Andrea Lerner and Avinoam Shalem, *After one hundred years: the 1910 exhibition 'Meisterwerke muhammedanischer Kunst' reconsidered*, Leyde, Brill, 2010, 401 p.

1. L'exposition 'Meisterwerke muhammadanischer Kunst' de 1910 à Munich est l'une des expositions d'art islamique les plus importantes jamais organisées. Elle s'est imposée dans l'historiographie par ses dimensions et par les ambitions de ses organisateurs. 3 600 objets y étaient présentés dans 80 salles. Ses organisateurs, l'historien de l'art et orientaliste Friedrich Sarre (1865-1945) et le conservateur et collectionneur d'art moderne Hugo von Tschudi (1851-1911), entendaient rompre avec les clichés sur l'orientalisme en proposant une approche scientifique des objets présentés dans un cadre muséographique résolument *moderne*: salles blanches vidées de l'historicisme et du goût pour la reconstitution ethnographique. Plus que de réévaluer les arts de l'Islam à l'aune des arts 'occidentaux', ils avaient pour ambition de leur donner une place dans l'histoire universelle des arts et d'en faire une source d'inspiration de la modernité. Matisse, Kandinsky, Marc et Klee témoigneront de leur découverte de l'Orient véritable à cette exposition. Ainsi, au moment où l'abstraction artistique est sur le point de révolutionner le langage artistique, les organisateurs de l'exposition placent les arts de l'Islam à l'avant-garde de la modernité. De quelle manière cette transformation se reflète-t-elle dans la conception de l'exposition de 1910 ? (A. Shalem, prologue, p. 7) De quelle modernité les arts de l'Islam étaient-ils porteurs ?

C'est à ces questions que semble vouloir répondre *After one hundred years*. Cet ouvrage, dirigé par les historiens de l'art Andrea Lerner et Avinoam Shalem, s'inscrit dans le cadre des célébrations du centenaire de l'exposition 'Meisterwerke muhammedanischer Kunst'. Il réunit quinze contributions issues d'un colloque organisé en 2008¹ en préparation de l'exposition commémorative *the Future of Tradition — The Tradition of Future* tenue à Munich en 2010-2011². Cette imbrication commémorative relève d'une mise en abîme historiographique qui n'est pas sans susciter une réflexion sur le sens de cette commémoration, sur ses implications

¹ International Meeting center (IBZ) of the Ludwig-Maximilian University of Munich.

² Haus der Kunst, Munich, The Future of Tradition — The Tradition of Future, 100 years after the exhibition Masterpieces of Muhammadan Art in Munich, 17 septembre 2010 au 9 janvier 2011.

dans le rapport à l'Orientalisme ou à une certaine conception post-saïdienne de l'avant-garde³ dans le rapport à l'Orient⁴.

2. *After one hundred years* gagne à être lu dans son contexte historiographique. L'ouvrage se place dans une double lignée historiographique. Amorcé il y a une dizaine d'années, ce travail historiographique coïncide avec un renouveau des musées d'art islamique dans le monde — en Europe, en Amérique du Nord ou au Moyen-Orient⁵. La première tendance se penche sur le collectionnisme européen. Il montre que la découverte des arts de l'Islam dans une histoire du goût privé pour les arts orientaux est étroitement lié à celui de la modernité artistique (Labrusse, 1998, Roxburgh, 2000⁶). La deuxième tendance est celle de l'étude de la formation des collections publiques et de la formalisation du champ des arts de l'Islam dans le domaine de l'orientalisme (Vernoit, 2000, ou Kormaroff, 2000⁷). *After one*

³ Le rapport à l'Orient de Klee ou Matisse fait l'objet d'une exploitation culturelle depuis un certain nombre d'années, citons la dernière exposition en date *Matisse y el Alhambra (1910-2010)* au Musée des beaux-arts de Grenade du 15 octobre 2010 au 15 février 2011.

⁴ L'exposition de 2010 dont la muséographie a été conçue par l'architecte égyptien Samir el Kordy se veut elle-aussi à l'avant-garde du rapport à la modernité et à la tradition en Orient : « This breathtaking presentation of historic and contemporary Islamic art offers a lively comparison between past and present. » (présentation sur le site de l'éditeur). Voir le catalogue de cette exposition: *The Future of Tradition-The Tradition of the Future*, Chris dercon et Avinoma Shalem (éd.), Munich, Prestel, 2010. Pour un aperçu de la muséographie, cf. <http://www.designboom.com/weblog/cat/8/view/12712/the-future-oftradition-the-tradition-of-future.html>.

⁵ Font ou ont récemment fait l'objet restauration : les départements d'Arts de l'Islam du Louvre (ouverture prévue en 2012), Metropolitan Museum (réouverture prévue en 2011), Musée d'art islamique de Berlin (ouverture complète prévue en 2019), David Collection à Copenhague (ouvert en 2009), V&A (ouvert en 2006), Musée d'art islamique du Caire (ouvert en 2010), Musée d'art islamique de Doha (ouvert en 2008), Fondation Gulbenkian à Lisbonne (ouvert en 2004). La liste n'est pas exhaustive.

⁶ Rémi Labrusse « *Paris, capitale des arts de l'Islam ?* », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1998, p. 275-311 ; David J. Roxburgh, « *Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910* », *Ars Orientalis. Exhibiting the Middle East. Collections and Perceptions of Islamic Art*, éd. Linda Komaroff, University of Michigan, 2000, vol. XXX, p. 9-38. On se référera aussi aux notices relatives aux collectionneurs, amateurs et marchands d'art du *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, F. Pouillon (éd.), Paris, Karthala, 2008.

⁷ *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections 1850-1950*, éd. Stephen Vernoit, Londres et New York, I. B. Tauris, 2000 ; *Ars Orientalis. Exhibiting*

hundred years offre un éclairage sur une exposition fondatrice en apportant des éléments d'érudition précieux sur l'orientalisme allemand (Suzanne Marchand : « *Orientalistik* and popular orientalism in fin de siècle Germany » p. 17-34, Claus-Peter Haase : « Arabisch für nichtleser » p. 117-139).

D'un point de vue épistémologique, cette histoire présente le défaut de minimiser l'exposition ou l'agencement muséographique des collections comme un sujet de recherche, trop souvent le collectionnisme est assujéti à une histoire culturelle. L'exposition parisienne *Purs décors ?* (2006)⁸ tentait d'explorer et déconstruire la relation dialectique entre orientalisme et modernité artistique. Paradoxalement, elle ne faisait qu'effleurer les implications muséographiques de la présentation des arts de l'Islam. *After one hundred years* présente la même lacune à l'exception de trois contributions — celles d'Eva-Maria Troelenberg, Jens Kröger et David Roxburgh qui apportent en revanche un point de vue novateur en offrant des analyses muséographiques de l'exposition. La mise en exposition y est appréhendée comme un objet indépendant. L'analyse de sa réception permet de l'étudier comme un mode de médiation entre les collections, l'institution et le public, elle permet d'analyser les enjeux politiques de la présentation des arts de l'Islam qui sont aujourd'hui au coeur des débats⁹.

3. *After one hundred years* se compose de trois parties : 1. l'organisation de l'exposition, 2. le contexte intellectuel munichois, 3. les influences de cette exposition sur le champ des arts de l'Islam et l'art moderne. Dans l'introduction, Avinoam Shalem identifie trois points relatifs à la réception de l'exposition de 1910 permettent de caractériser son rapport à la modernité.

Premièrement, le titre de l'exposition. Apposer 'muhammedansischer' (Mahometan, islamique) à 'meisterwerke' (chefs d'oeuvre) relève d'une reconnaissance inédite des arts de l'Islam. Comme il est plusieurs remar-

---

the Middle East. Collections and Perceptions of Islamic Art, éd. Linda Komaroff, University of Michigan, 2000. On peut dans une certaine mesure se reporter aux travaux de Mercedes Volait sur le collectionnisme dilettante en Egypte, en particulier *Fous du Caire : Excentriques, architectes et amateurs d'art en Egypte, 1863-1914*, Montpellier, L'Archange Minotaure, 2009.

⁸ Catalogue de l'exposition sous titrée '*chefs d'oeuvre des arts de l'Islam au Musée des arts décoratifs*' : Rémi Labrusse (dir.), *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^{ème} siècle*, Paris, Les Arts décoratifs/Musée du Louvre éditions, 2007.

⁹ Cf. numéro spécial « Islamic Art collections: Exhibiting the art of the Muslim World », *Museum International*, volume 51, n°3, 1999 ; Journée d'études « Nouvelles présentations de l'art islamique dans les musées », Musée du Louvre, 5 mai, 2004.

qué dans l'ouvrage, le terme '*muhammedansischer*' fait l'objet de discussions depuis l'apparition des arts de l'Islam aux expositions universelles. Il s'agit de trouver un référent culturel convenable qui permette d'aborder ces arts médiévaux pour la plupart sous un terme générique : aux référents ethniques tels que persan, turc, arabe, on préfère se reporter à un dénominateur commun qui est l'Islam (cf. Makariou 2007)¹⁰. À Munich, comme aux expositions d'art « musulman » tenues à Paris en 1893 ou 1903, le terme ne se réfère pas à la religion seule mais à la religion comme matrice d'un ordre social. Le tournant ne se situe pas dans l'adjectif mais dans '*meisterwerke*'. Parler de chefs d'oeuvre des arts de l'Islam marque un tournant et une véritable reconnaissance. Comme le montre Jens Kröger (p. 70-71), le succès de l'exposition tient au fait qu'elle rassemble des oeuvres pour la plupart déjà célèbre dans le milieu orientaliste dont elle assoit la réputation et qui contribue à son succès.

Deuxièmement, avec ses 3 600 pièces dans 80 salles, l'exposition couvre un champ extensif de l'art islamique. Regroupant ainsi les objets célèbres des collections privées européennes, elle marque aussi la reconnaissance des collections princières allemandes ou autrichiennes. À la différence des expositions de Paris (1893, 1903) ou celle de Stockholm (1898), elle n'est pas dépendante des goûts des collectionneurs même si le collectionnisme privé imprime sa marque sur le champ de l'art islamique présenté à Munich. Stephen Vernoit se penchant sur les hispano-mauresques, Robert Hillenbrand sur l'étude de peinture persane, Amely Haslauer sur le collectionnisme viennois du début du siècle montrent que l'exposition se situe à un tournant du goût dans la sphère privée et par une reconnaissance officielle des arts de l'Islam et leur entrée dans les collections publiques européennes.

Troisièmement, l'aspect le plus marquant de l'exposition de 1910 est assurément le mode de présentation qui marque une rupture avec les expositions précédentes. Assumant une modernité architecturale de la présentation, l'exposition de Munich rompt avec les tentations de reconstitutions orientalistes — les fameuses Rues du Caire des expositions universelles (cf. Z. Celik, 1992)¹¹ et s'émancipe de l'esthétique d'accumulation qui prévaut dans la sphère privée (cf. Roxburgh, 2000). Cette rupture consommée dans la présentation des arts de l'Islam semble assurer aux chefs-d'oeuvre une

---

¹⁰ Cf. Makariou, Sophie. « Arabes versus Persans : génie des peuples et histoire des arts de l'Islam », in Labrusse, R. (dir.) op. cit., p. 188-197.

¹¹ Zeynep Celik, *Displaying the Orient, Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley, University of California Press, 1992.

aura qui leur donne une place à part entière dans les arts universels ou de les rendre accessible aux artistes modernes (Joachim Kaak : « Hugo von Tschudi und die Moderne » ; Annette Hagedorn : « Der Einfluss auf die zeitgenössische Kunst »). C'est cet aspect qui a assuré la fortune critique de l'exposition de 1910.

4. La déconstruction de cette fortune apparaît comme le mérite principal de l'ouvrage. Au fil des contributions, cette fortune critique est replacée dans son contexte historique, culturel et muséographique. Le premier point élucidé est le succès de l'exposition. Dans son tableau du contexte orientaliste qui précède l'exposition, Suzanne Marchand explore la dichotomie entre un Orient savant et une Orient populaire dans l'Allemagne au tournant du XX^e siècle dont l'exposition illustre la tension qu'elle suscite. Sa contribution montre combien les positions des organisateurs Friedrich Sarre, son assistant Ernst Kühnel (1882-1964) ou le collectionneur Frederik Robert Martin suscitent la critique voire le rejet de l'exposition de la part des cercles officiels de l'orientalisme. À ceci, s'ajoute un relatif désintérêt de la presse locale et une indifférence du public. L'objectif n'est pas non plus atteint en termes d'enrichissement des collections publiques allemandes (Kröger, p. 91)¹². En revanche, Andrea Lerner dans sa contribution « Orientalising Munich » (p. 175-200) montre que c'est la campagne médiatique faite autour de l'exposition qui reçoit un écho populaire favorable. Les affiches Munichoises se parent des atours de orientalisme populaire ; pachas, turbans, chéchias, croissants de lune ornent jusqu'aux hanaps de la fête de la bière. L'imagerie orientaliste serait-elle ainsi venue réconcilier le public avec l'approche (trop) moderniste ou avant-gardiste des commissaires de l'exposition ? Lerner conclue que c'est vraisemblablement là la marque d'une campagne *marketing* réussie.

Le deuxième point abordé est la modernité de la muséographie proclamée par les organisateurs. L'exposition n'apparaît pas comme la rupture totale que l'historiographie lui prête trop hâtivement. Eva Maria Troelenberg (« Framing the Artwork : Munich 1910 and the image of Islamic art », p. 37-64) aborde d'une façon originale l'exposition comme un objet d'étude en lui-même. Sarre qui se décrit comme un *Kunstwissenschaftler* entend

¹² À la différence de l'exposition de Paris 1903 qui avait permis de faire entrer soixante quinze objets dans son immédiate suite, cf. S. Makariou « L'enfance de l'art : un siècle d'études de l'art islamique » in *Purs décors*, 2008 (Texte largement extrait d'un mémoire de fin d'étude de l'Ecole du Louvre : « L'exposition des arts musulmans de 1903 », J-G. Leturcq, Claire Speissmann, 2002, non publié).

placer l'exposition sous une bannière scientifique et conférer à l'oeuvre d'art son aura selon l'expression de W. Benjamin. Les organisateurs affirment se réclament d'un parti volontairement « anhistorique », « *anethnographique* » et « sans *préconditions* » (p. 37). Troelenberg montre que l'exposition n'est pas la manifestation du cube blanc mais s'appuie sur un jeu de « connotations » (p. 43) plus ou moins subtiles. Les murs restant neutres, le cadre architectural *évoque* une atmosphère. L'entrée monumentale se fait par un hall reprenant la forme des *iwans* iraniens. Plus loin, une salle reprend le plan d'une mosquée sous colonne. Aucun monument n'est cependant identifiable. Des références plus subtiles telles que la juxtaposition d'oeuvres témoignent des contacts entre Orient et Occident — trésors d'églises, évocation de Lépante. L'auteur identifie alors une histoire sous-jacente, un sous-texte (« *subtext* », p. 47) historique permettant d'échapper aux poncifs primitivistes. Connotation versus historicisme ? Refus de l'historicisme versus écriture d'une histoire de l'art ? On voit dans ces paradoxes les limites de la modernité proclamée par les organisateurs.

L'originalité qui assure la postérité de l'exposition tient dans la présentation de chefs-d'oeuvre qui sont mis en valeur au moyen de vitrines isolées. Cette méthode d'isolement de l'objet est répétée dans le catalogue publié en 1912 et qui devient un succès de librairie. Les (chefs d') oeuvres sont reproduits sur des planches photographiques en noir et blanc. Selon Troelenberg, l'usage de la photographie noir et blanc marque une distanciation avec les recueils de motifs de l'art islamique destinés à l'art et à l'industrie. L'auteur semble ignorer les recueils de l'exposition de Paris 1903 qui utilisait la même technique. La différence est que ce recueil de planches ne constituait pas un catalogue comme à Munich. La lecture historique était consignée dans un petit catalogue séparé. Cependant dès 1906 le musée de l'art arabe du Caire publie un catalogue assorti de reproductions photographiques. Cette stratégie visuelle de mise en exergue des chefs d'oeuvre a indéniablement marqué la muséographie des arts de l'Islam jusqu'à nos jours¹³. Cet héritage pose alors le problème de l'orientaliste dans la muséographie contemporaine des arts de l'Islam.

¹³ Kröger montre son influence sur l'exposition du musée de Berlin mis en place par Kühnel et Diez qui restera inchangée jusque 1971 influence celle du même musée jusqu'en 1998 ou sur la muséographie conçue par Ettinghausen au Metropolitan Museum of New York dans les années 1970. Celle-ci est restée presque inchangée jusqu'en 2004.

5. Arts de l'Islam et « néo-orientalisme ». Dans l'épilogue (« After Munich: Reflection on recent exhibitions », p. 359-386), David Roxburgh apporte une analyse précieuse au débat contemporain sur l'exposition de l'art islamique. Dans une étude quasi-sémiologique, l'auteur opère un lien entre les installations permanentes et les expositions temporaires. Ces dernières selon l'auteur, ont une double mission : d'un point de vue muséal, elles sont censées promouvoir une image positive de l'islam (dans une confusion entre religion et culture) et vis-à-vis de la critique, les commissaires les utilisent pour promouvoir leur conception des arts de l'Islam. Cette conception de l'exposition héritée de la position de Sarre et Kühnel a formalisé le regard sur l'art islamique d'une manière devenue dramatique depuis le 11 septembre 2001.

Le concept monolithique des 'arts de l'Islam' pose problème. Comment présenter sous un même vocable les productions artistiques d'une zone géographique qui s'étend de l'Espagne à l'Inde, du VII^e au XIX^e siècle ? La recherche a depuis longtemps rompu avec la vision essentialiste de ses débuts. Elle se caractérise par une complexité et une vigueur intellectuelle (p. 382) qui est difficilement transcrite dans le cadre muséal. Les expositions temporaires reflètent des aspects particuliers des collections permanentes (p. 368). Elles abordent des traditions régionales ou dynastiques, ou se concentrent sur les productions artistiques liées à des dynasties. Mais dans le contexte d'une nouvelle demande liée au contexte politique et culturel contemporain, on assiste à un glissement néo-orientaliste qui semble amorcer un retour à la promotion du monolithe Islam. Roxburgh appuie sa démonstration sur la comparaison de deux expositions généralistes récemment organisées en Europe et en Amérique du Nord. *Palace and Mosque* (2004-2006) présentait 120 objets du Victoria & Albert Museum de Londres. Cette exposition abordait thématiquement les présupposés liés à l'art islamique. *Cosmophilia* (2006) présentait 123 chefs d'oeuvre de la David collection à Copenhague sélectionnés par les experts proéminents S. Blair et J. Bloom. Les commissaires reprenaient de manière anachronique l'approche essentialiste et les thèmes de l'exposition 'Arts of Islam' tenue à Londres en 1976. Les deux expositions fidèles à la conception du XIX^e siècle utilisaient l'ornement pour montrer « l'unité » et la « diversité » des arts de l'islam.

La réception de l'exposition pose également problème. Les objets deviennent les représentants d'une civilisation de l'Islam brillante. Leur exposition est censée jeter des « ponts » entre les civilisations contemporaines.

Culturellement, ces manifestations posent le problème d'un réductionnisme historique. La réflexion historiographique témoigne d'un certain opportunisme politique et médiatique. Le terme *islamophilie* censé décrire la curiosité des collectionneurs du tournant du XX^e siècle s'oppose implicitement à celui d'*islamophobie*, néologisme décrivant le contexte politique et populiste contemporain¹⁴. Malgré la bonne volonté de ces promoteurs, la distanciation historique semble avoir pour effet contraire de rejeter dans un passé lointain les splendeurs de la civilisation islamique ou à un passé révolu la curiosité bienveillante pour l'Islam des collectionneurs du siècle dernier. Les clichés culturels ont la peau dure. Le Musée d'art islamique de Doha inauguré en 2009 persiste à se poser comme modèle pour les décorateurs contemporains comme le Kensington (V&A) Museum à son ouverture en 1852. Le musée d'art islamique du Caire rouvert en 2010 continue d'affirmer son lien à la ville disparue. Au département des arts de l'Islam du Louvre dont l'ouverture est programmée en 2012, l'audace moderne des architectes Ricciotti et Bellini est fondée sur le cliché culturel d'une couverture en forme de voile « luminescent »¹⁵ censé évoquer la tente des bédouins ou le tapis volant des *Mille et une nuits*. Déjà, le principe architectural proposé au concours était celui des arts de l'Islam comme un « art de la lumière », selon l'expression employée par l'orientaliste Etienne Dinet dans son commentaire sur l'installation muséographique de l'exposition de Paris en 1903¹⁶. La réflexion sur la manière d'exposer les arts de l'Islam semble être indissociable de l'apparition du champ. C'est à cet égard que les expositions apparaissent comme fondatrices. Se pose désormais la question de comprendre pourquoi la définition ontologique d'un champ cohérent de l'art islamique n'a pas su évoluer dans le domaine des musées. Pour quelles raisons les institutions n'ont-elles pas le courage de remettre en question les clichés mis en place au début du siècle par les orientalistes mais en les adaptant légèrement au contexte politique contemporain ?

---

¹⁴ Nous renvoyons ici aux titres du colloque organisé en 2007 en clôture de l'exposition *Purs décors* : « Orientalisme et islamophilie en France au XIX^e siècle », Labrusse, Rémi, "Islamophiles," in *Purs decors?* Op. cit., p. 230-301.

¹⁵ Voir le communiqué de presse du département de la communication du Musée du Louvre, Juillet 2005 : http://www.louvre.fr/media/repository/ressources/sources/pdf/src_document_50261_v2_m56577569830603571.pdf.

¹⁶ Etienne Dinet, « Les jeux de la lumière ou observations sur l'exposition des Arts Musulmans à l'union centrale des Arts Décoratifs », *Art et décoration*, Juin 1903, p. 1-8.

C'est assurément sur ces questions que la recherche historiographique devra se pencher dans les années à venir, encore faudrait-il qu'elle sache aborder de manière adéquate la question muséographique, comme un sujet et non comme un appendice d'une histoire culturelle. En s'éloignant du débat populiste, les musées pourront enfin apporter un peu d'intelligence au débat culturel.

Jean-Gabriel LETURCQ