car choisir comment nommer les choses a des conséquences. Mes éléments de langage ont même été repris par les Présidents (ex. dans le Discours de Troyes Nicolas Sarkozy a utilisé ma formule « La face lumineuse de l'islam »).

On complotait le weekend. Nous avons obtenu le feu vert assez tôt, mais fin 2002 on a vécu un moment assez dur car à cause de l'amitié entre Mme Chirac et Hélène David Veille, la directrice du musée des Arts Décoratifs, l'Élysée s'était rétracté et n'appuyait plus le projet de construire le DAI aux Arts Déco. Fallait trouver une solution. On a fait l'inventaire des lieux disponibles en sachant qu'il fallait environ 5000m2 et de la lumière naturelle pour accueillir la collection. A la fin de notre rendez-vous Loyrette a ajouté : « Et regardez aussi les cours ». « Ohlala » j'ai pensé, « on est mal barrés ! ». Finalement, la cour Visconti était le seul endroit où il était possible de construire le DAI... A partir de ce moment, le projet M21 est devenu le projet DAI. En 2003 on l'a annoncé officiellement. »

S. Makariou me montre les trois volumes de documentation sur le DAI en précisant : « si vous relisais, vous y êtes déjà. Tout est là. » Dans chaque volume elle a décrit le module thématique, les supports, les moyens et l'ambiance. »

« En 2005 le Cabinet des clés était déjà là avec la question de l'image en islam et la question de la distinction entre religieux et profane qui vont prendre la forme du moucharabieh initial. On est donc partis d'une série d'a priori pour les renverser. »

« J'admets qu'il n'y a rien sur la géométrie, rien sur la science et que l'architecture est séparée du reste. Quant à l'écriture arabe, c'est une entrée fondamentale ». En général, la culture orale et poésie ne sont pas assez creusées, voilà pourquoi je l'ai fait. »

« J'ai organisé le département en quatre grandes entités chronologiques car je voulais que les paradigmes historiques soient propres au monde islamique. Voilà pourquoi je n'emploie pas le terme de « croisés ». 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, mais DAESH peut comprendre car mon discours est anti-tiers-mondiste, c'est un projet subversif. »

Mon exposition est anti-coloniale. Comme dirait A. Kazerouni je n'ai pas servi un islam à l'eau de rose. J'ai tout écrit dans le cabinet des clés : la guerre, la violence, l'esclavage à travers les mameloukes... Ce sont des fictions que j'ai inventées moi-même pour tout aborder. »

« Ma vision est radicalement différente de celle de l'IMA ou du MET. A l'IMA ils n'ont pas l'équipe, ni les objets. Contrairement au MET je n'ai pas découpé les salles par pays pour leur faire plaisir, donner plus de place à l'Iran ou à la Turquie... Je n'ai pas voulu leur faire leurs appartements. La parole victimaire sur l'islam m'horripie. Il y énormément d'orientalistes dans ce monde (monde de l'art islamique) maintenant je peux le dire ! La parole victimaire sur les acteurs est une parole de déni à leur égard, tout mon combat a été de restituer honneur à l'islam. La Chine fonctionne de la même façon, donc je ne suis pas dépaycée. »

« Mon discours est un discours de responsabilité historique. »

« Moi l'eau de rose ce n'est pas mon objet, je voudrais simplement que les visiteurs repartent avec des interrogations, des questions et des doutes. Moi je leur donne un trousseau de clés, on a le droit de ne pas comprendre, de ne pas aimer. »

« Je suis la première et la dernière personne du projet. »

« J'ai bataillé pour tous les mots. J'ai finalement opté pour Arts de l'Islam avec un « i » majuscule pour indiquer qu'il s'agissait de la culture plus que de la religion. »

« Mon discours est un discours de combat. Si on ne montre pas comment ce monde, « e monde islamique », s'est constitué, à savoir au pluriel, ce sont les salafistes, avec leur islam monolithique qui gagent. »

« Faut aussi parler des thématiques négatives, de l'art de la guerre par exemple. C'est un devoir. Faut dépasser le « discours de l'endormissement » que j'appelle l' « esprit de Munich »

« Avec Henri Loyrette nous avons toujours eu une relation de confiance. »

« L'architecte a fait le projet rêvé pour moi ! C'était le projet que je voulais. Renaud Pierrard m'a dit que c'est rare d'avoir quelque chose d'aussi détaillé, mais ça faisait des années que j'y pensais, que je pensais à « comment en parler ».

J'ai dû me battre. Outre Ricciotti, Zaha Hadid avait proposé un projet et je pensais que c'était une énorme erreur en termes de communication : une femme arabe, en plus des mécènes arabes... Nous avons encore des liens forts avec Ricciotti. Dans *L'architecture est un sport de combat* il me remercie, ce qui a créé encore une fois des inimités au sein de l'équipe. »

« Les positions de pouvoir créés des inimités. »

« Je suis fille d'architectes, j'aime l'ambiance de chantier. »

« J'ai été la plus jeune chef de département après Michel Laclotte

« Le DAI est détesté au sein du musée, car il est atypique et très subventionné. »

« Au sujet du mécénat la règle de base était : aucune intervention. Le contrôle est impensable, même si nous nous devons de rendre compte de l'usage des fonds alloués. »

« Ce projet est et a toujours été très politique. Ce qui vous disent l'inverse sont des hypocrites. Il a été conçu post 11 septembre, et le XXIème siècle a commencé avec les Tours Jumelles. »

« Le Louvre n'a pas voulu apporter une réponse lénifiante, comme celle de Venetia Porter, que j'adore par ailleurs, celle (moins mais quand même) de Berlin, du MET, ou encore moins de Copenhague. »

« La plupart des surveillants de salle avaient choisi de travailler au DAI, d'où l'attachement. » Elle cite l'exemple de Latifah et ajoute « Ils ont suivi les travaux dès le début du chantier, pour moi ils ont beaucoup compté. »

« Je suis un conservateur atypique. Je me mêle de tout, mais c'est mon rôle de patron, je suis perfectionniste. »

« Pour moi c'était important que ça devienne le projet du musée, de tous dans l'équipe : du socle d'œuvres à la direction des travaux muséographiques. On a fêté un jour avec tous les ouvriers dans leurs Ateliers, Maître Linard avait même apporté une terrine de sanglier fait maison. J'ai dû demander les autorisations au Louvre mais ça s'est fait ! Très senti, très émouvant. » (cf. casque des travaux comme témoignage).

« Loyrette est boulimique, comme moi. Une fois il m'a dit : « Sophie on va au combat avec les équipes qu'on a, pas avec celles qu'on a rêvé. Faut faire avec... La chose moins évidente au monde c'est de travailler avec quelqu'un d'autre »

« On a fait toutes les erreurs de managements qu'il était possible de faire. On m'a demandé d'aller chercher mon chef. J'étais trop jeune, j'étais une femme. Hiérarchiquement je n'étais pas légitime. Ce qui m'a créé des problèmes. »

« La vision édulcorée de l'islam peut être une solution pour se réparer. Le plus souvent on choisit les Arts de l'Islam pour des raisons personnelles, familiales, d'amour... ça touche donc l'affect des acteurs, affecte les narrations et les engagements. »

« C'est mon cas aussi. L'histoire des Arts de l'islam est mon histoire, celle de mon horizon. Je l'ai dit à mon mari, c'était le moment de partir après 12 ans de combat, les attentats, l'explosion du musée du Caire, la Syrie, le degré de production mortifère était trop élevé, après avoir touché la Syrie, le Levant me tenait trop à cœur, je ne pouvais plus. Fallait changer. »

DG : Avez-vous visité le DAI dernièrement ?

SM : « Depuis mon départ je n'y ai pas remis les pieds. »

Entretien n°2
Ancien employé au sein du Département des Arts de l'Islam
30 juin 2017, Paris

Discussion avec prise de note autorisée.

« Les gens qui s'intéressent aux arts de l'islam sont de deux types :

1. Ce qui sont attirés par des « gurus », des figures comme Marthe Bernus-Taylor ou Jean-Paul Roux par exemple, qui enseignaient à l'École du Louvre.
2. Ce qui s'y intéressent pour des raisons d'appartenance nationale (plus rares) »

« Marthe Bernus-Taylor c'est une personnalité très aimée, très forte. On peut parler d' « effet Marthe », car elle a imposé beaucoup de femmes à l'intérieur du futur département. »

DG : Quels sont les points faibles du DAI ?

R : « Il y a un manque quant à l'art maghrébin. Même les surveillants de salle s'en rendent compte, ils sont conscients du décalage entre l'histoire de la France et les objets présents dans les salles du musée. D'ailleurs, faut savoir que les surveillants s'approprient les salles, même s'il n'y a pas recrutement spécifique et qu'ils n'ont pas le droit de donner des explications, parfois ils le font. C'est aussi le cas des guides-conférenciers agréées pour le DAI, qui sont souvent des retraités passionnés par le musée. »

DG : Quelle est la renommée du DAI au sein du musée ?

R : « Le DAI est mal vu au sein des départements. Il a été voulu par Chirac avec un lobby de Jack Lang. »

Yannick Lintz pas spécialiste = art achéménide

En plus a hérité d'une machine rodée, n'ose pas changer de gestion

« C'est une gestionnaire », « elle gère », tente de faire de son mieux mais n'a pas la passion
Lang est un

Grand ami de Yannick Lintz = rapports IMA et DAI

DG : Quelles sont les relations entre le DAI et l'IMA ?

R : « L'IMA et le DAI ont un vieux contentieux car l'IMA voulait devenir le nouveau musée d'art islamique. Loyrette détestait l'IMA même si nous avions un *gentleman agreement*. A travers ces deux institutions le gouvernement a les mêmes objectifs politiques :

- mener une politique vis à vis des pays arabes
- mener une politique vis-à-vis des minorités musulmanes en France

En somme, il s'agit de montrer aux pays arabes qu'on fait quelque chose pour eux et donner aux minorités musulmanes quelque chose de quoi être fiers aux musulmans de France. »

Entretien n°3
Chargé de collection au Département des Arts de l'Islam
1^{er} août 2016
Musée du Louvre, Paris

Discussion avec prise de notes autorisée.

« L'équipe du DAI est très féminine, ce qui assez vrai du musée tout entier. Il n'y a pas que des profils « École du Louvre », c'est assez hétérogène. Yannick Lintz n'est d'ailleurs pas une spécialiste de l'islam. »

DG : Comment décririez-vous la gestion culturelle des directrices du DAI ?

R : « Sophie Makariou était plus autocratique alors que Yannick Lintz a une politique plus collégiale. »

DG : Avez-vous reçu des demandes de restitution ?

R : « Oui, des demandes de la part de la Turquie concernant les mosaïques d'Iznik. »

DG : Qu'en est-il de l'art contemporain islamique ?

R : « C'est un reproche qu'on nous fait souvent mais le Louvre n'a pas une politique d'achat pour ces œuvres. La politique globale d'achat du Louvre ne comprend pas la période contemporaine. Cependant, au moment de l'ouverture du DAI une temporaire avec les œuvres de l'artiste Walid Raad a été proposée au public. Peut-être que ça se produira à nouveau à l'avenir. En tous cas ce n'était pas une préoccupation pour S. Makariou. Elle avait choisi une date artificielle de fin de parcours, à savoir 1788 (i.e. la première grande incursion de l'Occident en Orient avec les campagnes napoléoniennes, moment de début de la globalisation d'après elle). Il y a des œuvres du XIX^{ème} en réserve mais pas exposées à cause d'une question de place, ce sont des raisons spatiales et non idéologiques. »

« Les Départements du Louvre fonctionnent en « baronnies », d'autant plus au Département des Arts de l'Islam parce qu'il est marginal à l'intérieur du Louvre étant donné qu'il s'agit d'un art non-occidental ».

« Nous sommes très sollicités par les médias et par les politiques. Le Louvre est une machine lente à mettre en route et en plus faut se méfier des injonctions. Les politiciens n'ont pas toujours les idées claires. Il y a une méconnaissance incroyable et des confusions permanente entre : islam comme religion et comme civilisation. Notre approche est la seconde (i.e. islam comme civilisation) car nous sommes un musée des Beaux-Arts et d'archéologie. Ils nous avaient proposé une initiative en partenariat avec la Cité nationale d'histoire de l'immigration, intéressant mais pas pertinent. »

DG : Qui sont les politiciens qui vous sollicitent ?

R : « Le Cabinet du Premier ministre, le ministère de la Culture et celui de la Justice. Ils nous demandent généralement des formations autour des arts de l'islam. »

« Le 11 septembre est la raison d'être du Département des arts de l'islam. Il a été créé avec une arrière pensée vis-à-vis de l'islam et des musulmans en France. Le Louvre est le reflet de la nation, il prétend à l'universalité. Mais tout cela est difficile à expliciter, d'autant plus que l'identité de l'art islamique est hybride : ce n'est ni un département d'art asiatique, ni d'art occidental. Nous on doit faire attention à ne pas se faire entrainer dans des choses qui ne sont pas de notre ressort, tout en participant à éclairer les questions d'aujourd'hui. »

DG : Quels sont les points forts du DAI ?

R : L'art du métal, les pièces en provenance d'Iran et du Proche-Orient médiéval, la période mamelouke est très diverse et bien représentée, tout comme la céramique, l'art du Livre et certaines collections archéologiques (les fouilles de Suse et l'art safavide).

DG : Quels sont les points faibles du DAI ? Qu'en est-il alors par exemple des œuvres en provenance du Maghreb ?

R : « L'art du Maghreb, d'Inde, l'art ottoman, car si la collection de céramiques est riche, ce n'est pas le cas des autres objets. Les textiles sont aussi peu présents.

Le manque d'objets en provenance du Maghreb est un problème par rapport au public d'origine maghrébine qui cherche à se retrouver dans les collections. On a tenté de remédier à ce manque en sollicitant des prêts du MQB, mais il s'agit d'un des points faibles de la collection auquel il est difficile de remédier.

La déception des publics par rapport au Maghreb va peut-être pousser à voir les choses autrement, ce sera peut-être une manière d'ouvrir à la diversité, de prendre conscience de la diversité de l'art et du monde islamique. Contrairement aux courants fondamentalistes qui cherchent à essentialiser l'islam, nous on en montre la profondeur historique et géographique. Notre approche est esthétique et non pas ethnologique. C'est une approche ancienne et institutionnalisée des Beaux-Arts, un atavisme de ce type de musées : moins expliquer et plus montrer. « Le Louvre n'est pas un musée d'ethnographie. Ce n'est ni le MQB, ni l'IMA.

Parmi les points faibles faut aussi citer le parcours, qui n'est pas clair malgré les moyens investis dans la médiation (stations sonores, vidéos, etc.). Il y a des partis pris muséographiques et on s'y perd facilement. Faut aussi repenser l'accueil et le manque d'objets sur les apports de l'Islam (la science par exemple).

Nous avons pour projet de créer un espace d'actualité pour approfondir certaines thématiques avec des expositions-dossier. »

DG : Qu'en est-il de la religion ?

R : « L'aspect religieux est là et n'est pas là. Là encore il s'agit d'une particularité des arts de l'islam qui ne se réduit pas à la dimension religieuse, mais il s'agit à la fois d'un art religieux et d'un art profane. C'est une manière d'aborder les choses *à la française* : laïque et refusant le communautarisme. La réticence à aborder les questions religieuses et à s'adresser à des communautés se reflète dans les choix muséographiques, dans la médiation et dans la scénographie. En France, nous avons du mal à l'aborder frontalement. Il y a des complexes et des hésitations. Ce malaise est visible à tous les niveaux. Une exposition comme celle sur Hajj qui s'est tenue au British (où Venetia Porter a moins de complexes par rapport à cette question) n'aurait pas été envisageable. La religion n'est pas occultée, mais elle n'est pas présentée, sauf dans la vidéo finale, mais cette installation se trouve à l'écart, à la fin justement, on n'en a pas fait la « clé » de compréhension du département. Ce qui est symptomatique de la France. En même temps, on ne cherche pas forcément à donner une grammaire de l'islam en tant que religion. »

DG : Y a-t-il des tabous ? Des formes de censure ?

R : « Au DAI les donateurs, à ma connaissance, n'ont jamais cherché à intervenir dans les décisions du département. Aucun tabou ou forme de censure. Les représentations du Prophète sont certes rares, mais c'est qu'il s'agit de miniatures et les livres tournent tous les trois mois. C'est donc une absence involontaire. Certes, on a reçu des plaintes de la part de l'Iran qui n'aime pas être associé avec les sunnites ou les Arabes, ce que le terme « arts de l'Islam » génère, mais on n'a pas cédé, ce qui n'est pas le cas au MET.

Entretien n°4
Chargée de collection au Département des Arts de l'Islam
20 février 2017
(entretien téléphonique)

Discussion avec prise de notes autorisée.

DG : Depuis quand travaillez-vous au DAI ? Quel a été votre rôle dans la genèse du projet ?

R : « Je suis arrivée en 2006. A cette époque le projet du DAI était déjà bien déterminé et nous n'avions aucun rôle décisionnaire. Nous étions là pour boucher les trous, pour remplir les vitrines en fonction de ce qui avait déjà été fait. « J'ai répondu à des volontés qui étaient déjà très bien délimitées puisqu'à l'époque nous étions essentiellement des ingénieurs de recherche. »

DG : Qui dirigeait le DAI à l'époque ?

R : « Ce sont S. Makariou, H. Loyrette et l'architecte qui « menaient la barque ». Je n'aurais pas pu aller plus loin. J'étais limitée dans les discours. Les demandes étaient clairement formulées par S. Makariou, qui surveillait et validait le projet à toutes les étapes. Sa gestion n'était pas du tout collégiale. Rien à voir avec maintenant ! Y. Lintz délègue beaucoup. Chacun des membres de l'équipe a son domaine. Mais nous ne sommes pas dans le même type de configuration. Malgré les bonnes intentions la muséographie est illisible. C'est un challenge ! Nous sommes en train de réfléchir à un niveau de lecture intermédiaire pour y faire face. »

DG : Parlez-moi de la muséographie.

R : « J'ai entendu l'architecte dire qu'il voulait que les vitrines soient disposées de manière « aléatoire », comme un « jet de mikado », ça m'a fait rire, comment voulez-vous qu'un jet de mikados soit lisible ?! Les vitrines sont identiques et l'*open space* est une configuration difficile pour le discours muséal, il est difficile de le lire. C'est une scénographe qui refuse la hiérarchie. On a réfléchi à mettre en place des guides depuis longtemps. Mais il y a trop à modifier et on ne veut pas mettre sur le terrain quelqu'un qui ensuite devrait tout réapprendre. On se retrouve coincés, prisonniers de cette mise en scène. Faudrait tout modifier, surtout l'introduction. Nous avons déjà beaucoup reçu, faudrait tout modifier mais cela demande des fonds et on risque d'attirer la colère des autres départements (déjà moins financés). Le long couloir noir à l'entrée est horrible. L'idée aujourd'hui est de l'animer avec des photos, mais ces prises de position relèvent de la charte du département. Nous sommes en retard de dix ans sur les autres pays (Allemagne, UK...). La direction du Louvre reste ultra-intellectualisée... L'introduction est incompréhensible. Faudrait être dans la tête de SM pour la comprendre. Nous avons entendu plusieurs fois les désirs de lisibilité de SM. A voir si elle est consciente du manque de lisibilité ou si c'est involontaire... Mais fort heureusement il y a un écart entre ce que nous (moi et elle) voyons et ce que les gens voient. Le public ne voit que beauté ! Ce sont des « passants », ils ne remarquent pas les incohérences. »

DG : Quel est le rapport entre le DAI et la direction du musée ?

R : « Martinez aime moins le DAI par rapport à H. Loyrette, mais le travail sur la lisibilité lui tient à cœur. Loyrette l'appréciait plus à titre personnel. »

DG : Que pensez-vous du cabinet des clés alors ?

R : « Le cabinet des clés appelé par l'équipe la « piscine », car on s'y noie... il n'y a pas de cohérence. N'allait pas chercher le pourquoi des choses... Le DAI a été fait dans la précipitation. »

Entretien n°7
avec une gardienne de salle
(étage inférieur)
du Département des Arts de l'Islam du Louvre
2 septembre 2016, Paris

Travaille au Département des Arts de l'Islam depuis 2013.

Elle a choisi le DAI parmi les départements disponibles : « Le département venait tout juste d'ouvrir, c'était passionnant ! Tout le monde s'y intéressait, les médias, et le musée ».

Je note que la salle est presque vide et je lui demande si c'est toujours le cas. « Oui, le DAI est moins visité par rapport aux autres grands départements, les gens le connaissent moins, ils vont tous voir la Joconde en priorité, surtout les groupes organisés. En plus cette salle [la salle au Sud du parterre] est peu visible. Tout le monde se trompe ! En descendant les escaliers ils ne voient pas cette partie des collections...ce n'est pas clair pour eux ».

Je lui demande si elle guide les visiteurs ou s'ils lui posent des questions. « Je n'interfère pas avec leur visite, à moins qu'ils me le demande. Oui ! Certains visiteurs posent beaucoup de questions ! Quand je connais les réponses je n'hésite pas. Mais généralement ceux qui viennent ici, surtout dans cette aile du département sont des connaisseurs ou des étudiants du Louvre. Ils connaissent déjà ».

Je lui demande plus d'informations sur les visiteurs (nationalité, âge moyen). « Il y a aussi beaucoup d'étrangers au Louvre et ceux qui visitent le plus le DAI aussi. Il y a aussi beaucoup de musulmans, qui viennent des pays arabes ».

Je lui demande si elle a noté des réactions positives / négatives de la part du public. « Ils disent souvent être déçu parce qu'il manque des informations sur la religion. Une collègue pense aussi qu'il n'y a pas assez d'objets d'Afrique du Nord (Tunisie, Maroc). En général ils sont tous surpris par la quantité d'objets. C'est vrai que c'est très riche ici ! En tous cas ils sortent tous émerveillés par la beauté des objets ».

**Entretien avec Fabrizio Lemme
Grand mécène du Louvre, avocat
23 juin 2016, Rome**

Discussion avec prise de notes autorisée.

F. Lemme m'explique le fonctionnement du mécénat au musée du Louvre.

Le mécénat au musée du Louvre passe par deux canaux :

1. La Société des Amis du Louvre
Présidée par Marc Fumaroli
Dons d'argent / compléments pour achat des œuvres

2. Sources occasionnelles
Grands chefs d'entreprise
Princes arabes
Yves Saint Laurent et Pierre Bergé
« esprit de *mécénat* pur »

« Les acquisitions passent toutes par le Conseil Artistique de la Réunion des Musées Nationaux lorsqu'elles sont de grande valeur. Le Conseil est composé de 20 membres qui siègent pendant 3 ans. Une grande partie des membres sont des directeurs de musées (musée du Louvre, musée Guimet, musée de l'Homme, musée Pompidou, etc.). Je suis le seul membre non français à siéger.

C'est un rouage bien huilé. On peut donner des œuvres et / ou de l'argent. Dans le cas d'une somme d'argent on parle de « beau geste », comme celui du Roi d'Arabie Saoudite (17'000 000 d'euros) par exemple. Le contrat stipule les conditions de la donation »

DG : Comment êtes-vous devenu grand mécène du Louvre ?

FL : « En 1994, Pierre Rosenberg, ancien Président-Directeur du Louvre, m'a invité à l'accrochage de l'exposition Poussin. A cette occasion il m'a demandé si j'étais est disposé à faire une exposition de ma collection sur le *Settecento* italiano. L'idée était celle de combler une lacune. J'ai donné vingt tableaux et une sculpture. »

DG : Pourquoi avez-vous choisi un musée étranger ?

FL : « C'était une opération de croissance de la conscience de la culture figurative italienne à l'étranger, une manière de la faire rayonner. »

Qu'en est-il du président du Louvre ? Influence-t-il la politique du musée ?

FL : « Oui, sans doute. Le président du Louvre est en même temps le directeur du musée. Tous ont laissé l'empreinte de leurs personnalités. « Le Président du Louvre, les Directeurs de département, ainsi que les sous-directeurs sont tous nommés par le Président de la République. Toutefois, les nominations se font à l'intérieur des équipes du musée. Les choix se portent sur des membres de l'équipe locale »

DG : Qui détient le « pouvoir » ?

FL : « Les directeurs de département et encore plus les sous-directeurs ont de facto bien plus de pouvoir par rapport au Président du musée ».

DG : Y a-t-il des liens entre le musée et la politique ?

FL : « Les choix du musée sont exclusivement dictés par des exigences artistiques et non par des conditionnements politiques ».

DG : Qu'en est-il de l'islam ? Depuis quand est-il devenu un objet central au Louvre ?

FL : « L'intérêt pour l'islam est apparu lorsque l'islam a commencé à être un danger. Gulbenkian (cf. musée de Lisbonne) l'avait compris il y a longtemps. »

DG : Et le Louvre Abou Dhabi ? Quelle est votre opinion à ce propos ?

FL : « C'est une opération de promotion-propulsion de la Culture française dans le monde arabe. C'est un modèle ancien, un modèle gagnant, qui le sera sans doute encore plus à l'avenir. Ce partenariat montre que le Louvre n'est pas seulement tourné vers le passé, mais aussi vers l'avenir. »

DG : Et le Département des Arts de l'Islam ?

FL : « La création DAI témoigne, aussi, certainement d'une volonté d'améliorer les liens entre la République et l'islam. Ça ne fait aucun doute, car le Louvre c'est la France. »

Entretien n°1
Éric Delpont
Directeur du musée de l'IMA
19 septembre 2014
Institut du monde arabe, musée

Échange informel, prise de notes autorisée par l'interviewé.

DG : Parlez-moi du nouveau musée.

« Avant 2012 (date de l'ouverture du nouveau musée de l'IMA) nous n'avions qu'une simple collection d'art islamique. Concurrencés par l'ouverture du nouveau département du Louvre, il a fallu renouveler notre approche. Nous nous sommes donc recentrés sur le monde arabe. Nous avons choisi un parcours thématique autour de 5 thèmes parmi lesquels le sacré et les figures du divin. Il ne s'agissait pas de faire de prosélytisme ou de heurter. On y aborde en revanche la question de la représentation du divin et celle des pratiques et des mythes depuis le début du monde arabe à aujourd'hui. Notre parti pris a été de juxtaposer l'archéologie, l'ethnographie et l'art contemporain, l'objectif final étant de mettre à mal le cliché selon lequel le monde arabe arrêterait de produire au XVIIIème siècle et n'aurait donc pas d'art moderne ni d'art contemporain. »

DG : Qu'en est-il de la réception ?

« Deux ans et demi après l'ouverture nous n'avons eu aucune critique au sujet de cette formule d'exposition, aucune *fatwa*.
Au sujet de la muséographie, l'accrochage en lévitation par Roberto Ostinelli, le même qui a créé les vitrines du Louvre (département Arts islamiques), a été très apprécié. »

DG : Qu'en est-il des relations de l'IMA avec les représentants des cultes ?

« En juin 2014, à l'occasion de l'ouverture de l'exposition « Hajj » Jack Lang a organisé une « rencontre œcuménique » avec tous les représentants des cultes. La rencontre s'est déroulée dans la section consacrée au « sacré et figures du divin » où Manuel Valls a prononcé un discours sur « les bienfaits de la coexistence.
Le service éducatif de l'IMA organise souvent des visites avec les écoles. Ces visites s'avèrent parfois complexes car ce qui est montré aux « petits musulmans » par les guides du musée est parfois en contradiction avec leur propre éducation. Tout cela est problématique car en islam il n'y a pas une autorité équivalente à celle du pape par exemple. »

DG : Le musée fait-il autorité ?

« Le musée peut rappeler les conditions historiques, faire de la pédagogie, renverser les clichés, apporter de la scientificité. »

DG : Qui est en charge de la politique culturelle de l'IMA ?

« La politique culturelle se décide au sein de chaque comité de programmation. Chaque département a la sienne. Les départements étant comme des « forteresses » indépendantes l'une de l'autre. Le musée est lui-même un département, tout n'est d'ailleurs pas centré autour de lui. »

DG : Y a-t-il des organigrammes consultables ?

« Dominique Baudis avait tenté d'en demander la rédaction, il s'est heurté à une « levée de boucliers par les syndicats ».

DG : De quel organe politique dépend l'IMA ?

« L'IMA dépend avant tout du ministère des Affaires étrangères. C'est tout de même au ministère de la Culture que l'on doit le label « musée de France » depuis mars 2011. »

DG : Est-ce que le ministère de la Culture dicte une politique culturelle à l'IMA ?

« Si 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, aujourd'hui ce sont les musées qui formulent eux-mêmes, selon leurs nécessités, leurs propres politiques. On assiste à une dévolution ».

Entretien n°2
Ancien employé de l'IMA (service de de la communication)
16 octobre 2015
Institut du monde arabe, musée

Entretien informel, prise de notes autorisée.

« C'est dans les années 1980 que l'on constate une irruption de l'islam dans le champ politique. Avant ce n'était qu'une religion. Dans ces années-là, on commence à distinguer islam et islamisme, qu'on utilisait avant comme des synonymes. »

« Il y a toujours un « balancier » entre les périodes de conflit et les périodes de cohabitation depuis les débuts de l'islam. Plusieurs auteurs en parlent. Mais depuis les années 1980 on assiste à une accélération violente des conflits : ce qu'on appelle aujourd'hui le terrorisme. »

J'ai beaucoup aimé travailler à l'IMA. 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 arabe. La connaissance apporte la paix. La ligne éditoriale est toujours restée la même. »

« Il y a eu la guerre de **1973** et pour la première fois les Arabes ont utilisé le **pétrole comme une arme**. La conséquence a été que les médias ont commencé à créer deux images : celle de l'arabe comme terroriste et celle de l'arabe comme méchant propriétaire pétrolier. Dans ce contexte les employés de l'IMA avaient l'impression de servir une cause. Personnellement, j'étais très attaché à cette culture. J'ai vécu dans le monde arabe pendant vingt ans, dans tous (ou presque) les pays. »

« Attention : l'IMA s'occupe de monde arabe et non d'islam ! C'est le credo de l'IMA, du moins jusqu'aux dernières années. Voilà pourquoi nous avons fait un nombre incalculable d'expositions sur les coptes, les chrétiens d'Orient... Certes, il y a un glissement entre les deux, les arabes sont devenus les musulmans, mais c'est justement le rôle de l'IMA de faire le distinguo. »

« L'arrivée de Yves Guéna c'est le début de la fin. C'est honteux de mettre un type de 82 ans qui ne connaissait rien au monde arabe à ce poste. Mais il venait de finir son mandat de 9 ans au Conseil Constitutionnel (la plus haute instance de l'État) et fallait bien lui donner quelque chose... Chirac ne pouvait rien lui refuser. Ancien gaulliste devenu chiraquien, Guéna avait organisé « l'impunité présidentielle » et par extension celle de Chirac. L'ancien président a été viré comme un malpropre. Aujourd'hui plus personne n'est compétent. Les anciens vivaient leur travail comme « un sacerdoce ».

« Lang qui a un tel aura médiatique que quoi qu'il fasse / où qu'il soit on s'intéresse à lui, alors qu'il est complètement ignorant au sujet du monde arabe. Regardez ses expositions : elles n'ont pas véritablement vocation à être là. *Osiris* aurait très bien pu avoir lieu au Museum ou au Louvre. Quel rapport entre le monde arabe et l'orient express ? Ce sont des expositions pour « faire parler » de l'IMA, de Lang... Ce sont des expositions qui ont des « effets d'annonce ». C'est Hollande qui est demandeur. Il veut séduire la communauté musulmane. C'est le cas du projet sur la formation des imams, surtout qu'IMA pas outillé pour former des imams ! »

« Pensez à l'architecture de l'IMA, à son message très puissant. Ce n'est pas une « *orientalerie* » contrairement au projet initial. »

« Historiquement, l'IMA a été créé pour faire connaître le monde arabe aux français. Ensuite nous nous sommes rendus compte que les français musulmans venaient pour s'y ressourcer, pour retrouver en quelque sorte leurs « racines arabes ». Lang n'a donc pas tort de dire qu'il s'adresse aussi aux musulmans. »

« La fin de la bicéphalie a été délétère ». »

Entretien n°3
IMA, bureaux
16 avril 2015
(enregistré, 3h06)

Employé depuis l'ouverture de l'IMA, il se décrit comme « la mémoire vivante de la maison ».

Je lui explique le sujet et la chronologie de ma thèse (des années 1970 à 2016 pour l'IMA).

« Ce n'est pas un mauvais choix de chronologie car il permettra de montrer la rupture ou la transition entre le moment où l'IMA est pensé, il se prépare (1981-82) et le moment où il ouvre (en 1987). La construction commence en 1981-82, elle s'achève en 1987. Mais déjà cette courte période, paradoxalement, c'est une période où pendant qu'on construisait l'IMA, le monde arabe avait de moins en moins de sens en tant que représentation. C'est l'époque où, à la fin de ces années 1980, on commence à se demander s'il y a une politique arabe de la France. Est-ce que ça existe. Dans les années 1990 tout le monde va dire que non, il n'y a pas de politique arabe. Même les ambassadeurs, même le Quai d'Orsay disent que la politique arabe de la France n'existe pas. En toile de fond, personne n'ose dire « est-ce qu'il y a un monde arabe ? ». Et puis arrive 1989, ce n'est pas une mauvaise date. C'est cette transition, dix ans après le projet de l'IMA. 1989 c'est l'affaire du voile. Et là les élites se réveillent. Ils sont choqués. C'est vraiment le choc. Moi je diviserai ces trois périodes. C'est à ce moment qu'à l'Institut du monde arabe, pour vous confirmer votre idée, nous avons un Président extrêmement impliqué dans la chose publique, qui est encore conseiller de Mitterrand à l'Élysée pour les Affaires d'Afrique mais il s'en occupe de moins en moins, il a toujours son bureau à l'Élysée tout en étant Président chez nous. Et il a ce rapport ambigu que ces « conseillers » innombrables ont avec le président de la République, c'est-à-dire dans des cas de ce genre pour offrir ses services. Je suis à la tête de l'Institut, je vais offrir mes services. Il y a eu l'histoire du voile donc qu'est-ce qu'on fait ? On va réunir les cadres supérieurs de la maison (c'est le seul Président qui faisait ce genre de choses) pour faire un genre de *brainstorming* pour discuter de questions de société. Maintenant (il parle de Jack Lang) il fait n'importe quoi. C'était la moindre des choses de faire une séance avec 4 ou 5 de la vieille génération et qu'on fasse une séance de *brainstorming* par rapport à janvier. L'histoire de Charlie Hebdo...il a eu une reculade, dont personne n'a parlé dans la presse, il y a 8 ambassadeurs qui sont venus et il a fait pipi dans sa culotte. Tout ça c'est honteux, c'est mal fait. Mais revenons à Pisani face à cette histoire du voile. Pisani c'est le produit de l'école laïque, de la laïcité pure et dure : « religion je ne connais pas ». C'est ça qui est intéressant. Religion out. Très embêté, il se demandait qu'est-ce qu'il fallait faire. Nous automatiquement on lui propose de faire une série de tables rondes pour débattre du problème. Non, on va faire un séminaire fermé. Ça c'est pour vous dire combien la réaction à cette époque-là était frileuse et elle dénotait l'incompréhension totale de la question. Que se passe-t-il ? Comment ça se fait que ces filles sorties de l'école républicaine en arrivent là, avec un dénouement rocambolesque qui aurait fait honte à n'importe qui. C'est un fonctionnaire diplomate de l'ambassade du Maroc qui s'est rendu dans cette famille (car la fille était marocaine) et en sortant elle avait enlevé le voile. En d'autres termes si vous déconnez vous aurez des ennuis au Maroc. Pour vous dire le choc à cette période. Personne n'avait rien vu venir. On a eu des réponses du type : oui, elles ont été influencées par des groupes salafistes. Mais personne s'est rendu compte qu'il s'agissait de quelque chose de plus profond et beaucoup plus important. Ce traitement a continué jusqu'aux années 1990. »

J'expose le plan de mon travail et les hypothèses de départ.

« Valéry Giscard d'Estain, à l'origine du projet ne s'est rendu à l'IMA que cette année. Pour assister à la présentation du livre de Myriam Antaki. Présentation de son livre sur Damas, qui

n'était pas au programme, mais qui était un prétexte pour le couple (M. Antaki étant très riche) pour inviter toute la bourgeoisie alépine et damascène qui était à Paris. Comme Giscard avait été leur hôte à Alep pendant 3 jours, qu'ils lui avaient fait visiter la ville...il ne pouvait pas ne pas venir. »

A partir de quel moment on commence à parler de l'IMA ?

« On commence à parler de l'IMA à partir de 1989-1990, avec le démarrage des grandes expositions. Les 2 premières années c'est le cafouillage car aux débuts de l'IMA on nous envoie des chefs de projets incompetents. La dame qui s'est occupée de la création de la médiathèque ne parlait même pas l'arabe, elle s'était occupée du mobilier du Centre Pompidou, ce qu'elle cachait d'ailleurs et que l'on a découvert par la suite.

Pour le musée, on nous envoie une jeune dame de 32 ans, Christiane Naffah qui sortait du Louvre, école Louvre, pas de spécialisation sur l'Orient. Elle se trouve catapultée ici. Il y a un texte signé par Jack Lang à l'époque que nous allons être le depositaire des collections d'art islamique (une lettre qui précise que 3500 œuvres seront ici en permanence). Jack Lang saute en 1988 avec le gouvernement socialiste. Dès que Chirac arrive au pouvoir tous les conservateurs reviennent à la charge en disant que ce n'est pas possible, c'est mauvais, qu'on va mettre à l'IMA des objets turques, iraniens, etc. et surtout l'IMA est une fondation privée...tout cela saute et on se retrouve avec 300 objets au moment de l'ouverture. Il fallait repenser tout cela, Naffah en était incapable, elle était dans son fantasme de mini-Louvre ici. Quand Pisani arrive, au bout d'un an il arrive à se débarrasser d'elle. Ces deux étages restent quasi vides pendant 12 ans, jusqu'à la rénovation de 2012. Cette nouvelle exposition est plus que problématique, elle a été conçue hors de toute logique cette rénovation par une dame qui n'avait jamais entendu parler d'islam avant.

Pisani (1988-1995) va lancer les premières grandes expositions, mais ces grandes expos qui vont lancer l'IMA en 1990, en réalité, rétrospectivement elles ont un succès du fait qu'au Louvre il n'y avait pas une section art islamique. Le jour où la section a été ouverte, ils ont tout bouffé. Ils ont une capacité gigantesque en argent, renommée, en capacité. Ici nous attendons des années pour monter une exposition, au Louvre il suffit d'un déplacement du directeur pour que les pays arabes mettent même de l'argent. Nous avons bénéficié de ce creux, cela a économisé à l'IMA de la réflexion. Les présidents qu'on a eu après Pisani, la dernière chose qu'ils voulaient c'était de réfléchir. Les pedigrees des présidents de l'IMA sont une honte ! Ce ne sont pas des hommes de culture. Et encore, celui qui est venu après Pisani (Camille Cabana) avait la mission de redresser les finances, mais il est tout de même resté 5 ans ! Après...Guéna, 84 ans... Denis Bauchard, s'y connaissait au moins en diplomatie, mais ce n'était qu'un compromis entre Chirac et Jospin au moment de la cohabitation.

Vient Baudis, qui lui s'en fou, c'est un mondain, il a sûrement volé...On a eu une série de gens qui n'ont pas réfléchi.

J'ai dit à Bauchard que l'IMA sera dans son rôle le jour où on réussira à monter une exposition du genre « Pairs-Le Caire, XXème siècle ». Et là ce sera notre rôle. C'est de montrer comment dans l'interaction France-Monde Arabe a été riche.

Ils n'ont pas envie d'aller à l'encontre des stéréotypes.

« Les Mille et une nuit », très bien, mais qu'est-ce que vous voulez dire par « les Mille et une nuits » ? »

Où puis-je trouver les organigrammes de l'IMA ?

« Il n'y a pas d'organigrammes, c'est le bordel ! »

L'onomastique

A quel moment l'islam devient une préoccupation de l'IMA ?

« Je vous conseille de regarder le programme des jeudis de l'IMA. Déjà dans les années 1990 on peut repérer assez facilement un intérêt pour l'islam. Ce qu'on remarque c'est que ça commence très vite à parler d'islamisme, d'islam politique, plus que du religieux. L'une des femmes qui organise les jeudis de l'IMA est algérienne et en 1993 on est en plein là-dedans.

A cette époque je signale même à un collègue que tous les thèmes concernaient les berbères ou l'islamisme. Le religieux rentre donc à l'IMA par ce biais.

On est trois ou quatre ans après l'affaire du voile et on invite tout le monde. On n'est pas coupés du champ culturel français, au contraire. Les invités sur ces thématiques sont très nombreux. Depuis quelques années on remarque une certaine répétitivité de certains invités, mais c'est aussi dû au fait que le responsable est un paresseux.

A part Arkoun on a eu des sociologues du fait religieux. Dans les années 2000 il y avait la génération Khosrokhavar, Liogier... »

« Avant, le monde arabe était pour les autres directeurs : la bourgeoise, les ambassades et ce qu'il y a autour, l'intelligentsia arabe à Paris. Pisani ouvre la porte à des activités orientées vers un monde au début pas très défini (immigration, jeunes...). Comme point d'appui il utilise les expositions itinérantes, louées à très bas prix à des mairies, sans ou avec conférencier. Un jour Pisani dans une réunion nous dit : « je vous ai donné mon accord mais je voudrais qu'on freine, ce n'est pas notre mission essentielle. » Alors qu'il y avait une poussée vers ça, une poussée dont la dimension politico-socialiste était claire. C'est le travail habituel des socialistes d'instrumentaliser la culture à des visées électorales. »

Je lui évoque les actions de Lang, surtout au regard du religieux.

« Tout ça vient de l'extérieur, des impulsions de l'extérieur. »

Quel extérieur ? L'État ? Les États Arabes ?

« Mme Taubira vient ici régulièrement, Lang lui propose des initiatives en prisons. Une de mes collègues ferait soi-disant du travail en prison. Elle envoie des historiens de l'art parler à des prisonniers de l'islam ! Mais qui est compétent ici pour parler de religion ? Tout ça se fait en catimini. Ce n'est pas du tout discuté en interne. »

Quelles relations entretient l'État avec l'IMA ?

« L'IMA n'est pas un instrument de l'État. C'est une illusion. Ce qui vous trompe dans l'affaire c'est l'activisme de Jack Lang. Il veut se faire bien voir de l'Élysée, après ce mandat il va sans doute demander quelque chose au gouvernement. Il veut aussi qu'on parle de l'IMA et n'a pas peur de la contradiction : on a le Hip Hop, on a Charlie Hebdo (sur la façade) et on a les ambassadeurs qui viennent et qui râlent. Tout ça c'est le bordel et ce n'est même pas réfléchi. Il n'est à l'initiative de rien du tout. Pour les prisons, c'est cette collègue qui faisait déjà ce travail.

Lang est venu à l'IMA avec une dizaine de conseillers, les autres ne sont pas venus avec plus d'un conseiller : il a une différence de poids. Un d'entre eux lui a dit que ce serait une bonne idée d'afficher le « Je suis Charlie » sur la façade. Il a transformé l'Institut en petites mains, ce sont ces 6 conseillers qui décident de tout y compris du programme. Il a confié à l'un d'entre eux, Claude Mollard, les expositions. Nos amis du musée ne font qu'exécuter.

Comment se traite le dossier IMA Quai d'Orsay ? La personne responsable doit s'occuper de plus de 200 dossiers et il ne le consulte que lorsqu'il y a une visite officielle de je ne sais quel homme politique.

Jack Lang n'a pas une bonne relation avec Valls. Il fait partie des chouchous de Hollande, tout ça c'est mondain, pas plus. Il va déjeuner à l'Élysée une fois par semaine. Dans son cabinet il y a un type qui vient de l'UPM (Union pour la Méditerranée). On a toujours eu un détaché du Quai d'Orsay. L'actuel a un profil bas. Je ne vois vraiment pas de brainstorming autour de lui. Lang n'est pas un décideur, ce n'est ni un chef, ni un patron. Qui décide alors ? Comme on dit en mathématique, on parle de plusieurs causes et d'une résultante.

L'IMA n'a presque plus de contact avec l'Algérie, avec la Tunisie. C'est très maroco-marocain à cause de mes collègues.

Est-ce que ce qui ressort de cela est le reflet de l'ambiance sociale ou ce serait la volonté des pouvoirs publics ? Moi je n'y crois pas, je crois que c'est un mal français que de croire que les pouvoirs publics ont des pouvoirs énormes. »

Au sujet de l'onomastique il me dit :

« Ce qui serait intéressant c'est de voir si nous sommes dans une période où « monde arabe » n'a plus de sens et on passe à « monde islamique » ? Comment se fait-il que le même artiste ait présenté chez nous ses œuvres sous le label national (palestinien) et sous le label arabe, le même va aller à l'ICI et devenir musulman.

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 : qui sont les anglo-saxons.

Le British Museum (Venetia Porter) dit « on aménage l'art contemporain pour qu'il devienne l'*islamic art* ». C'est le passeport pour entrer dans ce monde-là. Les arabo-anglais sont extrêmement actifs et font la jonction à Londres avec Dubaï. En France tout doit passer par le public. Là nous sommes suivistes.

Est-ce que cet Institut du monde arabe est viable sans une révision totale de son nom ? Parce que petit à petit on va se confronter à tout cet *islamic art* en disant qu'au nom de laïcité on doit refuser. On a ressenti cela dans les dernières expositions. Ici on va parler plus facilement d'art du Maghreb que d'art musulman. C'est une appellation diplomatique. Comme toujours on n'osa pas toucher à des choses inscrites. Faut de l'audace. L'IMA risque de se retrouver, là je fais de la prospective, dans la situation de la Mosquée de Paris. La GMP, moi j'ai lu les volumes au Quai d'Orsay sur la préconisation de la mosquée de Paris, avec des discours flamboyants sur la France premier empire musulman au monde. Délire, délire total. Aujourd'hui, quand on va à la mosquée de Paris on se rend compte que c'est une sous-préfecture algéro-française. Et là je suis gentil.

En France ça a été la chasse à l'onomastique. On bannit le droit musulman car c'est colonial, on dit « droit islamique ». On va mettre islamique partout alors que les français avaient répugné à dire islamique.

Comme l'histoire de Moyen-Orient qu'ils se mettent à utiliser récemment. Ce sont les anglais qui, après la guerre, inventent le terme the Middle East. Les dénominations sont importantes. »

Entretien n°4
Badr Eddine Arodaky
Ancien directeur général adjoint de l'IMA
16 septembre 2012
Institut du monde arabe, bureaux

BEA : « J'ai « épousé » cet institut. Je suis là depuis 29 ans »

DG: « 29 ans ? Pourtant l'IMA fête cette année (2012) ses 25 ans d'activité »

BEA: « Ce sont des faux 25 ans, inauguré en 1987, l'IMA a commencé en 1981. »

DG : « Quel est votre bilan personnel ? Et quel bilan faites-vous de l'IMA ? »

BEA : « Les deux sont positifs. Personnellement, je vous l'ai dit, j'ai « épousé » l'IMA, bien chaque projet, je tiens à le souligner, est ici collectif. Ce sont toujours des actions collectives, qui requièrent la participation de plusieurs, que nous menons. Pas mal de chemin a été fait sur la connaissance de la culture islamique. »

DG : « Pour ces 20 ans, vous avez misé sur le contemporain (« Modernité xxx) et aujourd'hui, après cinq ans vous proposez une autre exposition sur un thème similaire (« xxx »). Pourquoi ce parti pris pour la contemporanéité ? »

BEA : « Les vingt ans ont été l'occasion de sortir nos œuvres des réserves. Quant à l'exposition pour les 25 ans, il s'agit d'un hasard. Et puis, parallèlement, on organise des initiatives plus classiques, comme l'exposition sur « Les mille et une nuit », une œuvre classique et transversale. »

DG : « Comment est née l'exposition « Le corps découvert » ? »

BEA : Avec Dominique Baudis, l'ancien DG, nous avons eu cette idée, il y a trois ans. Nous étions invités dans la « maison-musée » du ministre égyptien de la Culture (Farouk Abd-El-Aziz Hosni) et nous avons remarqué la présence de plusieurs œuvres d'artistes égyptiens des années 1920-30, c'était 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. Il y a eu des résistances à l'intérieur même de l'IMA, on a essayé de me mettre les bâtons dans les roues. On n'a pas tout acquis. »

DG : « J'ai noté, en consultant le catalogue de l'exposition, que votre nom figure parmi les prestataires d'œuvres. Qu'avez-vous prêté ? »

BEA : « En 2000, au Caire, un ami aquarelliste me montre une série d'aquarelles qu'il a réalisées pour fêter le millénaire. Des œuvres de petits formats, numérotées comme des cartes de jeu. Il me demande lesquelles je préfère. J'en choisis six, plus une, de format plus grand. A la sortie, il me tend une enveloppe et me fait un prix. J'étais en colère, je n'avais rien demandé ! Ce sera sa fille qui, quelques temps plus tard viendra me réclamer la somme. De retour à Paris, je m'en débarrasse en les cachant au-dessus de ma bibliothèque. À ce jour mon ami est décédé...au moment de l'exposition, je m'en suis souvenu. »

DG : « Comment se construit une exposition ici ? »

BEA : « Une exposition part toujours d'une idée. L'idée est soumise aux présidents, puis au comité scientifique. »

DG : « Il vous arrive que l'un des pays pose son veto sur une initiative ? »

BEA : « Les veto viennent de quelques pays (il ne fera pas de noms) lorsque l'on touche à la politique. »

DG : « Y a-t-il eu des contestations par rapport à l'exposition ? »

BEA : « Vous savez, les contestations proviennent d'un manque de savoir. Et c'est le but l'IMA : combler ce manque. L'homme est l'ennemi de ce qu'il ignore, et l'institut fournit la connaissance. À partir du moment où l'on pense la culture Arabe comme une culture de l'humanité, alors, on entame le dialogue ».

DG : « Qu'en est-il de la France ? Faites-vous le travail inverse ? »

BEA : « Le but c'est de faire connaître le monde Arabe à la France et non *vice-versa* »

DG : « Outre Paris, l'IMA s'est aussi déplacé en Nord-Pas-de-Calais. Pourquoi ? »

BEA : « Les expositions bougent, celle sur le Soudan (« Soudan. Royaumes sur le Nil ») a fait le tour de six villes européennes. Pour ce qui est du Nord-Pas-de-Calais, on espère donner envie à d'autres provinces. C'est la politique de l'IMA, sortir hors de ses murs, d'autant plus qu'en Nord-Pas-de-Calais il y a une forte communauté d'origine Arabe. C'était donc un double enjeu, pour les Arabes et pour les non-Arabes. D'une pierre deux coups, comme on dit. Et il ajoute : « Le monde Arabe c'est comme la France, pouvez-vous dire qu'ils sont tous français ? Dans le monde Arabe, il y a des Kurdes, des Berbères...mais aussi une culture commune : l'arabe (la langue) et l'islam. Dans cette unicité/multiplicité réside l'acceptation de l'autre, cette acceptation fait partie de la structure intellectuelle de l'islam, même sur le plan religieux. »

DG : « Qu'en est-il de la presse ? »

BEA : « La presse, Arabe et Française, a été belle. L'IMA a de très bonnes relations avec les médias, car il a su s'imposer en peu de temps sur la scène culturelle parisienne. On ambitionne l'excellence, la perfection. Pour exister sur la scène parisienne (constamment sollicitée par moult initiatives culturelles) il faut proposer l'excellence, faire les bons choix, savoir se présenter »

DG : « Avez-vous reçu des menaces ? »

BEA : « Non, mais des amis (il cite Malek Chebel) nous ont gentiment mis en garde contre d'éventuelles attaques terroristes. Vous savez, le terrorisme casse notre visibilité auprès du grand public, nous en sommes conscients. »

DG : « Quelle est la différence entre le Louvre et l'IMA ? »

BEA : « Nous c'est le monde Arabe, on ne prétend pas mettre la main sur Cordoue (sauf pour la période classique) »

DG : « L'institut des cultures d'islam, le département « arts islamiques, et vous ? Pourquoi le mot « islam » ne figure pas dans votre nom ? »

BEA : « On n'est pas un institut de l'islam, on est un institut du monde Arabe »

DG : « L'ICI a été créé pour tenter de résoudre la problématique des prières de rue. Vous a-t-on déjà demandé un lieu de culte au sein de l'IMA ? »

BEA : « Aujourd'hui on ne parle pas de mosquées. »

DG : « Comment expliquez-vous la crise financière traversée par l'IMA ? »

BEA : « Nous en sortons. »

DG : « La présidence va bientôt changer. Peut-on, d'après vous, imaginer que le choix de l'Elysée se portera sur un président français d'origine arabe ? » (coûtume : Prés. Français, suggéré par l'Elysée, et DG Arabe, choisi par la Ligue)

BEA : « Pourquoi pas. La moitié des employés sont ici « d'origine ». Si De Gaulle a décidé de donner l'indépendance à l'Algérie, c'est qu'il voyait mal un président qui s'appelle Sidi Mohamed Ben Hamas ! »

DG : « J'ai entendu parler du label « Musée de France », vous a-t-il été remis ? »

BEA : « On l'a eu, bien entendu, car nous sommes un musée digne d'être « musée de France ».

Entretien n°5
IMA, bibliothèque
27 août 2014

Entretien informel avec un employé de la bibliothèque travaillant à l'IMA depuis 1987.

Il critique la présidence, en m'expliquant qu' « à chaque fois que le gouvernement change, la direction de l'IMA change aussi. Jack Lang est en place depuis 2013. Il a emmené « sa cour » : sa femme et 15 conseillers. Il est très dépensier (avec les fonds de l'IMA) ».

Par rapport à la politique culturelle, il trouve qu'il s'agit d'une « politique néocoloniale, mise en place toujours pour plaire à l'imaginaire occidental. C'est la France qui dicte la politique culturelle. Mona Khazindar après 3 ans n'avait pas réussi à s'imposer, c'est une autre femme, encore une fois Saoudienne, qui va bientôt prendre sa place. »

Sur l'exposition Hajj il est très critique. « C'est une exposition faite par des non-musulmans pour des non-musulmans. Cette exposition n'a pas été faite dans le respect de la sensibilité musulmane ». Il critique le commissaire d'exposition, « trop jeune et inexpert » et « non-arabe ».

A propos de l'islam, il précise « L'IMA ne veut pas parler de l'islam, mais quelque chose est quand même fait pendant les « Jeudis de l'IMA », même si ça reste très silencieux.

Entretien n°6
Ancienne stagiaire de l'IMA (service de la communication)
11 septembre 2015, Paris

Entretien avec prise de notes autorisée.

DG : As-tu remarqué des changements avec l'arrivée de Jack Lang pendant ton stage ?

R : « D'abord, plutôt, une espèce de choc entre deux mondes. Entre le fonctionnement millimétré de Lang et du groupe qui l'accompagne et l'IMA avec une organisation bancaire et une équipe très réticente aux changements de direction. Mais, au départ, le personnel était plutôt content. Les relations de Lang, son réseau, laissaient espérer un renouveau. De l'autre, les employés craignaient que la nouvelle direction dépense tout le budget. L'équipe de Lang s'est très vite rendu compte que tout est informel à l'IMA, qu'il n'y a aucune communication interne, pas d'organigramme... Une des premières choses que Lang a mis en place ce sont des réunions hebdomadaires avec les chefs des différents secteurs (communication, musée, etc.) et le service de communication au complet. Faut savoir que le service de la communication ne se réunissait pas depuis longtemps avec les autres services à cause de conflits internes.

Depuis son arrivée Lang a opéré un contrôle permanent de l'image de l'IMA. Il y apporte ses relations avec le gouvernement, qui sont d'ailleurs très bonnes. Lang accompagne en effet Hollande dans tous ses déplacements dans les pays arabes. Avec lui l'IMA retrouve donc sa dimension diplomatique originelle, qui avait été perdue depuis quelques années. Les visites des chefs d'État se multiplient par exemple. Lang renforce ce côté diplomatique, cet outil voulu à l'origine par F. Mitterrand et qui s'était un peu perdu sous la direction de Renaud Muselier par exemple, un directeur qui n'était jamais là. »

DG : As-tu l'impression que la fréquentation a augmenté depuis son arrivée ?

R : « Oui. Les expositions qu'il a organisées sont spectaculaires et attirent beaucoup de monde. C'est un « le maître de la communication ».

DG : Qu'en est-il du personnel de l'IMA ?

R : « A l'origine les trois-quarts du personnel étaient d'origine maghrébine ou du Moyen-Orient. Les Aujourd'hui, les employés embauchés par Lang ont un profil différent. Ce sont des français, généralement spécialistes de la communication.

En fait, j'ai remarqué deux profils d'employés : les laïcards, qui refusent que l'on parle de religion à l'intérieur de l'IMA, et les musulmans pratiquants, avec leurs tapis de prière dans le bureau. »

DG : Y a-t-il eu des revendications pour une salle de prière ?

R : « Je sais que l'Aïd est un jour de congé. C'est une des principales particularités. Ce qui est drôle c'est que pour l'Aïd on ne sait jamais la date à l'avance. On communique ça à la dernière minute. Je sais que plusieurs personnes ne trouveraient pas ça normal qu'il n'y ait pas de salle. »

DG : J'ai vu que l'IMA fête joyeux ramadan, Aïd, etc. Est-ce une nouveauté ?

R : « Quand j'y étais ils le faisaient. Lang envoie un message à tous les employés pour leur souhaiter des bonnes fêtes de ramadan et de l'Aïd. Mais ça s'arrête là. Pas de dispositif particulier. »

DG : Parle-t-on directement de l'islam à l'IMA ?

R : « Très peu. Ça m'avait surpris. Sauf pendant les jeudis de l'IMA, mais avec Lang ça change. Il y a d'ailleurs une grande ignorance à ce propos. Je me rappelle d'une réunion pour mettre en avant l'expo sur le *hajj*. Des collègues de la communication et des collègues du numérique avaient proposé de réaliser un reportage à la Mecque car ils ne savaient pas qu'il fallait être musulman pour s'y rendre. Il y a une méconnaissance généralisée de l'islam... Une autre chose marquante c'est que très peu de personnes maîtrisent l'arabe à l'IMA. Un seul des conseillers parle arabe, il était cadre d'Orient (conseiller des Affaires étrangères). Jusqu'en 2003, toutes les communications étaient en français. En 2013, avec Lang, volonté d'un bilinguisme. »

DG : Que penses-tu du nom de l'IMA ?

R : « *Du* ou *sur* le monde arabe serait peut-être mieux, c'est à réfléchir. La seule chose qui me gêne du nom : la relation France / monde arabe n'apparaît pas dans le nom de l'institut. »

DG : Quelles sont les relations entre l'IMA et la GMP ?

R : « La Grande mosquée de Paris et l'IMA ne collaborent absolument pas ! Grand rejet du recteur par l'IMA. La GMP est tout prêt mais la seule chose qu'ils font c'est qu'ils l'intègrent à leur itinéraire de « visite du Paris arabe ». Une des raisons pour lesquelles l'IMA a été créé est d'ailleurs qu'on voulait à l'époque un lieu laïc. Création en opposition. Voire compétition : cours d'arabe dans les deux. »

DG : Quelle est d'après toi la politique de Jack Lang ?

R : « Pour Jack Lang tout est politique. Il est pris de passion par le monde arabe, dont il défend les causes. Depuis son arrivée à l'IMA il cherche à donner une image positive du monde arabe mais aussi de l'islam, dont il propose une image du juste milieu, à la fois très intellectuelle et cool.

Entretien n°7 et 8
avec deux surveillants de salle
Exposition permanente de l'IMA
19 janvier 2017, Institut du monde arabe, Paris
Niveau 3 (vers la sortie)

Embauchés depuis moins de deux ans. Ils travaillent comme intermittents à l'IMA via une société privée.

Lorsque j'en approche un, l'autre nous rejoint. J'avais expliqué mon projet de thèse au premier, qui m'avait déjà autorisée à prendre des photos.

La permanente est fréquentée par plusieurs personnes, mais vers la sortie je suis seule.

Sur l'exposition permanente :

« Elle est moderne, agréable, très interactive. Les gens aiment beaucoup ! ».

Sur la fréquentation de l'exposition permanente :

« Il y a un public Français, en général assez âgé. Ce sont des habitués, on en revoit souvent certains. Mais quand on organise des expositions ceux qui viennent les voir s'arrêtent aussi au musée. Il y a beaucoup de jeunes, des écoles de lycéens, aussi des écoles de banlieues. C'est sympa qu'ils trouvent tout en arabe ici (en m'indiquant la signalétique bilingue à la sortie et en sous-entendant que les jeunes sont arabophones) ».

Sur les expositions temporaires :

« Ça bouge beaucoup ! Apparemment ce n'était pas le cas avant. Depuis qu'on travaille ici ça n'arrête pas ! Il y a toujours quelque chose, des fêtes, des événements... et les apéros après (ils ajoutent qu'ils ne boivent pas car ils sont musulmans mais qu'ils vont aux apéritifs organisés par la direction) ».

Sur le président / la direction :

« Lang est très ouvert. Il passe souvent dans les salles. Les ambassadeurs (des pays de la Ligue Arabe) on ne les voit jamais ».

Sur la politique de Jack Lang / son travail :

« Jack Lang s'intéresse à tout. Il a un bon réseau, il connaît beaucoup de politiques. Il donne une belle image de l'islam en ce moment. C'est important. Il n'est pas islamophobe, il aime l'islam. L'Institut du monde arabe c'est bien pour l'image des musulmans. Beaucoup de musulmans sont contents de son travail ici. Ils viennent aux expositions, surtout les jeunes ».

Je leur demande s'il y a une partie de la permanente qu'ils apprécient le plus :

« Moi j'aime beaucoup la partie sur la science, avec les chiffres arabes, ça montre ce que les Arabes ont fait. Moi cette partie sur la musique, j'aime bien la musique, mon père jouait du oud ».

Entretien n°10
Ancien employé de l'IMA (service culturel)
29 mai 2015
Marseille

Discussion avec prise de note autorisée.

« J'ai quitté l'IMA depuis longtemps. C'était un phare éteint, qui passait à côté de l'actualité. Il retrouve son éclat avec Lang. C'est un agitateur, comme l'était Pisani avant lui, qui était un secoueur d'établi. »

« En 1989, lorsque j'y étais, l'IMA était le deuxième lieu d'exposition de Paris après le Grand Palais ! La politique menée à l'époque était celle des grandes expositions patrimoniales. Exposition sur la Syrie plus de 350 000 visiteurs ! A l'époque la question de l'islam était marginale. Le doyen des ambassadeurs de l'époque, un saoudien avait demandé à Pisani de changer le nom de l'IMA en « Institut du monde islamique », ce à quoi il s'était durement opposé. »

« L'horizon d'attente à l'époque est positif, voire enthousiaste. C'est une atmosphère de paix. Le mur de Berlin tombe, on accueille Arafat...hormis la guerre du Golfe... »

« Pisani crée un Conseil culturel. Berque en est le président et lui suggère 3 choses :

- 1-annexer Palestine parmi les partenaires de l'IMA
- 2-annexer l'Egypte (banni après Camp David) parmi les partenaires de l'IMA
- 3-fermer l'IMA pour en recomposer l'équipe en éloignant les ambassadeurs (pour que leur puissance diminue). Pisani réalise les deux premières suggestions mais pas la troisième, ce qui lui vaudra la défiance du personnel. C'est le plus grand geste d'ingratitude auquel j'ai pu assister ! »

« Avec la « décennie noire » en Algérie, l'islam politique est très présent à l'IMA mais ce n'est pas le cœur des activités. ».

« La référence à l'islam n'est pas un axe de programmation, mais ce n'est pas une dimension comme un autre, car aujourd'hui elle est centrale. »

« L'impact de la guerre du Golfe à l'IMA est assez fort car Pisani négocie depuis l'Elysée la libération des otages. L'IMA est une « poudrière » à ce moment : divisé entre pour et contre le conflit. »

Entretien avec un spécialiste de l'art islamique
9 mars 2017, Paris

Discussion avec prise de notes autorisée.

DG : Que pensez-vous de l'IMA ?

« C'est un « spectacle global soft », le discours est mis en avant au profit des images. A l'IMA ils n'ont pas l'équipe, ni les objets. Mais ils ont la capacité de créer des ambiances : la frontière est poreuse entre lieu d'exposition et salon de thé. L'accent est mis sur la dimension non-religieuse, ils tiennent un discours du juste milieu au risque du mythe orientaliste. Leur créneau c'est la classe moyenne, cultivée, qui prépare un voyage au Maghreb ou au Moyen-Orient. Lang a poussé cette dynamique à l'extrême. Quant au directeur du musée, c'est quelqu'un de très expérimenté mais sans pouvoir concret par rapport à la présidence. »

DG : Que pensez-vous du DAI ?

« Le corpus sur le Maghreb (en particulier l'Algérie) est assez vaste, plusieurs œuvres sont inventoriées dans les collections. L'aspect positif c'est qu'on commence enfin à les exposer, l'aspect négatif c'est qu'elles sont le résultat de pillages jamais signalés au public. La collection est sublime, belle matériellement, et intellectuellement intéressante car elle fait l'objet de débats liés à la restitution (Turquie avec céramiques d'Iznik, etc.). Par contre la muséographie (architecture et scénographie) est un désastre. C'est une hallucination personnelle de S. Makariou. Ricciotti a fait un geste, mais il n'a pas eu de tact là où il le fallait. L'argent a été dépensé là, et Renaud Pierrard (le scénographe) a été phagocyté par les demandes de la conservation.

Au Louvre ils sont prisonniers d'une optique patrimoniale. Ils veulent défendre le Louvre et les collections. Le Louvre ne joue pas son rôle de centre culturel, ce qui est lié à la mauvaise conscience coloniale.

Il y a un culte de l'objet, une fascination pour la chose qu'il faut contempler, devant laquelle il faut dire messe... Cela, malgré les discours d'ouverture, vaut pour Sophie Makariou et pour Yannick Lintz. C'est structurel au musée, au métier de la conservation. Mais le fait même que le DAI existe est important ! »

DG : Quel est le rôle des musées après le 11 septembre 2001 ?

« Dans l'atmosphère post-attentats les musées sont des institutions vivantes qui jouent un rôle important. Ils sont un instrument d'apaisement. »

DG : Qu'en est-il de la formule « patrimoine islamique » ?

« La formule « patrimoine islamique » est en effet récente, on ne l'utilisait pas ou très peu lorsque j'ai fait mes études, à cette époque le mot art arabe, etc. plus commun. La catégorie « art islamique » est sémantiquement tardive, le premier usage remonte à Émile Prisse d'Avennes ».

Entretien avec Laure Soustiel
Marchande d'art
29 juin 2017, Paris

Discussion avec prise de notes autorisée.

Laure Soustiel a fréquenté l'École du Louvre avec Sophie Makariou, sa camarade de cours. Le logo de sa carte de visite s'inspire du nouveau logo de l'IMA, m'explique-t-elle. Elle s'occupe à la fois de courtage, de vente et d'expertise d'œuvres d'art islamique.

DG : Comment vous définissez-vous ?

LS : « Je suis tout »

Elle me montre des marques pages, chacun représentatif de l'un des « facettes » de son métier :

-côté marchand (à des privés)

-côté marchand (à des musées)

-côté expertise

-côté courtage (intermédiaire)

-côté recherche (enseignements à Aix-en-Provence)

Elle vient d'une famille d'antiquaires et de marchands. C'est l'héritière de Joseph et Jean Soustiel, parmi les premiers experts d'art islamique, me raconte-t-elle.

« Faire le tour des salles de vente à Drouot était un rituel pour nous. Nous étions tous les jours, entre 11h et 12h. A l'origine je voulais être pharmacienne ! J'ai fait pharmacie puis la pharmacienne pour laquelle je travaillais m'a parlé de son expérience à l'École du Louvre... »

« Tout l'islam en France c'est des femmes ! De Marthe Bernus-Taylor à Sophie Makariou. » Elle me parle de l' « effet Marthe ».

DG : Comment va le marché ?

LS : « Il y a de moins en moins de petits clients car de plus en plus de galeries ouvrent à Paris. Personnellement, je travaille surtout pour les grandes institutions comme le Louvre ou le Louvre Abou Dhabi. Les clients me contactent ou je les contacte quand j'ai quelque chose qui peut les intéresser. Le marché a changé, il y a une raréfaction des œuvres. Les belles pages sont rares et les prix sont trop élevés. Entre 2000 et 2015 les prix ont grimpé ! J'ai fait une conférence sur les prix (exorbitants) du Shana Meh par exemple. En plus, avec l'arrivée d'internet les clients peuvent vérifier les prix d'achat sur le net sans considérer les charges des marchands... Puis, l'arrivée de grands musées du Golfe qui achètent en ventes publiques convaincus que c'est plus transparent et moins cher font augmenter considérablement les prix. Enfin, faut savoir qu'il y a beaucoup de faux et que les musées se doivent de vérifier la provenance de tout. »

DG : Qui crée la valeur ?

LS : « Le marché. Nous on donne une estimation selon la cote, une estimation faite en fourchette de prix. Mais c'est le marché qui détermine le prix final. La compétition fait augmenter le prix : « s'il a poussé contre moi c'est que c'était une belle pièce », c'est ainsi qu'ils raisonnent. Ce qui explique d'ailleurs ils jouent tous au poker... Jouer devient de plus en plus difficile car tous veulent participer et moi j'ai de plus en plus de mal à la faire. »

DG : Que pensez-vous du Louvre ? Fait-il encore autorité ?

LS : « Oui, absolument. Le DAI possède la collection la plus complète, mais il y a aussi le British et la David Collection. »

DILETTA GUIDI

Curriculum vitae

Née à Rome le 27/11/1986

Italienne

Mariée

Permis B suisse

Avenue Louis-Ruchonnet, 26 (1003) Lausanne

diletta.guidi@unifr.ch ✉

+41 76 685 50 25 ☎

<https://unifr.academia.edu/DilettaGuidi> 🌐

Thèmes de recherche

Religions et Arts ; religions et musées ; religions et politiques culturelles ; humour musulman ; blasphème et sacrilège ; islamophobie ; féminisme islamique ; autorités religieuses (gourous, leaders, etc.) et nouvelles formes d'autorités religieuses (gourous 2.0, cyber-prédicateurs, etc.)

Formation

- | | |
|-----------|---|
| 2013- | Doctorat en Science des Religions <i>Université de Fribourg (Suisse, Fribourg) et École Pratique des Hautes Études (France, Paris)</i>
Titre de la thèse : « L'islam des musées » : sociohistoire de la (re)présentation de l'islam dans les politiques culturelles françaises. Thèse codirigée par François Gauthier, Professeur associé (Université de Fribourg) et Philippe Portier, Directeur d'Études (École Pratique des Hautes Études) |
| 2015-2018 | Diplôme en Enseignement Supérieur et Technologie de l'éducation (DAS) <i>Université de Fribourg (Suisse, Fribourg)</i>
Titre du travail : « La didactique avant et après. Analyse des changements professionnels engendrés par la formation en pédagogie universitaire », travail de diplôme dirigé par Bernadette Charlier (Université de Fribourg) |
| 2010-2012 | Master en Science des Religions <i>École Pratique des Hautes Études (France, Paris)</i>
Titre du mémoire : « Les humoristes « musulmans » » en France. Actions et enjeux », dirigé par Philippe Portier. Mention : Très Bien |
| 2007-2010 | Bachelor en Histoire de l'Art et Archéologie <i>Université La Sorbonne – Paris IV (France, Paris)</i>
Spécialité « art islamique ». Dernière année de Bachelor sur le campus de La Sorbonne à Abou Dhabi, Émirats Arabes Unis |

Bourses et prix

- **Fond National Suisse – bourse de mobilité doctorale (Doc.mobility)**
Allocataire de la bourse pour un séjour de recherche de 12 mois à l'Université de Montréal (Canada). Montant bourse : **42'000 francs suisses**
- **Swissuniversities - prix.** Allocataire de la bourse de cotutelle de thèse avec une évaluation de type A (meilleure note). Montant de la bourse : **10'000 francs suisses**

Expériences professionnelles (milieu académique / enseignement)

- 2019- **Assistante** | *Unidistance.ch, Bachelor en Histoire, module Science des Religions*
- Assistance en matière d’enseignement et de recherche de Magali Jenny
 - Suivi des étudiant.e.s du module
 - Évaluation des examens de fin de module
- 2019- **Experte en Science des Religions** | *Institut Fédéral des Hautes Études en Formation Professionnelle (Suisse)*
Experte aux examens du module « Compétences interculturelles. Composer avec la diversité en classe »
- 2013- **Experte en Science des Religions** | *État de Fribourg (Suisse, Fribourg)*
Experte de l’option complémentaire « Science des Religions » aux examens de maturité auprès des collèges de la région (Saint-Michel, Sainte-Croix et Bulle)
- 2013- **Formatrice sur les religions** | *Milieu hospitalier et associatif (Suisse – France)*
- « Sexualité, grossesse et accompagnement périnatal des femmes de tradition musulmane » auprès de la Fédération suisse des sages-femmes (FSSF). Formation de 8h auprès du personnel médical
 - Cours d’initiation à l’islam. Public de jeunes. Foyer des jeunes travailleurs de la Cité des Fleurs, Paris
 -
- 2013-2019 **Assistante diplômée** | *Université de Fribourg (Suisse, Fribourg), Faculté des Lettres, Chaire de Science des Religion*
- Élaboration d’une thèse de doctorat (50%)
 - Assistance en matière d’enseignement et de recherche du Prof. François Gauthier Participation au support administratif et pédagogique du programme des Sciences des religions
 - Soutien aux étudiant.e.s de Bachelor et Master de l’Université de Fribourg
 - Responsabilité d’un séminaire francophone de niveau Bachelor par année (création / transmission / évaluation de l’enseignement)
- 2011 **Stagiaire et chargée de recherches** | *Ministère de l’Intérieur, Bureau des cultes (France)*
Travail sur « Les spiritualités asiatiques en France » et chargée de *L’actualité des Cultes* (la revue de presse hebdomadaire interministérielle sur les religions en France et dans le monde)

Charges de cours / enseignements

- 2014-2018 **Chargée de cours** | *Université de Fribourg (Suisse, Fribourg), Faculté des Lettres, Chaire de Science des Religion*
Séminaires niveau Bachelor (création / transmission / évaluation) :
- Iconoclasme, blasphème et sacrilège : l’antireligieux ?
 - Religions et politiques culturelles
 - Islamophobie

2017 (avril) | **Chercheuse invitée** | *Université Meiji Gakuin (Yokoama, Japon)*
Invitée par le Prof. Shintaro Namioka pour une série d'enseignements sur
l'islam dans les musées

Organisation et participations à conférences et panels journées d'étude (sélection)

- Co-organisation avec le Prof. Frank Frégosi d'une Section Thématique pour le 14ème Congrès de l'Association Française de Science Politique (AFSP) : « Rendre le religieux gouvernable dans les institutions publiques », Montpellier, France, 10 au 12 juillet 2017
- Communication pour le colloque *Sensing religion* de la Société Internationale de Sociologie des Religions (SISR-ISSR) intitulée : « Penser les enjeux de la politique culturelle de l'islam : l'exemple de l'Institut du monde arabe (1980-2015) », Louvain-la-Neuve, Belgique, 5 juillet 2015
- Co-organisation du colloque « Femmes et islams : voir, dire et vivre l'islam au féminin. Regards croisés sur la Suisse » avec Carlotta Gracci et François Gauthier à l'Université de Fribourg, Fribourg, Suisse, 1-3 mai 2014

Pour une liste exhaustive voir <http://www.unifr.ch/sr/fr/equipe/collaborateurs/diletta-guidi>

Publications (peer review)

Avec Romain CARNAC et Guillaume ROUCOUX (éd.), *Les autorités religieuses face aux « questions de genre »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 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 Romain CARNAC, Diletta GUIDI et Guillaume ROUCOUX (éd.), *Les autorités religieuses face aux « questions de genre »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, pp. 145-170

Avec Thomas JAMMET, « 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* n°202/203, 2017, pp. 241-271

Avec François GAUTHIER, « Voile, Halal et Burkini. Expliquer les nouvelles formes d'expression religieuse à l'ère du consumérisme », dans Amélie BARRAS et Sarah NICOLET (éd.), *Réguler le religieux dans les sociétés libérales ?*, Genève, Labor et Fides, 2016, pp. 145-169

« Les réactions artistiques aux controverses. L'espace artistique comme lieu de dédramatisation des grands débats de société liés à l'islam », dans Nilufer GÖLE (éd.), *Enquête sur l'islam en Europe*, Paris, Europubliislam Junior, 2015, pp. 338-359

« Artistic reactions to contemporary controversies debates relating to Islam », dans Erkan TOGUSLU (éd.), *Everyday Life Practices of Muslims in Europe: Consumption and Aesthetics*, Leuven, Leuven University Press, 2015, pp. 165-174.

« Rire et Islam », dans Dorra MAMERI-CHAAMBI *et alii* (éd.), *L'Islam en France. Chroniques d'une histoire commune*, Paris, Éditions Chroniques, 2012, pp. 174-176

Réseaux scientifiques

- Ancienne représentante des doctorants de Fribourg et membre du Programme Doctoral en Histoire et Science des Religions de Suisse Romande (PDHSR) de la CUSO, Suisse
- Ancienne secrétaire du Groupe de Recherche sur l’Islam en Suisse (GRIS), Suisse
- Membre de la Société Suisse pour la Science des Religions (SSSR-SGR), Suisse
- Membre de la Société Suisse Moyen-Orient et Civilisation Islamique (SSMOCI-SGMOIK)
- Membre doctorante du Groupe Sociétés Religions et Laïcités (GSRL-CNRS), France
- Membre du groupe de Recherche « *Museological Framing of Islam* », Göteborg, Suède
- Membre de la Société Internationale de Sociologie des Religions (SISR-ISSR)

Expériences professionnelles (milieu artistique)

2012	Chargée de projet <i>Biennale de Venise, Venise, Italie</i> Rédaction de textes et de commentaires pour le catalogue
2007	Stagiaire <i>Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris, France</i> Assistante de la responsable Communication-Expositions. Travail d’archivage et organisation des expositions (accrochage, accueil, etc.)
2006	Assistante <i>Institut Culturel Italien de Paris, France</i> Assistante du directeur, Giorgio Ferrara. Organisation et coordination d’évènements culturels

Langues et compétences informatiques

Italien	Langue Maternelle
Français	Bilingue
Anglais	Très bon niveau
Espagnol	Très bon niveau
Arabe	A.2
Informatique	Maîtrise du pack Office (Word, Excel, Power Point), des outils de rédaction scientifique (Zotero, EndNote, etc.), d’organisation (Doodle, etc.) et des instruments de gestion pédagogique des universités Suisses et Françaises (Moodle, Gestens, Gefri, Adum).

Déclaration

Je déclare sur mon honneur que ma thèse est une œuvre personnelle, composée sans concours extérieur non autorisé, et qu'elle n'a pas été présentée devant une autre Faculté.

Fribourg, le 15 avril 2019

Diletta Guidi

Table des Illustrations

CHAPITRE 1. MÉTHODOLOGIE : ENTRE DÉSIR MILITANT ET CHEMINEMENT SCIENTIFIQUE

Illustration 1. Les différents types de parcours des visiteurs du DAI.....	43
--	----

CHAPITRE 2. ÉTAT DE L'ART, ÉTAT DES ARTS

Tableau 1. Reproduction du tableau comparatif des deux types : « musée-racine » et « musée-miroir ».....	90
--	----

Tableau 2. Analyse des musées inspirée des travaux de Levitt et de Kazerouni	94
--	----

CHAPITRE 3. COLLECTIONS, COLLECTIONNEURS, COLLECTIONNÉS

Illustration 1. Affiche de l'exposition « Les milles et une nuits », 2013, IMA.....	110
Illustration 2. « Village sénégalais », Jardin zoologique de Liège, 1905	113
Illustration 3. Caravane égyptienne, Jardin zoologique, Paris, 1881.....	114
Illustration 4. Affiche publicitaire de la « Rue du Caire » construite pour l'Exposition universelle de 1900	115
Illustration 5. Bazar, Exposition de 1900	115
Illustration 6. Café maure, Exposition de 1900	115
Illustration 7. Photographie de « La Rue du Caire », 1889	116
Illustration 8. Georges Coutan, La rue du Caire, « Concert égyptien, c'est ici la vraie, l'unique danse du ventre ! ».....	116
Illustration 9. Exposition coloniale, Marseille, 1922, musiciens et danseurs arabes	117
Illustration 10. Exposition coloniale de 1907, Touareg.....	117
Illustration 11. Exposition coloniale de Marseille, types Marocains.....	117
Illustration 12. Exposition de Nantes, 1904, scène de prière à la mosquée.....	118
Illustration 13. Pavillon de l'Algérie, Exposition coloniale de 1931, Paris	119
Illustration 14. Photo du « Salon Oriental » d'Albert Goupil.....	121
Illustration 15. Couverture de la revue Qantara n°82, janvier 2012	128
Illustration 16. <i>Meisterwerke Muhammedanischer Kunst</i> , 1910.....	129
Illustration 17. Département des Arts de l'Islam. Vue intérieure.....	130
Illustration 18. Salle Delort de Gléon, Pavillon de l'Horloge, Louvre, 1923.....	131
Frise Chronologique 1. « Le temps des expositions ».....	133
Illustration 19. Vue aérienne de l'IMA, Paris.....	145
Illustration 20. Institut du monde arabe, Paris	145
Illustration 21. Salle hypostyle au sous-sol, IMA, Paris.....	146
Illustration 22. Tour des livres, IMA, Paris	146
Illustration 23. Le Musée de l'IMA avant 2012 (première partie)	149
Illustration 24. Le Musée de l'IMA avant 2012 (deuxième partie)	150
Frise Chronologique 2. « L'institutionnalisation de l' « art islamique »	153
Illustration 25. Plan du Louvre	157
Illustration 26. Vue cavalière du DAI.....	157
Illustration 27. Vue de la toiture du DAI.....	158
Frise Chronologique 3. « Le boom contemporain de l' « art islamique ».....	163

CHAPITRE 4. LE MUSÉE « EN PRATIQUES ». FONCTIONNEMENT ET ACTEURS DU DÉPARTEMENT DES ARTS DE L'ISLAM#

Illustration 1. Organigramme du Louvre, mai 2018	168
--	-----

Figure 1. Les secteurs d'activité des départements du Louvre	170
--	-----

Photo 1. Casque de chantier de Sophie Makariou	175
Tableau 1. Les directrices du Département des Arts de l’Islam	180
Photo 2. Marques-page créés par Laure Soustiel.....	182

CHAPITRE 5. LE MUSÉE « EN PRATIQUES ». FONCTIONNEMENT ET ACTEURS DE L’INSTITUT DU MONDE ARABE

Figure 1. Organes décisionnels de l’Institut du monde arabe.....	192
Figure 2. Système de nominations à l’Institut du monde arabe.....	194
Tableau 1. Les Présidents de l’Institut du monde arabe	197
Tableau 2. Les types de Présidents de l’Institut du monde arabe.....	198
Tableau 3. Les Directeurs généraux de l’Institut du monde arabe	199
Tableau 4. Edgard Pisani et Jack Lang : deux figures clé de l’IMA.	207
Illustration 1. Les activités de l’IMA.....	208

CHAPITRE 6. LE DÉPARTEMENT DES ARTS DE L’ISLAM. RÉCIT D’UNE VISITE

Illustration 1. Carrousel du Louvre, vue sur l’Apple Store	225
Illustration 2. Vue extérieure de l’une des deux petites pyramides de Pei.....	225
Illustration 3. Entrée principale du musée du Louvre, pyramide	227
Illustration 3bis. Entrée principale du musée du Louvre (détail)	227
Illustration 4. Hall Napoléon sous la pyramide de Pei	227
Illustration 5. Chemin vers l’aile Denon.....	228
Illustration 5bis. Détail de la signalétique trilingue.....	228
Illustration 6. Illumination et signalétique de l’entresol.....	230
Illustration 7. Couverture du DVD, <i>Les Arts de l’Islam au Louvre. La main tendue</i>	230
Illustration 8. Publicités pour le DAI dans le métro et sur les bus de Paris.....	230
Illustration 9. Plan du musée du Louvre.....	231
Illustration 10. Tunnel qui mène au Département des Arts de l’Islam.....	233
Illustration 11. Vue du tunnel	234
Illustration 12. Premier niveau du DAI, rez-de-jardin.....	235
Illustration 13. Vue de l’extérieur de la structure du DAI, rez-de-jardin.	236
Illustration 14. Vue cavalière des deux niveaux du DAI.....	236
Plan I – Département des Arts de l’Islam – niveau 1	237
Illustration 15. Entrée du DAI, carte n°1	238
Illustration 16. Détail de la carte n°1	238
Illustration 17. La « Stèle des mécènes »	240
Illustration 18. Les quatre « bornes-poétique » à l’entrée du DAI	241
Illustration 19. Moucharabié.....	242
Illustration 20. Moucharabié sur le caractère civil ou religieux islamique.....	242
Illustration 21. Les chapiteaux - « La marque de l’Antiquité tardive ».....	244
Illustration 22. Détail de la signalétique, chemin vers les Antiquités grecques	244
Illustration 23. Les chapiteaux de type corinthien retrouvés en Espagne.....	245
Illustration 24bis. Relevés de la Grande mosquée des omeyyades de Damas.....	247
Illustration 25. Une vitrine de l’ensemble consacré aux fouilles de Suse	247
Illustration 26. Une vitrine de la salle des « arts musulmans », en 1905.....	247
Illustration 27. Les « objets précieux » - « De l’Espagne à l’Égypte »	248
Illustration 28. Détail de la vitrine des « objets précieux »	248
Illustration 29. Le paon-aquamanile	250
Illustration 30. <i>La pyxide d’Al-Mughira</i>	250
Illustration 31. L’aiguière dite « aux oiseaux »	250
Illustration 32. L’écriture arabe, vue d’une partie de la séquence thématique	252
Illustration 33. L’écriture arabe, vue d’une partie de la séquence thématique	252

Illustration 34. Stèle afghane, 1100-1200, <i>mihrab</i> ou plaque funéraire	252
Illustration 35. Thème de la niche. Moucharabié « civil ou religieux »	252
Illustration 36. Escalier qui mène à l'étage inférieur	253
Illustrations 37 à 39. Variations sur le thème de la <i>bismillah</i>	254
Illustration 40. Vitrine sur l'art du livre avec des corans	254
Illustration 41. Vitrine sur l'art du livre	254
Illustration 42. Vue sur les <i>jalis</i> du parterre	255
Illustration 43. Vue sur un <i>jali</i> du parterre	256
Illustration 44. Albert Goupil, « salon oriental ». Détail du <i>jali</i> , 1888	256
Illustration 45. Vue sur l'Orient méditerranéen dans l'Empire romain	257
Illustration 46. Signalétique de séparation des deux départements	258
Plan II – Département des Arts de l'Islam – niveau 2	259
Illustration 47. Vue de la pièce centrale du parterre	260
Illustration 48. Armure indienne du XVIII ^e	261
Illustration 49. Vue de la pièce entre l'armure et les <i>jalis</i>	261
Illustration 50. Détail de la vitrine sur « l'art de la guerre »	262
Illustration 51. Détail du poignard à tête de cheval, Inde, XVII ^e	262
Illustration 52. Tapis iraniens à décors floraux, 1500-1800	263
Illustration 53. Au premier plan, la vitrine sur le verre en Iran safavide	263
Illustration 54. Quatre carreaux à décor de personnages, Iran 1590-1630	264
Illustration 55. Coupe. Exemple d' « œuvre parlante », Iran, 1500-1700	264
Illustration 56. Vue du Baptistère de Saint-Louis et du Porche mamelouk	265
Illustration 57. <i>Le porche mamelouk</i>	266
Illustration 58. « Du Caire à Paris », écran de médiation	266
Illustration 59. <i>Le Baptistère de Saint-Louis</i>	267
Illustration 60. François Hollande au DAI avec Sophie Makariou	268
Illustration 61. « Mur ottoman » ou « mur du temps »	269
Illustration 62. Capture d'écran. <i>Les Arts de l'Islam au Louvre. La main tendue</i>	270
Illustration 63. Vue de l'extérieur du « cabinet des clés »	271
Illustration 64. L'écran de projection du documentaire	272
CHAPITRE 7. L'INSTITUT DU MONDE ARABE. RÉCIT D'UNE VISITE	
Illustration 1. Inauguration de la place Mohammed V	280
Illustration 2. François Hollande, Fleur Pellerin et Jack Lang devant l'IMA	281
Illustration 3. La « tente bédouine » - exposition « Le Maroc contemporain »	282
Illustration 4. Moucharabié (vue de l'extérieur de l'IMA)	283
Illustration 5. Moucharabié (vue de l'intérieur de l'IMA)	283
Illustration 6. Entrée de l'IMA	283
Illustration 7. Effet des moucharabiés aux portes du musée de l'IMA	283
Illustration 8. Entrée du musée de l'IMA	284
Illustration 9. Plan du musée	285
Plan I – Institut du monde arabe – niveau 1	286
Illustration 10. « Le monde arabe aujourd'hui »	287
Illustration 11. « Le monde arabe en marche »	289
Illustration 12. Le Golfe et le commerce maritime	292
Illustration 13. Le nomadisme. Détail d'une monture de dromadaire	292
Illustration 14. Installation consacrée aux <i>Mu'hallaqât</i>	294
Illustration 15. <i>Mu'hallaqât</i>	294
Plan II – Institut du monde arabe – niveau 2	295
Illustration 16. Thème II « Sacré et figures du divin »	297
Illustration 17. Vitrine « Représentation du divin : figuration et aniconisme »	297

Illustration 18. Les livres sacrés	298
Illustration 19. Etel Adnan, <i>Zikr</i> , 1978, IMA	299
Illustration 20. Vitrine « L'expansion de l'islam ».....	300
Plan III – Institut du monde arabe – niveau 3	301
Illustration 21. Affiche de l'exposition « Trésors de l'islam en Afrique ».....	302
Illustration 22. Affiche de l'exposition « Hajj. Le pèlerinage à la Mecque »	303
Illustrations 23 et 24. « La Tour des savoirs ».....	304
Illustration 25. La synagogue	306
Illustration 26. L'église.....	306
Illustration 27. La mosquée	306
Illustration 28. Une des pièces de la maison arabe.....	307
Illustration 29. Torse de femme.....	308
Illustration 30. La Vénus de Milo.....	308
Illustration 31. Vitrine « Voilement et dévoilement ».....	309
Illustration 32. Détail de la vitrine « Voilement et dévoilement », titre.....	309
Illustration 33. Détail de la vitrine « Voilement et dévoilement », statuette.....	310
Illustration 34. Vitrine « Le temps suspendu, le retour à la source, le hammam » ..	311
Illustration 35. Vitrine intitulée « L'hospitalité et le festin partagé »	311
Illustration 36. Vitrines « Musique et danse ».....	312
Illustrations 37 et 38. Livre d'or de l'IMA (détails).....	313
Illustration 39. Panneau de remerciement	313

CONCLUSION PARTIE II.

Tableau 1. Synthèse des similitudes et des dissemblances des récits de visite du DAI et de l'IMA	317
--	-----

Tables des matières

Remerciements	4
Sommaire	6
Liste des sigles et des abréviations.....	7
INTRODUCTION.....	8
1. Discours politiques au musée	8
2. La, le et les politique(s) dans les discours des musées	18
2.1. Le théâtre des relations entre l'État et l'islam	18
2.2. <i>Islamania</i> muséale et musées français.....	20
2.3. Le musée comme lieu d'enquête de l'idéal : le <i>soi</i> , l' <i>autre</i> et la société	22
2.4. Un objet pluriel et un traitement multiple	24
PARTIE I.	
S'EXPOSER / EXPOSER	27
CHAPITRE 1. MÉTHODOLOGIE : ENTRE DÉSIR MILITANT ET CHEMINEMENT SCIENTIFIQUE	28
1. Une méthodologie à la première personne	28
2. Les objets de la recherche	30
2.1. Un sujet hérité.....	30
2.2. Un thème qui va de soi	31
2.3. Un regard tripartite	32
3. Les lieux de l'enquête	34
3.1. Un corpus (il)limité	34
3.2. Deux cas idéal-typiques.....	36
4. Le temps de l'enquête	38
4.1. Le cadre temporel	38
4.2. Les bornes de l'enquête	40
4.3. Se localiser sur le terrain : la place du chercheur	41
5. Une récolte des données multipliée : la visite ⁵	42
5.1. Devenir une spectatrice parmi d'autres	42
5.2. Le corpus au sein du corpus	44
5.3. De l'ethnographie à la web-ethnographie : les archives comme compléments	46
a) Les archives en ligne	46
b) Les archives papier	47
5.4. Des entretiens aux marges	49
5.5. Les données marginales fournies par le centre	51
5.6. Une méthode d'entretien atypique	52
6. Méthodologie : la recherche d'une voix.....	53
CHAPITRE 2. ÉTAT DE L'ART, ÉTAT DES ARTS	55
1. Les expositions universelles et coloniales.....	58
1.1. État, nation et altérité : exposer l' <i>autre</i> pour s'exhiber	58
1.2. L'altérité islamique : objet lacunaire ou complexe ?.....	60
2. L'« art islamique » : catégorie et champ de recherche.....	64
2.1. Catalogues d'exposition : sources d'information	65
2.2. Histoire de l'« art islamique »	67
2.3. Critiques et révisions contemporaines de l'« art islamique ».....	69
3. Les études muséales	72
3.1. Genèse, crise et renouveau des études muséales	73
3.2. Musée, savoir et pouvoir	75
a) Mécanismes de savoir exercices du pouvoir au musée.....	75
b) Identité du pouvoir muséal	77
3.3. Musée et nation : savoir sur <i>soi</i> et pouvoir sur l' <i>autre</i>	79
a) Musée et savoir sur <i>soi</i>	79
b) Musée et pouvoir sur l' <i>autre</i>	82

c) Le musée en temps de crise	84
3.4. Quand l'État-nation est en crise et que l' <i>autre</i> est l'islam	86
a) Musée, nation et globalisation	86
b) Musée, nation et glocalisation	89
c) La religion au musée.....	95
d) L'islam au musée.....	96
e) Islam et politiques culturelles	98
CHAPITRE 3. COLLECTIONS, COLLECTIONNEURS, COLLECTIONNÉS.....	102
1. L'Art comme témoin de l'Histoire.....	102
1.1. Une formulation problématique	106
2. Le temps des expositions : l'invention de l' « art islamique ».....	107
2.1. Les prémisses de l'histoire de l' « art islamique » : folies du roi et « fous du Caire » ..	108
2.2. Exhibitions : Expositions universelles et cabinets privés	112
a) Les grandes Expositions publiques.....	112
b) Cabinets privés	119
2.3. Expositions musulmanes : spécialisation, rigueur et laïcité	123
a) L'Exposition de 1893	123
b) L'Exposition de 1903	125
2.4. Le tournant de Munich : entre chefs-d'œuvre et scientificité.....	128
3. L'institutionnalisation de l' « art islamique »	134
3.1. Intérêt académique : enseigner et diffuser les connaissances sur l' « art islamique »....	135
3.2. L'Institut du monde arabe : origines, particularités et missions.....	140
3.3. L'IMA : Institut du monde islamique ? Allusions et interprétations.....	144
3.4. Les « années-patrimoine » : du national au transnational, de l'universel au particulier	147
4. Le boom contemporain : tous fanatiques de l' « art islamique »	154
4.1. Le Département des Arts de l'Islam : genèse, histoire et symbole politique	155
4.2. L'année 2012 : <i>annus islamicus</i> , succès et rejets	159
CHAPITRE 4. LE MUSÉE « EN PRATIQUES ».	
FONCTIONNEMENT ET ACTEURS DU DÉPARTEMENT DES ARTS DE L'ISLAM.....	166
1. Le Département des Arts de l'Islam : une place à part	166
1.1. Un « musée dans le musée »	170
2. « Tout l'art islamique en France c'est des femmes »	171
2.1. Marthe Bernus-Taylor	171
2.2. Sophie Makariou	172
2.3. Yannick Lintz	176
3. Le marché international : nouvel acteur de l'art islamique	181
4. « On ne choisit pas l'art islamique par hasard »	182
5. Mécènes et partenaires du DAI	183
a) Les mécènes du DAI.....	183
b) Les partenaires du Département des Arts de l'Islam.....	186
CHAPITRE 5. LE MUSÉE « EN PRATIQUES ».	
FONCTIONNEMENT ET ACTEURS DE L'INSTITUT DU MONDE ARABE	191
1. L'Institut du monde arabe : une fondation <i>sui generis</i>	191
1.1. Cogestion effective ou bicéphalie rêvée ?	192
2. Les acteurs de l'IMA.....	195
2.1. De l'époque des ambassadeurs à l'ère des managers	195
2.2. Les élites arabes : géographie de la stratégie.....	198
2.3. Crise de foi : les employés de l'IMA.....	199
3. Edgard Pisani et Jack Lang : deux manières de gérer l'Institut du monde arabe.....	202
3.1. Pisani et « la Maison des Arabes en France »	202
3.2. Jack Lang et le « <i>thnik tank</i> sur l'islam »	203
4. Les musées de l'IMA et les autres « fiefs »	208
4.1. L'exposition permanente	208
4.2. Les expositions temporaires	211
4.3. Mécènes et sponsors	212
5. Synthèse des différences et des similitudes entre les deux cas : vers un art islamique de marché ?.....	214

PARTIE II.
VISITER LES MUSÉES 216

INTRODUCTION PARTIE II 217

CHAPITRE 6. LE DÉPARTEMENT DES ARTS DE L'ISLAM. RÉCIT D'UNE VISITE	224
1. Prochain arrêt : « Palais-Royal – musée du Louvre »	225
2. L'entrée dans le Département des Arts de l'Islam ou le début d'un « rituel civil »	233
3. Le premier niveau du DAI : le rez-de-jardin.....	237
3.1. Choisir le « sens » de la visite	238
a) Tout droit	239
b) À gauche.....	240
c) À droite	241
3.2. Les étapes clés du premier niveau	242
3.2.1. Un art figuré	242
3.2.2. Un art profane	243
3.2.2. Le rôle de l'Occident.....	244
a) L'Antiquité Tardive.....	244
b) L'Antiquité gréco-romaine.....	245
c) L'importance des fouilles archéologiques françaises.....	246
3.3. Les chefs-d'œuvre de l'islam	248
a) Les liens entre musulmans et chrétiens	249
b) La « Joconde de l'islam ».....	250
c) Les trésors français	251
3.4. La calligraphie : l'art de l'écrit.....	251
4. La descente vers le deuxième niveau du DAI	253
4.1. Contenant et contenu : beauté du livre ou sens de l'écriture	253
4.2. Une atmosphère orientalisante : ombres et lumières de la mise en scène	255
4.3. « L'architecture est plus forte » : mauvais chemins	256
5. Le second niveau du DAI : le « parterre »	259
5.1. « Les trois Empires modernes de l'Islam » : une esthétique parfois commune	260
a) L'Inde moghole : l'art de la guerre	261
b) L'Iran safavide : influences orientales et occidentales.....	262
i. La tapisserie	263
ii. La vaissellerie	263
iii. La poésie	264
5.2. La parenthèse mamelouke	265
a) Le porche mamlouk	265
b) <i>Le Baptistère de Saint-Louis</i>	267
5.3. L'Empire ottoman : le « clou du spectacle ».....	269
6. Fin(s) de la collection du Département des Arts de l'Islam.....	271
6.1. Le « cabinet des clés ».....	272
6.2. Le documentaire sur « Les religions dans la civilisation islamique ».....	262
6.3. La sortie du visiteur ou avec quoi il en ressort : <i>surpensés</i> et effets d'éclipse.....	274
CHAPITRE 7. L'INSTITUT DU MONDE ARABE. RÉCIT D'UNE VISITE	279
1. Le parvis de l'IMA : une place politique et un lieu culturel	279
2. Entrer dans l'IMA : entrer dans un autre « monde »	282
3. Le premier niveau du musée	286
3.1. Le préambule	287
a) Cartographier le « monde arabe aujourd'hui »	287
b) Se promener dans le monde arabe	288
3.2. Les ambiances	290
3.2.1. « Les Arabies, berceau d'un patrimoine commun ».....	290
a) Le mythe de Gilgamesh.....	291
b) Agriculture, commerce et écriture : « l'Arabie heureuse »	292
c) Les <i>Mu'hallaqât</i> : odes antéislamiques de la péninsule arabique	293
3.2.2. « Sacré et figures du divin ».....	296
a) Les vitrines multi-religieuses.....	296
b) Les livres sacrés.....	298
c) L'expansion de l'islam : un phénomène religieux international	300
3.2.3. Les exposition dossier	302
3.2.4. La ville	303
a) Sciences et connaissances.....	304
b) Les architectures religieuses.....	305

c) Les architectures profanes	307
3.2.5. « Un temps pour vivre » : la vie quotidienne entre rituels et coutumes	308
a) Voilement et dévoilement	309
b) Le hammam	310
c) Hospitalité et festivité : nourriture, musique et danse	311
4. Fin(s) de l'exposition de l'Institut du monde arabe	312
4.1. Le livre d'or : l'avis du visiteur	312
4.2. Mécènes ou co-gestionnaires : la muséographie de la bicéphalie ?	313
4.3. La sortie du visiteur ou avec quoi il en ressort : <i>surpensés</i> et effets d'éclipse	314
CONCLUSION PARTIE II. VISITER LE DAI ET L'IMA. SIMILITUDES ET	
DISSEMBLANCES DE L'EXPÉRIENCE MUSÉALE	317
PARTIE III.	
ANALYSER LES POLITIQUES MUSÉALES	324
CHAPITRE 8. LE DAI ET L'IMA. REFLETS ET OUTILS DE L'ÉTAT-NATION	325
I. Le cadre théorique	329
1. Du « régime Étatiste-national » au « régime de Marché-global » : un cadre idéal-typique	329
1.1. L'État-nation comme premier régime moderne	330
1.2. Le marché, nouvel acteur mais vieux concurrent	331
1.3. Conception sociale et anthropologique du marché	332
1.4. L'horizontal comme nouvelle direction de la régulation et le global comme nouvelle	
échelle	333
2. Du gouvernement à la gouvernance : le « tournant néolibéral »	334
2.1. Un schéma global	334
2.1. Appliqué à la France	336
2.3. Penser les domaines « encastrés » : de la culture en particulier	337
II. La culture, l' <i>autre</i> et l'État : récit d'une histoire conjointe	338
1. La culture comme outil de construction de l'État-nation	338
1.1. Musée et Expos : l' <i>autre</i> comme instrument politique de construction de l'État-nation	338
1.2. L'art comme preuve d'humanité : le maintien de la nation sur la longue durée	340
1.3. En « gommant » l'altérité	341
2. Le cas français : culture d'État et musée de la nation	341
2.1. Fournir un visage à la nation via le patrimoine	341
2.2. En « effaçant » le visage de l' <i>autre</i>	342
2.3. Surtout lorsqu'il est religieux	343
3. Institutionnalisation du modèle de l'« État culturel »	345
3.1. Naissance du ministère de la Culture et invention de la politique culturelle française	345
3.1.1. Le projet politique malrucien d'une culture pour tous	346
3.1.2. Et sa crise	348
4. Le « tournant néolibéral » : crise de l'État tuteur de la culture et avènement du marché culturel	349
4.1. L'émergence de nouveaux acteurs : internationaux, supranationaux, privés et	
infranationaux	349
4.1.1. Jacques Duhamel et le refus du dirigisme culturel	351
4.1.2. Les Présidents de la République comme garants de l'avènement du marché	351
5. L'État-nation au lendemain du tournant néolibéral : le développement d'une économie culturelle	
entre 1980 et 2000	354
5.1. <i>New Public Management</i> et politiques multiculturelles	354
5.2. « Économie et culture : même combat »	356
5.3. Exceptionnalités et exceptions culturelles	358
6. La culture comme instrument de re-construction de l'État-nation après l'État-nation	360
6.1. Musée-label et monde de l' <i>autre</i>	360
6.2. La culture comme infrastructure symbolique du vivre ensemble	362
6.3. L'État culturel est mort, vive l'État !	363
III. Les cas au miroir des mutations de l'État-nation : les évolutions du DAI et de l'IMA	364
1. Le Département des Arts de l'Islam : quand le cadre et la structure sont décalés	365
1.1. Les rémanences du passé national	365
1.1.1. Les indices du décalage : une posture à l'ancienne	365
1.1.2. Les détails muséographiques	367
1.2. Critiques, tensions et crises : le sentiment d'un manque	369
1.2.1. Expliquer l'écart : le « moule républicain »	370
1.2.2. Comblé l'écart : les efforts pour intégrer le global	372

2. L'Institut du monde arabe : entre nostalgie du passé et frénésie pour l'avenir.....	376
2.1. Entre projet idéal et réalité muséale : les résistances du modèle néolibéral.....	376
2.1.1. Le musée imaginaire	376
2.1.2. Réalités muséales	378
2.1.3. Le musée dans le marché : rattraper le retard et le dépasser	381
a) Nouveaux réseaux.....	381
b) Et revival inter-culturel.....	383
CHAPITRE 9. LAÏCITÉS MUSÉALES	388
I. Brève histoire de la laïcité française	391
1. La loi de 1905.....	391
2. De la séparation à la reconnaissance	393
3. Les différents modes de reconnaissance de la diversité : laïcité de cohésion et laïcité d'inclusion	394
II. Laïcité(s) et islam(s)	396
1. Laïcité d'ingérence et construction d'un islam d'État	396
2. Entre contrôle et représentativité d'une réalité en mouvement.....	398
2.1. Reconnaître l'islam silencieux des pères.....	398
2.2. Et gérer la visibilité des jeunes	399
2.3. Une image problématique à l'étranger et sur le territoire français	400
2.4. Entre tutelle étrangère et gestion locale.....	401
2.5. L'avènement d'un nouvel islam :	
du « <i>loser</i> des banlieues » à la « <i>muslim pride</i> » globale.....	403
3. Une laïcité de surveillance diversifiée	405
III. Laïcité au musée : la gestion muséale de l'islam	407
1. Le DAI : une laïcité muséale de cohésion.....	407
2. L'Institut du monde arabe : une laïcité muséale d'inclusion	410
CONCLUSION GÉNÉRALE	
LE MUSÉE IMAGINAIRE DE L'ISLAM.....	415
1. Exposer la réalité à travers des fictions : un objet complexe et digne d'intérêt.....	415
2. Entre non-exhaustivité et subjectivité	417
2.1. Les chantiers ouverts : d'autres sujets à visiter	417
a) D'autres visites à planifier : le Louvre Abou Dhabi et l'Institut des cultures d'islam	418
b) La fréquentation : étude des visiteurs.....	421
c) Représentés, représentants et représentativité : à qui appartient l'art islamique ?	422
2.2. S'efforcer à prendre du recul	424
a) Les méthodes pour limiter la présence du chercheur.....	424
b) La voracité du musée.....	425
3. L'exposition rêvée : après l'analyse, l'utopie	426
Bibliographie.....	431
I. Cadre méthodologique	431
II. Cadre théorique.....	433
1. État, nation et action publique.....	433
2. Histoire, gestion et analyse de l'islam en France et en Europe.....	436
3. Gouvernementalité, gouvernement et gouvernance	440
4. Laïcité, sécularisation et régulation du religieux	441
5. Politique culturelles.....	443
III. Études spécialisées sur les thématiques abordées	445
1. Art islamique (histoire, critiques et analyses)	445
2. Colonisation, Expositions (coloniales, universelles, zoos humains), orientalisme et dé-construction de l'altérité	449
3. Musées, muséologie, muséographie (histoire, critiques et analyses).....	453
IV. Cas d'étude.....	457
1. Le Louvre : musée, Département des Arts de l'Islam et Louvre Abou Dhabi.....	457
2. L'Institut du monde arabe	459
Annexes	461
Annexe 1. Plans du musée du Louvre.....	461
Annexe 2. Plans d'origine du Département des Arts de l'Islam	466
Annexe 3 Dynasties musulmanes.....	468
Annexe 4. Plans du musée de l'Institut du monde arabe	469

Annexe 5. Plans des salles du musée de l'Institut du monde arabe	473
Annexe 6. Fondation de l'Islam de France (comité scientifique)	477
Annexe 7. Inventaire des manifestations culturelles de l'IMA	478
Annexe 8. Version originale du texte de Rudy Ricciotti pour l'ouverture du DAI	480
Annexe 9. Glossaire	481
Liste des entretiens et des échanges réalisés	483
Entretiens.....	485
Curriculum vitae.....	516
Déclaration sur l'honneur.....	520
Tables des illustrations	521
Tables des matières	525

RÉSUMÉ

Depuis quelques années, on assiste à une sorte d' « *islamania* » muséale. De plus en plus d'institutions décident d'investir ce secteur culturel, surtout en France. Toutefois, les travaux sur l'islam au musée sont rares. En prenant comme cas d'étude le Louvre et à l'Institut du monde arabe, cette étude se propose de s'y intéresser. Elle montre que les musées ces musées sont en même temps des outils de l'État pour gérer l'altérité islamique et les reflets des politiques publiques à l'égard de la religion musulmane. Le traitement muséal de l'islam permet plus largement de réfléchir à la régulation du religieux et, par extension, à la laïcité. Enfin, l'État étant pris dans un ensemble complexe de logiques à la fois locales, nationales et supranationales, l'analyse de la mise en scène de l'islam dans les politiques muséales est une manière de les explorer.

MOTS CLÉS

Islam, islam, musée, muséographie, art islamique, exposition, altérité, politiques culturelles, État-nation, France.

ABSTRACT

In recent years, there has been a kind of museum "Islamania". More and more institutions are deciding to invest in this cultural sector, especially in France. However, works on Islam in the museum are rare. Taking as a case study the Louvre and the Institut du monde arabe, this study intends to focus on it. It shows that the museums these museums are at the same time tools of the State to manage Islamic otherness and the reflections of public policies with regard to the Muslim religion. The museum treatment of Islam allows us to reflect more broadly on the regulation of religion and, by extension, on secularism. Finally, given that the state is caught up in a complex set of logics that are local, national and supranational, analyzing the staging of Islam in museum policies is one way of exploring them.

KEYWORDS

Islam, Museum, museography, Islamic art, exhibition, otherness, cultural policies, Nation-state, France.