

REVUE DES LIVRES/BOOK REVIEW

Oliver Kahl : *Sâbûr ibn Sahl's Dispensatory in the Recension of the 'Adûdî Hospital*, Brill, 2009 + Glossaire (pp. 231-265) et *The Dispensatory of Ibn at-Tilmîd*, Brill, 2007, 349 p. + Glossaire (pp. 313-349).

Oliver Khal propose à son lecteur d'imaginer la pharmacologie arabe comme un édifice à la structure architecturale complexe conçu avec des matériaux et des techniques provenant de différentes parties du monde mais qui sont agencés de telle manière que l'ensemble apparaisse comme un tout harmonieux avec son propre cachet idiosyncrasique. Pour donner chair à son image, il entreprend coup sur coup l'édition et la traduction de deux pièces-maîtresses de cet édifice apportées, l'une, au milieu du IX^e siècle par Sâbûr b. Sahl (m. 255/869), l'autre, au milieu du XII^e siècle par Ibn al-Tilmîd (m. 560/1165).

Dès les années 1930, Max Meyerhof avait dit du *Dispensaire* de Sâbûr b. Sahl que sa publication était une priorité. Trois quart de siècle plus tard son vœu est réalisé. Sans doute que la multiplicité des traditions textuelles du livre a-t-elle découragé plus d'un avant qu'Olivier Kahl ne s'attèle à en donner une édition (pp. 23-115) suivie d'une traduction (pp. 119-225). De l'auteur du traité, Sâbûr b. Sahl (m. 255/869), nous ne savons pas grand-chose sinon qu'il était médecin et pharmacien et que, avant de se déplacer à Bagdad où il a rejoint le cercle des conseillers médicaux du calife Mutawak-

kil (847-861), il avait exercé à Djundishâpûr, cité du Sud-ouest de l'Iran où une école de médecine avait prospéré depuis l'Antiquité tardive. L'importance du *Dispensaire* de Sahl b. Hârûn est attestée par la multiplicité de ses manuscrits : entre 1866 et 1976, six manuscrits de l'œuvre ont été identifiés et répertoriés. Ces manuscrits reflètent les trois versions sous lesquelles l'ouvrage a circulé : la courte, la moyenne et la longue dont l'auteur s'attache dans un tableau à démêler les filiations et les transmissions (p. 5).

L'édition du texte arabe contenant l'« Epitomé de l'Hôpital » (*Nuskhat al-Bîmaristân al-'Adudî*) s'appuie sur un manuscrit unique en dix-sept chapitres : le Cod. Arab. 808/2, fol. 2b, 20a–21b de la *Staatsbibliothek* de Munich. Une brève analyse de la structure interne indique toute l'importance de l'ouvrage pour l'histoire de la pharmacopée et du développement des maladies en Irak. Une comparaison avec le *Dispensaire* d'Ibn al-Tilmîd (XII^e siècle) montre en matière de traitement un net déclin des maladies gastro-intestines (qui passent de 36 % à 16,50 %) et un essor des maladies ophtalmiques (qui passent de 5,02 à 11,90) ainsi que des pathologies de l'épiderme (passant de 1,70 % à 10,10 %). Les maladies cardiaques conservent en revanche une remarquable stabilité (1,20 à 1,10).

La langue de la nomenclature pharmaceutique rend compte aussi de la même fondamentale constance entre le IX^e et le XII^e siècle. 40 % des termes techniques sont arabes, 26 % sont persans, 15,50 % sont grecs, 6 % sont sanskrits et 5 % sont syriaques (les 7 % restant sont indéterminés). L'éditeur relève que cette situation linguistique est celle de la pharmacopée arabe en général au IX^e siècle. Aux siècles suivants, elle n'a pas évolué significativement – du moins pour ce qui concerne l'arabe. Comparée à la situation présentée par le *Dispensaire* d'Ibn al-Tilmîd, c'est l'augmentation des termes persans et la diminution des termes grecs qui paraît significative. Pendant que les uns gagnent 6 %, les autres perdent 4 %. Cette progression du persan dans la langue de la pharmacie est en grande partie

due à une iranisation des termes sanscrits qui diminuent durant la période concernée de plus de 3 %.

Après avoir été le manuel de base des hôpitaux et des pharmacies de Bagdad, si ce n'est de tout l'Orient arabe pendant trois siècles, le *Dispensaire* de Sâbûr b. Sahl est remplacé par celui d'Ibn at-Tilmîd. En empruntant son modèle littéraire à son illustre prédécesseur, Ibn at-Tilmîd s'inscrit dans une continuité. Mais en même temps son travail prétend à l'achèvement de toute la tradition pharmacologique arabe dont il se veut à la fois le dépositaire et le réceptacle en se déployant comme la compilation de « nombreux dispensaires » (*'iddat aqrâbâdînât*).

Comme Sâbûr b. Sahl, Ibn at-Tilmîd, né dans une famille de médecins chrétiens nestoriens de Bagdad, est un remarquable praticien et théoricien de pharmacologie clinique. Professeur de médecine, il a enseigné durant de longues années avant d'être nommé médecin-chef de l'hôpital 'Adudî. Sa carrière est couronnée par l'accès à la cour de Muqtafi en qualité de médecin personnel du calife. Durant sa vie professionnelle, il a commenté les grands maîtres de la médecine grecque et arabe en même temps qu'il a composé de nombreux ouvrages dont O.K. établit la liste. Le *Dispensaire* est resté son chef d'œuvre. Pour en livrer une édition critique (texte arabe : pp. 47-173 ; traduction : 177-306), O.K. s'est appuyé sur cinq manuscrits : celui de la British Library daté de 625/1228, celui de la London Wellcome Library daté de 597/1200, celui de la Bethesda National Library daté de 902/1496 et celui de l'Oxford Bodleian Library datant de la fin du XVI^e siècle [1000 ?/1591 ?] et celui de la Berlin Staatbibliothek datant des années 900/1494.

Fidèle à une méthode philologique éprouvée (l'auteur l'a mise en œuvre dans son édition du *Dispensaire* de Sâbûr b. Sahl), O.K. offre au lecteur une analyse de la structure externe et externe du traité de pharmacologie clinique dont la métrologie (pp. 33-34), l'appareillage technologique (34-36), l'appareil conceptuel (pp. 36-38) sont, tour à tour, explicités. Un index des substances et des produits

(pp. 313-330), d'anatomie-pathologie (pp. 330-340), des médications (pp. 340-342) et de botanique (pp. 342-349) rend la navigation dans le texte édité et traduit remarquablement aisée.

Le travail philologique et éditorial fourni par O.K. est de qualité. Ce dont rend compte le riche appareil scientifique, technologique et philologique qui en éclaire le contenu et facilite la lecture pour les spécialistes ainsi que les non spécialistes. Car il est évident que le résultat livré ne devrait pas intéresser les seuls spécialistes de la médecine et de la pharmacopée. Ceux de la culture matérielle y trouveront également de quoi satisfaire leur curiosité.

Houari TOUATI

Emir Abd el-Kader, général Eugène Daumas, *Dialogues sur l'hippologie arabe* « Les chevaux du Sahara et les mœurs du désert », édition intégrale établie par François Pouillon, Paris, Actes Sud, « Arts équestres », 2008, 578 p.

Paru en 1851 sous le titre *Les chevaux du Sahara*, l'ouvrage du général Eugène Daumas, augmenté au fil des rééditions « de nombreux documents » (1853) et de « commentaires par l'émir Abdel-kader » (1855, 1862 et 1864), a connu un succès interrompu jusqu'à la fin du XIX^e siècle ou presque (9^e éd. en 1887). C'est le premier ouvrage qui fournit aux lecteurs français des connaissances étendues sur l'hippologie arabe, avant que ne paraisse en 1852-1860 la traduction du *Nâcérî* par le Docteur Perron, une publication qui ne diminue d'ailleurs nullement l'intérêt porté par le public aux *Chevaux du Sahara*.

Ce travail est d'abord le fruit de l'enquête « ethnographique » menée par l'officier de cavalerie Eugène Daumas sur le terrain algérien entre 1835 et 1850, parallèlement à son investissement dans la mise en place des « bureaux arabes » : « Ce qu'on va lire est donc un résumé tant de mes observations personnelles que de mes entretiens

avec des Arabes de toutes les conditions, depuis le noble de la tente jusqu'au simple cavalier » (p. 68). La première partie de l'ouvrage est consacrée aux questions d'hippologie (p. 67-291), tandis que la seconde dresse un tableau de la vie des aristocraties tribales (p. 295-470), le titre définitif *Les chevaux du Sahara et les mœurs du désert*, adopté en 1855, en reflétant la composition double. À l'information souvent technique fournie par des chapitres comme *Education du poulain, Nourriture, Pansage, hygiène, Ferrure, Harnachement* etc. s'ajoutent ainsi des développements sur les razzias, les guerres tribales, la chasse à l'autruche et à la gazelle... L'information est le plus souvent conservée à l'état brut, et à la voix propre de Daumas s'associent les *Hadiths*, poèmes et chants populaires, anecdotes, proverbes et dictons transmis par ses informateurs.

Au fil des rééditions, le travail de Daumas connaît, par additions successives, un ample développement, équivalent à près de la moitié du volume initial. L'auteur, qui soumet son travail au jugement des plus hautes autorités militaires et hippologiques de son temps, ajoute en effet régulièrement à son texte les lettres, contenant des appréciations généralement positives, qui lui sont adressées (cf. annexe 2, p. 475-502) ; ces documents renferment parfois des informations et des témoignages complémentaires, mais apportent surtout à l'auteur la caution de prestigieuses personnalités, comme le général de Lamoricière, et d'experts reconnus, comme le Comte d'Aure. En effet, si le texte de Daumas est informatif, il est aussi engagé : à un moment où l'administration des haras se dispose à faire l'acquisition d'étalons et de juments en Arabie, l'auteur défend les qualités du cheval barbe, dont la résistance exceptionnelle durant de la guerre de Crimée vient d'ailleurs apporter un argument majeur à l'appui de sa thèse.

Sur une question aussi capitale que celle du cheval barbe et de multiples autres, Daumas consulte l'émir Abd el-Kader, qu'il rencontre d'abord quand il nommé auprès de lui consul à Mascara, en novembre 1837, mission qui dure près de deux ans. En janvier 1848,

les deux hommes se revoient lorsque Daumas est envoyé auprès de l'émir, alors prisonnier au fort Lamalgue de Toulon, pour lui exprimer le refus du gouvernement de le laisser s'exiler en Orient. Des liens d'estime réciproque unissent désormais les deux hommes et Daumas adresse à l'émir, en 1851, un exemplaire des *Chevaux du Sahara*, en sollicitant ses commentaires. Abd el-Kader, lettré féru d'hippologie, répond au général : c'est le point de départ d'échanges épistolaires qui se prolongeront durant une quinzaine d'années et desquels Daumas tire une abondante matière pour enrichir les *Chevaux du Sahara*.

S'il semble impossible de déterminer dans l'ouvrage l'ensemble de ce qui a pu être transmis oralement par Abd el-Kader à Daumas, ce qui provient de leur correspondance peut l'être plus aisément, par contre. Alors que des publications récentes ont fait redécouvrir le texte, mais sans jamais le donner dans sa version « définitive » ni faire état de ses modifications successives, François Pouillon a établi le texte en indiquant, chapitre par chapitre, les additions par rapport à l'édition initiale, la date de leur insertion et leur provenance. Au surplus, l'éditeur a joint en annexe des « textes ne figurant dans aucune édition des *Chevaux du Sahara* » mais ayant pour certains directement servi au développement de l'ouvrage après 1851. Tel est le cas d'un article intitulé « Le cheval de guerre » (p. 519-543), paru dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 mai 1855, qui renferme, outre des témoignages d'officiers de la guerre de Crimée sur l'adaptabilité et les capacités de résistance du cheval barbe, une lettre d'Abd el-Kader datée de « Brousse, le 15 janvier 1855 », qui n'a pas été publiée in extenso dans *Les Chevaux*, mais dont le contenu a été découpé et redistribué entre divers chapitres de l'ouvrage. Tel est le cas aussi d'un important document en langue arabe, *Dirâsa qaçîra hawla l-khuyûl* (« Petit traité sur les chevaux ») (p. 564-578), duquel Daumas a tiré les « Observations d'Abd el-Kader » qu'il ajoute à partir de 1853 à maints chapitres de l'ouvrage, lui conférant ainsi une dimension

dialogique. L'ultime lettre d'Abd el-Kader datant de 1866 (p. 503-518), qui n'a jamais pu être incorporée à une édition des *Chevaux*, mais a été publiée par Daumas dans la *Revue contemporaine* du 31 mars 1867, figure aussi dans la même annexe (p. 503-518).

Mise en valeur par le travail même d'édition, l'importante contribution apportée par l'émir Abd el-Kader à la version « définitive » des *Chevaux du Sahara* devient aussi dans la « Présentation » de l'ouvrage par François Pouillon (p. 21-59) un objet de questionnement. Comment comprendre qu'un dialogue suivi et fécond ait pu s'établir entre deux personnages séparés *a priori* par l'Histoire, un officier de la conquête de l'Algérie et le plus illustre des résistants à celle-ci ? Au-delà des séismes politiques, leur rencontre est celle d'individus que rapproche une profonde sympathie pour une culture équestre, déjà menacée, et qu'ils envisagent l'un et l'autre moins comme fondée sur l'ethnicité que sur une exigence personnelle. Belle leçon toujours d'actualité.

Sylvette LARZU

Andrea Lerner and Avinoam Shalem, *After one hundred years: the 1910 exhibition 'Meisterwerk 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 '*Meisterwerk 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 dans le rapport à l'Orientalisme ou à une certaine conception post-saidienne de l'avant-garde³ dans le rapport à l'Orient⁴.

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 09 janvier 2011.

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

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 Komaroff, 2000⁷). *After*

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-of-tradition-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 (rouvert en 2009), V&A (rouvert en 2006), Musée d'art islamique du Caire (rouvert en 2010), Musée d'art islamique de Doha (ouvert en 2008), Fondation Gulbenkian à Lisbonne (rouvert 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 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.

one 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 cœur des débats⁹.

3. *After one hundred years* se compose de trois parties : 1. l'organisation de l'exposition, 2. le contexte intellectuel munichoïse, 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 permettant de caractériser son rapport à la modernité.

8. Catalogue de l'exposition sous titrée '*chefs d'œuvre 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.

Premièrement, le titre de l'exposition. Apposer 'muhammedansischer' (Mahometan, islamique) à 'meisterwerke' (chefs d'œuvre) relève d'une reconnaissance inédite des arts de l'Islam. Comme il est plusieurs remarqué 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 2007¹⁰). 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'œuvre 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 œuvres 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.

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.

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 tentatives de reconstitutions orientalistes - les fameuse Rues du Caire des expositions universelles (cf. Z. Celik, 1992¹¹) 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'œuvres une 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

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

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

Lermer 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 ? Lermer 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 placer l'exposition sous une bannière scientifique et conférer à l'œuvre d'art son aura selon l'expression de W. Benjamin. Les organisateurs affirment se réclamer 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'œuvres 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

largement extrait d'un mémoire de fin d'étude de l'Ecole du Louvre : « L'exposition des arts musulmans de 1903 », JG. Leturcq, Claire Speissmann, 2002, non publié.)

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'œuvre 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') œuvres 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'œuvre 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.

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

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 Etthinghausen au Metropolitan Museum de New York dans les années 1970. Celle-ci est restée presque inchangée jusqu'en 2004.

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'œuvre 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 » en-

tre 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

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

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 ? 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

