

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ANALYSE DE L'ÉMERGENCE D'UNE « ISLAMANIA » DANS LE CONTEXTE  
POST-COLONIAL FRANÇAIS À PARTIR DE L'ÉTUDE DE CAS DE DEUX  
MISES EN EXPOSITION DE L' « ISLAM DE FRANCE »

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

À LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

CLARA TURPIN

AVRIL 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Mes premiers mots de remerciement sont adressés à ma directrice de mémoire, Monia Abdallah, qui m'a soutenue dans mon désir d'entreprendre un mémoire de recherche et dont la supervision m'a aiguillée tout au long de ce travail, de façon éclairée et stimulante. Je la remercie également de m'avoir fait confiance en me permettant de participer au colloque *Plural Cultures, plural spaces* tenu à l'Institut des Cultures d'Islam en mai 2017, sans quoi, cette recherche ne connaîtrait pas son aboutissement actuel.

Je remercie également Élodie Bouffard de l'Institut du Monde Arabe ainsi qu'Émeric Descroix de l'Institut des Cultures d'Islam qui m'ont donné l'occasion de consulter les archives des instituts sans aucune restriction.

Je tiens également à remercier tout particulièrement les directrices des expositions et artistiques de l'IMA et de l'ICI, dont les entretiens constituent l'une des sources principales de ce mémoire, pour leur patience et leur disponibilité consacrées à mon égard.

Ma reconnaissance va également à Camille ma sœur, Caroline ma mère et Angela qui ont eu la gentillesse de faire une relecture éclairée de l'ensemble du texte.

Parmi les encouragements de mon entourage, mes pensées vont vers Marie ma sœur, Hugues et Mallory, qui m'ont donné le courage d'accomplir cette recherche par leur affection et leur confiance renouvelée.

## TABLE DES MATIÈRES

Table des matières.....	iii
LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I DES INSTITUTS CULTURELS AU CŒUR DES ENJEUX SOCIO-POLITIQUES DU « PROBLÈME MUSULMAN ».....	18
1.1 Contexte historique : la construction du « problème musulman » à l'aune de la « fracture coloniale » française (1980 à aujourd'hui).....	19
1.1.1 Moment post-colonial en France : une « aphasie » du fait colonial .....	19
1.1.2 Du « problème de l'immigration » des années 1970 vers la politisation d'un « problème musulman » durant les années 1980.....	24
1.1.3 La « nouvelle laïcité » : ambivalence du principe régulateur et intégrateur de l' « islam de France » des années 2000.....	28
1.2 Retour historique sur la création de deux instituts liés aux enjeux post-coloniaux français.....	32
1.2.1 Création de l'IMA : intégrer la deuxième génération issue de l'immigration post-coloniale.....	34
1.2.1.1 Les étapes d'un projet intriqué dans des crises diplomatiques et économiques (aspects diplomatique, politique, économique).....	34
1.2.1.2 Une fondation de droit privé, d'intérêt public (aspect social).....	39
1.2.2 L'ICI : la difficile création d'un institut culturel et culturel. Enjeux socio-politiques d'une institution aux statuts pluriels.....	42
1.2.2.1 Historique de la création de l'ICI : intégrer l'islam dans l'espace public du quartier de la Goutte d'Or (aspects politique et social).....	42

1.2.2.2	Des espaces d'exposition encore provisoires : la fragile implantation d'un lieu culturel et culturel (aspects idéologiques) .....	46
1.3	Mise en abîme des enjeux socio-politiques du « problème musulman » à l'échelle des expositions de l'IMA et de l'ICI : des expositions visant à démystifier l'islam.....	51
1.3.1	À l'ICI : « donner des <i>clés de compréhension</i> de l'islam » .....	52
1.3.1.1	Glissements explicites dans les publications des expositions précédant <i>Rock the Kasbah</i> (catalogues d'exposition et autres productions écrites) .....	52
1.3.1.2	<i>Rock the Kasbah</i> : mise en place d'un « dialogue culturel » .....	55
1.3.2	À l'IMA : « proposer <i>une compréhension</i> d'un fait religieux » .....	58
CHAPITRE II EXPOSITIONS. ANALYSES COMPARÉES DES MISES EN EXPOSITION <i>HAJJ LE PÈLERINAGE À LA MECQUE ET ROCK THE KASBAH</i> : DES DISCOURS NÉO-ORIENTALISTES ? .....		61
2.1	L' « islamania » : une réactualisation de l' <i>orientalomania</i> saïdienne .....	63
2.1.1	Rappel sur l'orientalisme discursif .....	63
2.1.2	Définir l' « islamania » : une rhétorique discursive culturaliste .....	66
2.1.3	Une mondialisation néo-coloniale de l'art ou des artistes islamaniques ? .....	71
2.2	Discours institutionnel et effet de réel : un dispositif <i>islamaniaque</i> à l'IMA ....	74
2.2.1	Mise en parallèle du patrimoine islamique et de l'art contemporain : recréation d'une fascination artistique .....	75
2.2.1.1	Présentation diachronique : concordance formelle entre l'« art islamique classique » et l'art contemporain.....	75
2.2.1.2	Fonction idéologique de l'art contemporain : contribuer à la grandeur de la civilisation islamique passée pour dédramatiser l'islam.....	79
2.2.2	« Être dans les pas du pèlerin » : mise en espace et recherche de l'authentique.....	82
2.2.2.1	Une idéologie du vrai : présenter une « vue intérieure » de la Mecque .....	83
2.2.2.2	Effet de réel : une vitrine de l'islam en Arabie Saoudite ? .....	84
2.2.3	Fonction explicative et pédagogique de l'art : des artistes « ambassadeurs culturels » de l'islam .....	86

2.3 De l' <i>islamania</i> vers des <i>islamicités</i> : une mise en exposition sous le jour de l'hybride à l'ICI.....	90
2.3.1 Des « islamicités » : pluralité des « islams » pour décoloniser les regards .....	91
2.3.1.1 Définir les « islamicités ».....	91
2.3.1.2 « Des islamicités » dans le corpus textuel comme dépassement de l'imaginaire islamaniaque ?.....	93
2.3.2 Muséographie d'un « tiers-espace » : paradoxe et éclectisme au cœur des espaces d'exposition .....	97
2.3.2.1 Exposer dans des espaces insolites et modulaires : une muséographie du « tiers-espace » .....	97
2.3.2.2 Fonction subversive : l'art comme « arène de débats » de la création contemporaine.....	100
CHAPITRE III ŒUVRES. RETOURS CRITIQUES SUR UNE « ISLAMITÉ » ET PROPOSITIONS DE LECTURE À CONTREPOINT DES ŒUVRES PRÉSENTANT UNE RÉFÉRENCE À L'ISLAM.....	102
3.1 Une « islamité » des œuvres ?.....	107
3.1.1 Définir l' « islamité » : un cas particulier de l' « islamania ».....	107
3.1.2 Mise en discours de l' « islamité » des artistes : une rhétorique véhiculant une image de l' « islam de France » ?.....	109
3.2 À contrepoint : propositions de lecture des œuvres présentant une citation de <i>contenu</i> à l'islam .....	112
3.2.1 Citation de l'islam selon la modalité de l'intertextualité .....	113
3.2.1.1 Citation de l'islam comme d'un espace de communication.....	114
3.2.1.2 Citation de l'islam comme d'un espace critique.....	117
3.2.2 Citation de l'islam selon la modalité du palimpseste : un espace mémoriel en jeu .....	119
3.3 À contrepoint : propositions de lecture des œuvres présentant une référence <i>formelle</i> à l'islam.....	122
3.3.1 Citation de l'islam selon une modalité métonymique.....	122
3.3.1.1 Métonymie des pèlerins : recherche plastique autour du flux de matière .....	123

3.3.1.2 Métonymie de la <i>Ka'ba</i> : recherche plastique autour du motif du cube .....	124
3.3.2 Palimpseste : recherche plastique autour de la tension entre la ligne et la courbe .....	131
CONCLUSION.....	135
ANNEXES .....	142
ANNEXE A	
Questionnaire posé à la directrice des expositions de l'IMA le 26 février 2018 .....	143
Questionnaire posé à la directrice artistique de l'ICI le 25 janvier 2018.....	148
ANNEXE B Figures.....	155
BIBLIOGRAPHIE .....	165

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
<p>1. James Webb  <i>Al Madat</i>            2014            Installation sonore            (Aucune indication n'est mentionnée concernant les dimensions,            les matériaux et la localisation de l'œuvre)  <u>Source</u> : Bérénice Saliou (dir.), <i>Rock the Kasbah</i> (catalogue d'exposition),            Paris, Escourbiac, 2017, p. 32.</p>	155
<p>2. Magdi Mostafa  <i>Sound Cells : Friday</i>            2013            Installation sonore            (Aucune indication n'est mentionnée concernant les dimensions,            les matériaux et la localisation de l'œuvre)  <u>Source</u> : Bérénice Saliou (dir.), <i>Rock the Kasbah</i> (catalogue d'exposition),            Paris, Escourbiac, 2017, p. 30.</p>	156
<p>3. Ahmed Mater  <i>Magnetism</i>            2011            63 x 42 cm            Photographie            British Museum, Londres, 2012, acquise par le don de Mr Abdulaziz al Turki  <u>Source</u> : Venetia Porter et Haleem Abdel, <i>Hajj: a journey to the heart of islam</i>            (catalogue d'exposition), Cambridge, Harvard University Press, 2012,            p. 252-253.</p>	156

4. Babak Golkar 157  
*From God to Malevitch*  
2012  
Impression 3D sur feuilles lenticulaires  
100 x 100 cm  
Collection particulière, Londres  
Source : En ligne. < <http://babakgolkar.ca/new-gallery/>>. Consulté le 12 avril 2018.
5. Walid Siti 157  
*White cube*  
2010  
Acrylique et crayon sur papier  
68 x 110 cm  
British Museum, Londres (2011)  
Source : Fahad Abdulkareem et Saghi Omar (dir.),  
*Hajj, le pèlerinage à la Mecque* (catalogue d'exposition),  
Paris, Editions Snoek, 2014, p. 162.
6. Idris Khan 158  
*Seven Times*  
2010  
Cubes de sable faits d'acier scellé d'huile  
35 x 846 x 798 cm  
Victoria Miro Gallery, Londres  
Source : Fahad Abdulkareem et Saghi Omar (dir.),  
*Hajj, le pèlerinage à la Mecque* (catalogue d'exposition),  
Paris, Editions Snoek, 2014, p. 164-165.

7. Cartel d'exposition 159  
Nasser al Salem  
*ZamZam*  
2010  
Sérigraphie sur papier de soie  
90 x 180 cm  
Athr Gallery, Djeddah  
Source : archives de l'IMA consultées en mai 2017
8. Vue d'exposition 160  
Ahmed Mater  
*Desert of Pharan series*  
2011  
Impression latex  
Athr Gallery, Londres  
Source : archives de l'IMA consultées en mai 2017
9. Vue d'exposition 161  
Abdulnasser Gharem  
*Road to Makkah*  
2011  
Encre et laque industrielle, peinture sur tampons  
sur 9 mm de contreplaqué indonésien  
70 x 330 cm  
Owner Basmoca, Djeddah  
Source : archives de l'IMA consultées en mai 2017

10. Vue de l'exposition 161  
Kazuyoshi Nomachi  
*Pilgrims donning the Ihram*  
1996  
Photographie  
Corbis, Kazuyoshi Nomachi  
Source : archives de l'IMA consultées en mai 2017
11. Cartel d'exposition 162  
Ahmed Mater  
*Pelt Him !*  
2012  
Vidéo, 1 min 03  
Athr Gallery, Djeddah  
Source : archives de l'IMA consultées en mai 2017
12. Plan de scénographie de l'exposition (rez-de-chaussée) 163  
*Hajj : le pèlerinage à la Mecque*  
Source : archives de l'IMA consultées en mai 2017
13. Plan de scénographie de l'exposition (premier étage) 164  
*Hajj : le pèlerinage à la Mecque*  
Source : archives de l'IMA consultées en mai 2017

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche s'intéresse aux raisons et enjeux de l'émergence d'une nouvelle typologie d'exposition, une « islamania », mettant en perspective la thématique de l'islam au travers de l'exposition d'œuvres d'artistes contemporains présentant un lien (affirmé ou non) à l'islam et aux cultures d'Islam dans des instituts culturels français suivants : l'Institut du Monde Arabe et l'Institut des Cultures d'Islam.

Il s'agit d'examiner les discours reposant sur les œuvres et les artistes à travers le dispositif discursif de l'exposition afin d'étudier les rôles et les représentations qui leur sont impartis pour participer à une construction d'un « islam de France » dans un contexte politique français marqué par la question d'un « problème musulman ». La problématique suivante conduit l'analyse de ce mémoire : dans quelle mesure un « imaginaire orientaliste » influence-t-il encore les perceptions et mises en exposition des artistes présentant un lien aux cultures d'Islam ou à l'islam, aux fins d'adresser la question d'un « problème musulman » ?

L'analyse comparée de deux expositions – *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* (Institut du Monde Arabe, Paris, 2014) et *Rock the Kasbah* (Institut des Cultures d'Islam, Paris, 2017) – ainsi qu'une analyse précise des œuvres exposées présentant une référence à l'islam ont été mises en place pour effectuer une étude de cas pour rendre compte de cette problématique.

Cette recherche se décline en trois axes. Dans un premier chapitre, les approches socio-historiques favorisent la mise en place d'une approche critique comprenant un retour chronologique sur la création de l'IMA et de l'ICI en lien avec la construction du « problème musulman » afin d'analyser les raisons à l'origine de l'émergence de cette « islamania ». Puis, selon une méthodologie muséologique, il s'agit d'analyser les enjeux de l'émergence de cette « islamania » par l'étude de cas précise des dispositifs discursif et idéologique des expositions *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* (2014, IMA) et *Rock the Kasbah* (2017, ICI) afin de déterminer dans quelle mesure cette « islamania » consiste en un « néo-orientalisme ». Enfin dans un dernier chapitre, il s'agit de mettre en place un retour critique sur la « rhétorique de l'islamité » associée aux œuvres évoquant explicitement l'islam dans ces deux expositions. Le retour critique sur cette « islamité » (en tant qu'indicateur identitaire culturel présumé des artistes) est mis en place par une analyse iconique des œuvres « à contrepoint » selon l'étude de l'islam en tant que modalité esthétique citationnelle intégrant les œuvres aux pratiques actuelles en art contemporain.

Mots clés : art contemporain, « islam de France », Institut du Monde Arabe, Institut des Cultures d'Islam, contexte post-colonial, imaginaire orientaliste, *Hajj le pèlerinage à la Mecque* ; *Rock the Kasbah*

## INTRODUCTION

Depuis une dizaine d'années, une nouvelle typologie d'exposition est apparue sur la scène culturelle française mettant en espace la thématique de l'islam au travers de l'exposition d'œuvres d'artistes contemporains présentant un lien, affirmé ou non, aux cultures d'Islam et à l'islam. C'est l'exposition *Musulmanes, Musulmans, au Caire, à Téhéran, Paris, Istanbul, Dakar*, en 2004<sup>1</sup>, qui a été l'événement séminal de cette nouvelle logique d'exposition, la diffusant dans le paysage culturel français. Par la suite, toute une série d'expositions mettant l'islam au premier plan en regard de pratiques artistiques contemporaines en lien aux cultures d'Islam et à l'islam a vu le jour dans des instituts culturels spécifiques : tout d'abord, à l'Institut des Cultures d'Islam (ICI)<sup>2</sup> et, plus récemment, à l'Institut du Monde Arabe (IMA)<sup>3</sup>. Bien que ce soient des instituts culturels, et non spécifiquement artistiques, les deux lieux ont pour volonté de présenter des expositions artistiques qui s'insèrent pleinement dans le

---

<sup>1</sup> Cette exposition qui s'est déroulée au Parc de la Villette à Paris entre le 19 mai et le 14 novembre 2004, témoignait par des photographies et œuvres plastiques contemporaines des multiples pratiques artistiques, culturelles et sociales des communautés musulmanes au sein de ces cinq grandes villes modernes. Il s'agissait ainsi d'évaluer les transformations sociales provoquées par la mondialisation dans les communautés musulmanes et par la même occasion de démystifier le quotidien des musulmans.

<sup>2</sup> À partir de 2010, une généalogie d'expositions mettant en perspective islam et art contemporain a vu le jour à l'ICI. Il s'agit des expositions *Islam(s) d'Europe* (du 2 au 11 septembre 2010), *Islam and the city* (du 5 septembre au 17 décembre 2011), *ICI, là et au-delà* (du 28 novembre 2013 au 30 mars 2014).

<sup>3</sup> Du 23 avril 2014 au 17 août 2014 s'est déroulée l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque*. Il est intéressant de constater qu'avant cette exposition, les rétrospectives à l'IMA évoquaient les cultures d'Islam notamment avec des expositions patrimoniales telle que l'exposition *Arts de l'Islam* (du 6 octobre 2009 au 14 mars 2010), ou d'art contemporain supposément influencé par les traditions artistiques de l'art islamique historique (filiation certes contestable, cf. Monia Abdallah, *Construire le progrès continu du passé : enquête sur la notion d'art islamique contemporain (1970-2009)*) avec le *Jameel Prize* (du 6 décembre 2011 au 26 février 2012), mais aucunement des expositions portant explicitement sur l'islam. L'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* est la première de ce type, et a ouvert la voie à l'exposition *Trésor de l'islam en Afrique* (du 14 avril 2017 au 30 juillet 2017).

champ de l'art contemporain global<sup>4</sup>. Deux observations quelque peu surprenantes ont animé l'analyse de cette nouvelle typologie d'exposition. La première remarque concerne la définition de l'islam à laquelle se réfèrent ces expositions. Ces expositions se veulent évoquer *a priori* les cultures d'Islam et mettre en valeur les cultures islamiques en tant que références historiques universelles. À titre d'exemples, l'exposition *Islam(s) d'Europe* (ICI<sup>5</sup>, 2010) faisait référence à l'influence de l'art islamique dans la création contemporaine ; *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* (IMA, 2014) évoquait la dimension historique et patrimoniale du pèlerinage ainsi que la création artistique gravitant autour des traditions et rites islamiques et *Rock the Kasbah* (ICI, 2017) évoquait le lien entre la musique et les cultures d'Islam. Cependant, nous faisons le constat que le discours reposant sur une définition culturelle de l'Islam glisse vers la définition de la religion musulmane par l'évocation de l'islam cultuel. Il est notamment fréquent de relever dans les catalogues d'exposition et autres productions écrites, l'ambivalence de l'emploi du terme islam, tantôt avec un « i » majuscule tantôt avec un « i » minuscule, ainsi qu'une indistinction dans l'emploi des termes « monde musulman » et « monde islamique » ou « arabe » et « musulman ». Le glissement sémantique, depuis le champ du culturel vers le cultuel, révèle des enjeux socio-politiques sous-jacents liés au contexte post-colonial français auxquels nous nous intéresserons. C'est pourquoi, à des fins de

---

<sup>4</sup> La directrice artistique de l'Institut des Cultures d'Islam a ainsi affirmé dans notre entretien « Ce n'est pas parce que nous nous situons à l'ICI que l'exposition ne doit pas être considérée au même juste titre que d'autres expositions d'art contemporain » (cf. *Questionnaire posé à la directrice artistique de l'ICI* le 25 janvier 2018 en Annexe A, p. 148-154.). Ce que l'on retrouve dans l'idée à l'origine de la refonte du musée de l'IMA (mis en projet par Marie Foissy) évoquée par la directrice des expositions de l'IMA. Depuis 2012, une des quatre thématiques du musée met en valeur la « création contemporaine ». La mise au premier plan de l'art contemporain témoigne de cette volonté de s'intégrer à l'échelle de la scène artistique internationale. « Par ailleurs, cette refonte du musée a permis de passer de nouvelles commandes auprès d'artistes contemporains, notamment en les invitant à des cartes blanches, afin d'intégrer de nouvelles œuvres d'art contemporain à la collection permanente » (cf. *Questionnaire posé à la directrice des expositions de l'IMA*, Annexe A, p. 143-147.).

<sup>5</sup> Tout au long de ce mémoire de recherche, les abréviations suivantes seront utilisées : ICI pour l'Institut des Cultures d'Islam et IMA pour l'Institut du Monde arabe.

clarification, tout au long de cette recherche une distinction typographique sera mise en place entre les termes « islam » avec une minuscule renvoyant à la religion et « Islam » faisant référence aux cultures, aux civilisations et à la période historique du VIIème siècle au XIXème siècle marquée par les différentes civilisations islamiques<sup>6</sup>. Cette définition repose sur la théorisation de l'islam selon l'islamologue Mohammed Arkoun<sup>7</sup> qui, au travers de ses nombreux essais, a déconstruit le « monstre idéologique » et les « mytho-idéologies »<sup>8</sup> se rapportant à des discours construits autour du terme « islam ».

Une deuxième observation repose sur le lien mis en place par les concepteurs d'exposition entre l'islam et l'art dans les discours textuels portant sur les artistes. La majorité des œuvres présentées dans ces expositions sont perçues selon le prisme de l'islam alors que peu d'entre elles l'évoquent. C'est une lecture des œuvres que l'on retrouve dans chacune des expositions qui associe des analyses de l'ordre de l'identité culturelle, culturelle ou ethnique, à des artistes pour lesquels cette appartenance n'est pas forcément revendiquée. Plus précisément, nous faisons le constat que pour les œuvres évoquant explicitement l'islam, une étiquette « d'artiste musulman » est souvent associée aux artistes qui les ont produites. Cette deuxième observation concerne ainsi un glissement depuis un discours artistique vers un discours socio-politique qui révèle des enjeux au niveau de la perception des artistes et du statut de l'art dans ces instituts.

---

<sup>6</sup> Les civilisations islamiques sont marquées par la succession des dynasties islamiques telles que les Ommeyyades (de 661 à 750 après J-C) ; les Abbassides (de 750 à 1258 après J-C) ; les Fatimides (de 909 à 1171 après J-C) pour ne nommer que les principales.

<sup>7</sup> Mohammed Arkoun affirme ainsi « J'écrirai moi-même *Islam* avec majuscule chaque fois que je réfère soit à l'Islam construit de l'islamologie classique et de la littérature politologique actuelle, soit à l'Islam orthodoxe des théologiens juristes pour qui cet Islam est la « religion de la Vérité-Droit » révélée dans le Coran. Pour marquer mon opposition à ces usages également idéologiques, j'écrirai toujours islam pour référer à une formation religieuse parmi d'autres et à ses diverses manifestations dans l'histoire », « Problèmes de découpages », *Humanisme et islam*, Rabat, Marsam, 2011 [2008], p. 59.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 62.

## Contexte historique et problématique

Les enjeux qui animent les discours de cette nouvelle typologie d'exposition ne peuvent être appréhendés sans le contexte socio-politique dans lequel elles entrent en résonance. Dans un monde post-2001 l'islam est au cœur de débats publics et de représentations, entre fascination et répulsion, bien souvent partielles dans les milieux tant médiatiques, politiques, qu'intellectuels<sup>9</sup>. En France, l'islam, souvent diabolisé, ne cesse de faire l'objet de débats et s'ancre dans des représentations politique, sociétale et médiatique, spécifiques au cadre français, puisque liées au contexte post-colonial<sup>10</sup>. Qu'il s'agisse de son assimilation aux récentes vagues d'attentats terroristes ou à des polémiques concernant la visibilité des signes religieux dans l'espace public versus la laïcité républicaine<sup>11</sup>, l'islam est le thème central de

---

<sup>9</sup> Cette omniprésence de l'islam dans le débat public n'est pas un phénomène nouveau en soi : dans l'ouvrage *L'islam dans les médias : comment les médias et les experts façonnent notre regard sur le reste du monde*, Arles : Actes Sud, 2011 [1981], 282 p. Edward Saïd avait déjà dénoncé la vision monolithique de l'islam énoncée par la couverture médiatique qui avait suivi la prise en otage d'américains à l'ambassade des Etats-Unis de Téhéran, contrôlée le 4 novembre 1979, comme une reformulation de l'Orientalisme du XIXème. En revanche, depuis les années 2010, avec les « printemps arabes », les vagues d'attentats par les extrémistes islamistes ; la présence de l'islam dans les débats publics français s'est intensifiée. Le nouveau rapport de la Commission nationale consultative des droits de l'homme (CNCDDH) présidée par Christine Lazerges souligne ainsi « L'essor de l'islamisme radical, la multiplication des attentats commis en son nom, les débats autour des signes religieux dans l'espace public ont progressivement mis l'islam au cœur du débat politique, en contribuant à créer, au sein de la société, un malaise général », malaise se traduisant par une hausse des actes islamophobes depuis les attentats de 2015 (les essentiels du rapport 2017 sur la lutte contre le racisme sous toutes ses formes, *rapport de la Commission nationale consultative des droits de l'homme*, 2017).

<sup>10</sup> En accord avec l'historienne Emmanuèle Chérel, tout au long de ce mémoire une distinction typographique sera effectuée entre le terme « post-colonial » renvoyant à la période historique et « postcolonial » renvoyant aux études postcoloniales. Voir Emmanuèle Chérel, *L'histoire n'est pas donnée*, Actes du colloque *Histoire de l'art et postcolonialité en France, quels enjeux ?* tenu aux Beaux-Arts de Nantes le 30 janvier 2014, Rennes, Presses Universitaires, 2016, p. 68.

<sup>11</sup> Ces débats véhéments abordent la question de la visibilité des signes religieux dans l'espace public, et ont donné lieu à l'apparition de nombreuses lois. Notamment en 2004, la loi interdisant le port de signes religieux visibles à l'école et, en 2010, la loi interdisant le port d'une tenue dissimulant le visage

controverses qui s'articulent autour de la théorisation d'un « problème musulman ». Pour les sociologues Abdellali Hajjat et Marwan Mohammed ce « problème musulman » n'existe pas en soi, mais il constitue une construction et relève d'un « problème islamophobe »<sup>12</sup>. Il y aurait eu un glissement depuis un « problème de l'immigration » des années 1970, vers la construction d'un « problème musulman » par les élites politiques, médiatiques, *etc.* de la société française dans les années 1980. Plus que la « question musulmane » pour les deux auteurs, l'enjeu sous-jacent est davantage la légitimité des musulmans issus de l'immigration post-coloniale dans les différents espaces sociaux français. Par ce mémoire de maîtrise, il s'agit donc de comprendre les raisons de l'émergence de cette nouvelle typologie d'exposition insérée dans un contexte socio-politique spécifique, le moment post-colonial français marqué par une « fracture coloniale »<sup>13</sup> et, en étudiant la fonction de l'art dans ces instituts, de déterminer les enjeux qui reposent sur les œuvres et les artistes exposés dans ces expositions.

La problématique guidant le fil de l'analyse de ce mémoire est donc la suivante : dans quelle mesure un « imaginaire orientaliste » influence-t-il encore les perceptions et mises en exposition des artistes présentant un lien, affirmé ou non, aux cultures d'Islam ou à l'islam, dans le milieu institutionnel français aux fins d'adresser la question d'un « problème musulman » ? La notion d' « imaginaire orientaliste » est une notion caractérisant des schèmes de pensée « impensés »<sup>14</sup>, soient des projections complexes involontaires de la part des institutions occidentales qui ne sont pas

---

dans l'espace public (*niqab, burqa*).

<sup>12</sup> Hajjat Abdellali et Mohammed Marwan, *Islamophobie, comment les élites françaises fabriquent le « problème musulman »*, Paris, La Découverte, 2013, 302 p.

<sup>13</sup> Nicolas Bancel *et al.*, *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, 310 p.

<sup>14</sup> Le terme est employé en référence à l'article de Mathieu Rigouste, « L'impensé colonial dans les institutions françaises », *Ruptures postcoloniales, les nouveaux visages de la société française*, Paris, la Découverte, 2010, p. 196-205.

dévolues à la prétendue « supériorité blanche » (comme théorisée dans *l'Orientalisme*<sup>15</sup>), mais davantage à un statut séparé, fondé sur une différence culturelle et culturelle, différence supposée et affirmée, permettant l'ascendance de l'institution dans la production et la validation de savoirs.

En d'autres termes, il s'agit de se demander si l'enjeu politique institutionnel sous-jacent au discours sur l'islam et en lien avec le « problème musulman » a déterminé certaines attentes esthétiques quant aux œuvres mises en espace dans ces expositions. Plus précisément, il s'agit de réfléchir aux rôles et fonctions attribués aux artistes afin de participer à l'intégration de l'islam dans l'espace public français afin de déterminer si, dans cette nouvelle typologie d'exposition, ces discours institutionnels constituent une forme de « néo-orientalisme ».

### **Revue de littérature**

Ce sujet réfléchissant sur les discours institutionnels français portés sur l'art et les artistes dans des expositions dont la thématique est l'islam, a été généralement peu traité par la communauté scientifique des historiens de l'art, rendant plus délicate la constitution d'une revue de littérature riche et fournie. À titre d'exemple, nous ne dénombrons pas à ce jour de mémoires de maîtrise ou de thèses faisant un état des lieux sur la question, ni d'ailleurs, d'articles de périodiques évoquant spécifiquement ce sujet de façon scientifique. Les revues de presse exhaustives effectuées pour les deux expositions *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* et *Rock the Kasbah*, révèlent des articles optant soit pour un point de vue journalistique, soit pour un angle socio-politique ou enfin pour une approche historique, mais aucunement selon un point de

---

<sup>15</sup> Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 2015 [1978], 592 p.

vue artistique scientifique<sup>16</sup>. Cependant, la revue de littérature existante, malgré son caractère très succinct, n'est pas dénuée de riches analyses, notamment dans le domaine de la sociologie de l'art. L'ouvrage collectif *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam*<sup>17</sup> interroge en filigrane la référence à une « islamité », affirmée, détournée ou déniée dans la création contemporaine et, en regard de cette présumée référence, en analyse sa réception tant dans l'espace occidental que dans un espace ayant été influencé par les cultures d'Islam, soit le monde arabe, la Turquie, l'Iran, la Malaisie, l'Afrique Subsaharienne, etc<sup>18</sup>. Parmi les nombreuses sources bibliographiques, cet ouvrage a pour point fort la définition de plusieurs concepts permettant d'analyser les représentations qui reposent sur ces artistes. En ce sens, l'article « Pleinement contemporains » écrit par l'historienne Jocelyne Dakhlija est majeur<sup>19</sup>. Elle y critique le point de vue occidental des commissaires d'exposition qui, bien souvent, attribuent aux artistes originaires de pays arabes ou de l'Iran un rôle d'« ambassadeur culturel » assurant la médiation d'un discours unifié et pacifié sur l'islam. De fait, elle articule sa critique autour du concept clé de « sociologie identitaire »<sup>20</sup>. Cette notion caractérise les artistes perçus par des commissaires occidentaux comme des « ambassadeurs culturels » en raison

---

<sup>16</sup> Cette revue de presse exhaustive a été effectuée à partir d'une cinquantaine d'articles de la presse nationale et régionale. Pour l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* les articles évoquent soit les enjeux éducatifs de l'exposition (*La Croix, les Echos, etc.*), soit la généalogie historique du pèlerinage (cf. *Qantara, Le Monde*). Pour l'exposition *Rock the Kasbah* les articles recensés insistent sur l'importance du caractère subversif de la musique (*Libération, l'Express, etc.*). À titre d'exemple voir l'article paru dans les Inrocks « la musique électrise les artistes à la Goutte d'Or ».

<sup>17</sup> La création de l'IISMM, rattaché à l'EHESS, a donné lieu à un vaste programme de débats et de conférences entre 2000 et 2003 dont la majorité des études, réalisées par des universitaires, artistes, professionnels de l'art et écrivains a été rassemblée dans l'ouvrage collectif « Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam ».

<sup>18</sup> Il est important de souligner que le terme de l'ouvrage « en pays d'Islam » fait référence à une zone culturelle « des cultures islamiques » et non géographique, regroupant ainsi une diversité de pays allant de l'Afrique sub-saharienne, au Maghreb, à l'Iran, passant par la Turquie, le Moyen-Orient, ou encore l'Indonésie ou la Malaisie.

<sup>19</sup> Jocelyne Dakhlija, « Pleinement contemporain » dans Jocelyne Dakhlija (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tensions*, Paris, Éditions Kimé, 2006, p. 11-70.

<sup>20</sup> Jocelyne Dakhlija, *op. cit.*, p. 11-70.

de leur identité « trait-d'union » (identité construite et non réelle) selon laquelle ces derniers doivent réaliser un pont entre l'Occident et l'Orient par leur art<sup>21</sup>. Bien que les artistes soient nés en Europe et qu'ils aient une citoyenneté européenne, bien que leur formation artistique ait souvent eu lieu dans les écoles des Beaux-Arts européennes, ils sont finalement toujours considérés comme non-occidentaux par les instances du monde de l'art occidental. De fait, tous les auteurs de cet ouvrage collectif s'accordent sur un point central : les artistes en lien aux cultures d'Islam sont perçus non pas selon des critères esthétiques et artistiques, mais sociologiques : « la territorialité »<sup>22</sup>, « l'identité culturelle, sociale ou politique »<sup>23</sup>. Sous couvert d'« art global », leurs œuvres sont toujours analysées à la lumière d'une « perception locale »<sup>24</sup>. Face à ce « désir d'exotisme » du milieu de l'art occidental, les justifications invoquées varient d'un auteur à l'autre. Ainsi, cet ouvrage est tout à fait pertinent pour analyser les rapports de force se jouant à l'échelle des institutions françaises. En revanche, ces analyses de l'ouvrage collectif ont pour point faible, tout d'abord, de ne pas définir le concept d'« islamité », caractérisant la référence présumée ou non à l'islam dans ces œuvres, et de l'employer comme allant de soi. Ensuite, ces analyses sont trop générales et presque imputables à tout art considéré comme non-occidental. Elles sont trop éloignées d'un contexte historique spécifique, alors qu'il est au contraire essentiel de mettre en valeur le contexte post-colonial pour comprendre la réception des artistes dans le monde occidental.

Par ailleurs, la monographie, *Islamania. De l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique* est majeure. La commissaire d'exposition et critique d'art,

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>22</sup> Stephen Wright, « Vers une extraterritorialité réciproque : l'art actuel au-delà de l'opposition entre mondialisation et repli identitaire », dans Jocelyne Dakhli (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tensions*, Paris, Éditions Kimé, 2006, p. 645-649.

<sup>23</sup> Samuel Herzog, « Art global, perception locale », dans Jocelyne Dakhli (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tensions*, Paris, Éditions Kimé, 2006, p. 565-572.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 565-572

Véronique Rieffel, y développe le concept central de l' « islamania ». Selon l'auteure, l' « islamania » définit une théorie du regard occidental qui serait systématiquement orienté selon le prisme de l'islam gageant une lecture monolithique de productions artistiques prétendument rattachées aux pays arabes ou musulmans. Elle postule ainsi que « l'islamania » se présente comme une réactualisation de l' « orientomania » du XIX<sup>ème</sup> siècle puisque des « fantasmes projetés »<sup>25</sup> de l'islam reposent encore sur les artistes dont le nom évoque une « consonance musulmane » et aboutit à une lecture de leurs œuvres culturaliste selon des paradigmes sociologiques et anthropologiques. Certes, les tenants et aboutissements impérialistes de l'Orientalisme auraient été reformulés, mais cette « islamania » caractérise toujours l'ascendant de l'Occident comme instance de production et de validation du savoir sur l'art<sup>26</sup>.

Cet ouvrage, de même que le précédent évoqué, a pour qualité de construire un paradigme très important de la réception des artistes à l'échelle française, mais a pour limite de ne pas relier cette analyse directement à un milieu de l'art contextualisé, ni de réfléchir à cette nouvelle typologie d'exposition en regard de ce paradigme<sup>27</sup>. Cette monographie peut être mise en parallèle de l'analyse d'une « catégorisation socio-culturelle » reposant sur les artistes du Moyen-Orient, de l'Iran et de la Turquie, analysée par Monia Abdallah. Elle démontre l'existence d'enjeux politiques latents à la nouvelle catégorie « art islamique contemporain », regroupant tous les artistes présentant une référence aux aires culturelles ayant été sous l'influence des cultures

---

<sup>25</sup> Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche*, Paris, Flammarion, 2005, p. 57.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>27</sup> Il est paradoxal de constater que la commissaire d'exposition qui a développé cette nouvelle typologie d'exposition à l'ICI (*Islam(s) d'Europe, Islam and the city*) est également l'auteur du livre *Islamania. De l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*. Ce qui expliquerait la difficile remise en perspective de son propre travail commissarial.

islamiques dans le milieu de l'art<sup>28</sup>. Dans sa thèse<sup>29</sup>, elle détermine les raisons de l'émergence de cette nouvelle catégorisation par l'apparition d'une idée nouvelle : la naissance d'un art islamique contemporain dans les années 1970 serait le *revival* de l'art islamique historique. Implicitement, ce serait une façon d'affirmer l'existence d'un art islamique contemporain qui désignerait l'art de la « civilisation islamique d'aujourd'hui » réactivant ainsi la notion de civilisation islamique, par la notion d'un progrès continu entre les deux.

Enfin, le dernier élément majeur de cette revue de littérature est la thèse en sociologie de l'art de Victoria Abrosini Chenivresse<sup>30</sup>. L'auteur réfléchit à l'accusation d'auto-orientalisme dont les artistes du Moyen-Orient font souvent l'objet et étudie le kitsch comme « esthétique populaire de subversion » permettant une résistance à l'injonction identitaire du marché de l'art. Cette thèse apporte une théorisation du paradigme d'un « néo-orientalisme » en lien à un monde de l'art globalisé.

## Objectifs

Ce mémoire de recherche a pour premier objectif de démontrer que cette nouvelle typologie d'exposition est liée au contexte post-colonial français de la construction d'un « problème musulman » et viserait à l'insertion de l'islam en France. Il s'agit ainsi de démontrer que le glissement sémantique de la définition de l'islam, depuis le champ du culturel vers le cultuel, est *explicite* car il répond à un mandat des deux instituts en tant qu'acteurs construisant une image d'un l'islam pacifié en France. Il

---

<sup>28</sup> Monia Abdallah, « L'art contemporain islamique : étude d'une catégorisation et de ses enjeux sociaux-politiques », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002, 116 p.

<sup>29</sup> Monia Abdallah, « Construire le progrès continu du passé : enquête sur la notion d'art islamique contemporain (1970-2009) », Thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2009, volume 1, 286 p.

<sup>30</sup> Victoria Ambrosini Chenivresse, « Art populaire, art contemporain et pratiques politiques au Moyen-Orient : entre orientalisme et Révolution égyptienne, 2000-2014 », Thèse de Doctorat en anthropologie de l'art, Paris, EHESS, 2015, 401 p.

s'agit donc de prouver que ce glissement est assumé et voulu par les concepteurs des expositions à des fins socio-politiques avérées, à savoir une dédramatisation de l'islam par une construction d'un « islam de France »<sup>31</sup> dans un contexte français de plus en plus islamophobe.

Un second objectif vise à démontrer que le dispositif discursif et idéologique mis en place dans cette nouvelle typologie d'exposition procède d'une « islamania » comme réactualisation d'« un imaginaire orientaliste » car une « rhétorique de l'islam » prenant la forme de discours fondés sur une différence culturelle ontologique entre l'« Occident » et « l'islam » est projetée sur les artistes dont les œuvres évoquent l'Islam ou l'islam. Il s'agira de montrer par l'étude de cas des deux expositions *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* et *Rock the Kasbah* que l'art dans cette nouvelle typologie d'exposition est perçu selon des critères davantage pédagogique et didactique, afin de construire l'image d'un « islam de France », qu'artistiques et esthétiques.

Enfin, un dernier objectif consiste à démontrer que les œuvres exposées évoquant le thème de l'islam sont toujours analysées à la lumière d'une « rhétorique de l'islamité » comme réactualisation d'une « perception orientaliste ». Il s'agit de mettre en lumière que l'« islamité » est aussi une grille de lecture différentialiste qui attribue aux œuvres en lien à l'islam un discours sur une religion présumée des artistes alors que celle-ci n'est pas nécessairement revendiquée par eux. En ce sens, l'on cherche à mettre en évidence que l'« islamité » consiste en un cas particulier de l'« islamania » et se développe par des discours de l'ordre de l'identité culturelle pour les œuvres exposées faisant référence explicitement à l'islam (contrairement à l'« islamania » qui s'appliquait de façon plus générale aux œuvres évoquant les

---

<sup>31</sup> Voir Danièle Lochak, « L'intégration comme injonction. Enjeux idéologiques et politiques liés à l'immigration », *Cultures & Conflits*, n° 64, hiver 2006, p. 1-15 et Valérie Amirault, « De l'Empire à la République, l'« islam de France » », *Ruptures postcoloniales, les nouveaux visages de la société française*, Paris, la Découverte, 2010, p. 379-390.

cultures d'Islam et l'islam). Pour démontrer cet objectif, l'on cherche à mettre en évidence, par une analyse iconique « à contrepoint »<sup>32</sup> des œuvres, que cette référence à l'islam agit comme une citation partagée et intégrée aux pratiques actuelles en art contemporain. Elle n'est pas un indicateur culturel tel qu'elle semble apparaître dans les discours de mises en exposition des œuvres.

### **Corpus de recherche**

Le corpus de ce mémoire de recherche est constitué d'objets d'étude pluriels. Il est constitué tout d'abord des deux instituts culturels français soient l'IMA et l'ICI. Il nous paraissait important de rechercher précisément pourquoi cette nouvelle typologie d'exposition était apparue dans ces deux instituts spécifiques afin de réfléchir au rôle des instituts culturels français dans la création d'un « islam de France » en lien au contexte de la question d'un « problème musulman » en France. C'est pourquoi une étude de terrain a été effectuée à l'IMA et à l'ICI au cours de l'été 2017. Cette recherche a été menée autour des activités de consultation des archives à la bibliothèque d'étude de l'IMA, de l'étude exhaustive de toutes les publications communiquées à l'occasion des expositions réalisées à l'ICI<sup>33</sup> ainsi que de la

---

<sup>32</sup> Le concept de « contrepoint », développé dans *Culture et impérialisme*, d'Edward Said est emprunté au vocabulaire de la théorie musicale, et devient une lecture méthodologique de Said permettant d'intégrer des discours qui s'opposent pour, en négatif, mieux faire ressortir la thèse au cœur de l'argumentation.

<sup>33</sup> Il est important de souligner à ce titre, qu'en regard du caractère récent de l'Institut des Cultures d'Islam, toutes les premières publications sur les expositions étaient réalisées sous forme de prospectus regroupant l'ensemble de la programmation événementielle ainsi que sous forme de communiqués de presse. Il faut attendre le changement de toute l'équipe à l'ICI direction en 2016, pour voir apparaître les premiers catalogues d'exposition publiés par les éditions de l'institut davantage scientifiques car faisant intervenir des historien-ne-s de l'art.

participation au colloque *Plural Cultures, plural spaces : comparative perspectives the Institut des Cultures d'Islam*<sup>34</sup>.

Cette étude de terrain a donné lieu à l'hiver 2018 à la création de deux questionnaires (adressés à la directrice des expositions de l'IMA et à la directrice artistique de l'ICI) pour lesquels un certificat d'approbation éthique a été remis par le Comité d'Éthique de la Recherche de l'UQAM à l'hiver 2018. Ces deux questionnaires composent également le corpus de cette recherche car ils révèlent les motivations, perceptions et visions complexes de deux acteurs engagés au premier plan dans la création et dans l'institution de savoirs au sein des deux instituts.

Le corpus de recherche est également constitué de l'analyse de deux expositions *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* (IMA, 2014) et *Rock the Kasbah* (ICI, 2017) qui constituent deux études de cas de cette nouvelle typologie d'exposition. Après une lecture exhaustive de toutes les expositions ayant eu lieu dans ces deux instituts et évoquant l'islam par la mise en exposition d'œuvres présentant un lien à l'islam et l'Islam, je n'ai retenu que ces deux expositions car les acteurs en charge de la programmation artistique des instituts occupaient également la fonction de commissaires pour ces expositions. Cela me permet de mettre en évidence de façon plus précise les enjeux sous-jacents aux discours portés sur l'art puisque les acteurs en charge de ces expositions sont impliqués aussi bien dans l'administration des instituts que dans la direction des expositions. Les deux catalogues d'exposition font dès lors également partie du corpus de recherche pour l'étude des discours formulés par les acteurs en charge de ces expositions.

---

<sup>34</sup> Ce colloque, tenu à l'Institut des Cultures d'Islam le 18 mai 2017 et à l'Institut de Londres à Paris le 19 mai 2017, permettait de comprendre les enjeux politiques en lien avec le contexte post-colonial français, à l'échelle de l'implantation de l'institut au sein du quartier de la Goutte d'Or, il n'a pas encore donné lieu à une publication.

Enfin, le corpus de recherche est constitué d'une sélection d'œuvres faisant partie des expositions étudiées et présentant une référence *explicite* à l'islam culturel. Ce corpus d'étude regroupe les œuvres : *Al Madat* (2014) de James Webb (voir fig. 1, p. 155.) ; *Sound Cells : Friday* (2013) de Magdi Mostafa (voir fig. 2, p. 156.) ; *Magnetism* (2011) d'Ahmed Mater (voir fig. 3, p. 156.) ; *From God to Malevitch* (2012) de Babak Golkar (voir fig. 4, p. 157.) ; *White Cube* (2010) de Walid Siti (voir fig. 5, p. 157.) ; *Seven Times* (2010) d'Idris Khan (voir fig. 6, p. 158.). Toutes ces œuvres, que ce soit par le contenu ou la forme, évoquent *explicitement* l'islam. Le choix de ces œuvres est justifié, en regard de l'ensemble des autres œuvres exposées dans ces mises en exposition, car leur thème concourt à ce qu'une rhétorique particulière leur soit associée, celle d'une « islamité » prétendue (mise en place dans les discours textuels et entretiens effectués) que nous désirons étudier en profondeur.

### **Méthodologie et plan**

Pour ce faire, l'analyse repose sur une méthodologie interdisciplinaire combinant plusieurs approches à l'intersection de l'histoire, l'histoire de l'art, la sociologie de l'art, les approches postcoloniales ainsi que la muséologie. Tout d'abord, l'approche sociologique est le support méthodologique de l'étude de terrain entreprise. Cette approche permet d'investiguer les corrélations entre les instituts et l'art qui y est exposé. Ainsi, cette méthodologie permet de développer une analyse contextuelle de l'arrière-plan institutionnel, telle que le rôle des commissaires d'exposition et directeurs artistiques, pour étudier plus précisément les acteurs intervenant dans la production de discours sur l'art. Elle est utilisée comme méthode pour étudier le rôle et la fonction impartis aux artistes par des acteurs situés au premier plan dans la constitution de savoirs sur l'art à l'échelle des instituts français. Par ailleurs, j'ai également recours aux approches postcoloniales. Il s'agit d'un emploi décontextualisé de ces théories, au-delà de la question coloniale *stricto sensu*, afin de mettre en place une analyse discursive des mises en exposition dans une optique transdisciplinaire. Il

s'agit d'utiliser un nouveau vocabulaire d'analyse issu des théories postcoloniales pour analyser les deux mises en exposition du corpus : cette méthodologie permet d'opérer un décentrement du regard au sein de la discipline de l'histoire de l'art afin de dépasser l'écueil des analyses des œuvres et artistes considérés comme non-occidentaux qui, bien souvent, reposent sur des lexiques dont le champ lexical est de l'ordre du sociologique ou de l'anthropologique. Cette approche est à l'intersection d'une analyse muséologique permettant d'étudier le rôle de l'institution dans la constitution de l'exposition en tant que dispositif discursif et idéologique, notamment par une étude des fonctions scientifique et d'exposition définie dans la sélection, documentation et présentation des œuvres. La méthodologie de cette recherche repose enfin sur une analyse critique discursive qualitative. La consultation et l'analyse de sources secondaires, telles que les catalogues d'exposition, des périodiques spécialisés et les entretiens effectués constituent les principales méthodes d'enquête. L'analyse procède selon l'identification et la mise en évidence, par le récit, des différents discours sur les œuvres d'art contemporain afin d'analyser leur statut.

Mon analyse repose sur le cadre théorique des études postcoloniales d'Edward Said<sup>35</sup>, d'Arjun Appadurai<sup>36</sup>, de Rasheed Araeen<sup>37</sup>, d'Homi Bhabha<sup>38</sup> qui me permettront d'asseoir ma réflexion sur des concepts clés de déconstruction discursive, tels que la catégorisation idéologique et la remise en question de l'authenticité du savoir. Par

---

<sup>35</sup> Notamment les ouvrages, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, [1978], 430 p. ; *L'Islam dans les médias : comment les médias et les experts façonnent notre regard sur le reste du monde*, Arles, 2011 [1981], 282 p. et *Culture et impérialisme*, Paris, Éditions Fayard, 2000, 558 p.

<sup>36</sup> Arjun Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2015 [1996], 333 p.

<sup>37</sup> Rasheed Araeen, « From primitivism to ethnic art », *The myth of primitivism, perspectives on art*, London Routledge, 1991, p. 158-176.

<sup>38</sup> Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007 [1994], 414 p.

ailleurs, l'étude prend appui sur les travaux sociologiques de Jocelyne Dakhli<sup>39</sup>, Hajjat Abdellali et Mohammed Marwan<sup>40</sup>. En histoire de l'art, je m'appuierai sur les travaux critiques de Véronique Rieffel<sup>41</sup>, de Monia Abdallah<sup>42</sup> dont l'intérêt théorique a déjà été précédemment détaillé. Mais aussi, concernant la théorisation d'un « néo-orientalisme » ancré dans le milieu de l'art, des monographies critiques de Nicolas Bourriaud<sup>43</sup>.

Cette méthodologie façonne l'ossature de cette recherche. Ainsi, dans un premier chapitre, les approches socio-historiques favoriseront la mise en place d'une approche critique comprenant un retour chronologique sur la création de ces instituts en lien avec la construction du « problème musulman » afin d'analyser les raisons permettant de comprendre l'émergence de cette typologie d'exposition (Chapitre 1). Puis, selon une méthodologie muséologique mise en perspective avec le vocabulaire des études postcoloniales, j'entreprendrai d'analyser les enjeux de l'émergence de cette « islamania » par l'étude de cas précise des dispositifs discursifs et idéologiques des expositions *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* (2014, IMA) et *Rock the Kasbah* (2017, ICI) afin de déterminer dans quelle mesure cette « islamania » consiste en un « néo-orientalisme » (Chapitre 2).

Enfin, dans un dernier chapitre ancré dans une analyse iconique en histoire de l'art, il s'agira de mettre en place un retour critique sur l'« islamité » associée aux œuvres *Al Madat* (2014) de James Webb (voir fig. 1, p. 155.) ; *Sound Cells : Friday* (2013) de Magdi Mostafa (voir fig. 2, p. 156.) ; *Magnetism* (2011) d'Ahmed Mater (voir fig. 3, p. 156.) ; *From God to Malevitch* (2012) de Babak Golkar (voir fig. 4, p. 157.) ;

---

<sup>39</sup> Jocelyne Dakhli, *Islamicités*, Paris, Presse Universitaires de France, 2005, 161 p.

<sup>40</sup> Hajjat Abdellali et Mohammed Marwan, *op. cit.*

<sup>41</sup> Véronique Rieffel, *op. cit.*

<sup>42</sup> Monia Abdallah, *op. cit.*

<sup>43</sup> Nicolas Bourriaud, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, 221 p.

*White Cube* (2010) de Walid Siti (voir fig. 5, p. 157.) ; *Seven Times* (2010) d'Idris Khan (voir fig. 6, p. 158.) évoquant explicitement l'islam dans ces deux expositions (Chapitre 3). Pour ce faire, ce chapitre consistera en une étude comparative entre les discours textuels reposant sur ces œuvres et la mise en place d'une analyse iconique « à contrepoint »<sup>44</sup> de la référence à l'islam dans ces œuvres, étudiée selon la modalité esthétique de la citation (d'abord de contenu, puis formelle) intégrée aux pratiques en art contemporain. Par le contrepoint, il s'agit de mettre en valeur l'« imaginaire orientaliste » ayant reposé sur ce corpus d'œuvres. Ce chapitre consiste en un cas particulier de l'analyse des mises en exposition (par un retour précis aux œuvres évoquant l'islam) ce qui justifie le fait qu'il sera plus succinct que les deux autres chapitres.

---

<sup>44</sup> Cf. Edward Said, *Culture et impérialisme*, Paris, Éditions Fayard, 2000 [1993], 558 p.

## CHAPITRE I

### DES INSTITUTS CULTURELS AU CŒUR DES ENJEUX SOCIO-POLITIQUES DU « PROBLÈME MUSULMAN »

Une réflexion sur la mise en place d'expositions portant sur l'islam ne peut être appréhendée sans un retour historique sur la création des deux institutions en lien avec la construction d'un « problème musulman » en France. En filigrane, il s'agit de comprendre comment cette nouvelle typologie d'exposition répond à un « malaise français »<sup>45</sup> identitaire républicain, dont la compréhension s'effectue par une articulation entre le fait colonial « impensé » et ses prolongations « métissées »<sup>46</sup> dans le contexte post-colonial sous le jour d'un « problème musulman ». Dans ce premier chapitre, il s'agit de démontrer que le discours portant sur l'islam est *explicite* dans ces expositions, car il vise à démystifier l'islam et témoigne d'une volonté d'intégrer les « musulmans de France », à rebours des discours identitaires nationalistes véhiculés par l'extrême droite. Ainsi, ce chapitre procédera par une analyse historique et contextuelle construite selon la logique d'emboîtement des

---

<sup>45</sup> Le terme est employé par Amhed Boubeker, « Le malaise français comme crise d'un paradigme politique fondé sur une forme unique de rationalité et d'universalité. Le malaise français qui suscite le malaise des banlieues par son refus de l'autre comme composantes du même, comme condition de l'identité à soi » dans Amhed Boubeker, « L'immigration (post)coloniale en héritage : un récit en marge de l'histoire de France », *Ruptures postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 272.

<sup>46</sup> Nicolas Bancel *et al.*, « Introduction. La fracture coloniale : une crise française », *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 11.

poupées russes, du général au particulier. Il s'agit de comprendre l'imbrication d'enjeux historiques issus du passé colonial à différentes échelles, depuis l'histoire nationale post-coloniale, vers l'historique de la construction des deux instituts et, enfin, à plus petite échelle, dans les mises en exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* et *Rock the Kasbah*. La première partie réfléchira aux héritages du passé colonial dans le moment post-colonial français au travers de la « fracture coloniale » dont le « problème musulman » en représenterait une facette. Puis, il s'agira à l'échelle locale institutionnelle de démontrer que cette « fracture coloniale » du « problème musulman » a été à l'origine de la création des deux institutions : à l'IMA dans le but de créer une médiation entre le monde arabe et la France, en intégrant la deuxième génération issue de l'immigration post-coloniale et, à l'ICI, avec l'intention de régler les tensions sociales à l'échelle d'un quartier considéré comme « sensible ». Enfin, à l'échelle des expositions, il conviendra de démontrer que le glissement de la définition de l'islam depuis le culturel vers le cultuel est *explicite* et assumé à des fins socio-politiques avérées. Il contribue, dans le contexte d'une « crise identitaire française », à démystifier l'islam.

## 1.1 Contexte historique : la construction du « problème musulman » à l'aune de la « fracture coloniale » française (1980 à aujourd'hui)

### 1.1.1 Moment post-colonial en France : une « aphasie » du fait colonial

Alors que le milieu anglo-saxon analyse depuis maintenant plusieurs décennies le fait colonial ainsi que les prolongements de ses rapports hégémoniques dans le contexte post-colonial par les théories issues de la *French Theory* (la triade Derrida, Deleuze et Foucault)<sup>47</sup>, la France est pratiquement le seul pays européen à avoir délaissé le

---

<sup>47</sup> Voir François Cusset, *La French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris : La Découverte, 2005, 378 p.

champ de ces réflexions historiques, historiographiques, épistémiques et théoriques<sup>48</sup>. La traduction relativement tardive de nombreux ouvrages de ces théoriciens<sup>49</sup> est également significative de cette « *fabrique de l'oubli* »<sup>50</sup>.

Depuis maintenant une vingtaine d'années, plusieurs historiens français regroupés autour du groupe de recherche de l'ACHAC créé en 1989<sup>51</sup>, s'attèlent à analyser les prolongements du passé colonial et leurs effets complexes dans la société française. Il est important de souligner que si ces recherches s'ancrent dans le contexte spécifique français, elles n'en reposent pas moins sur l'apport théorique du milieu anglo-saxon des *postcolonial studies*, *cultural studies* et *subaltern studies*<sup>52</sup>.

Les deux ouvrages clés *La fracture coloniale*<sup>53</sup>, et *Ruptures post-coloniales*<sup>54</sup> nés de la contribution de plusieurs historiens et autres chercheurs issus du milieu

<sup>48</sup> Voir Nicolas Bancel *et al.*, « De surcroît, la situation de la France vis-à-vis de son passé colonial est singulière. En effet, toutes les autres métropoles coloniales européennes ont envisagé et mis en œuvre des programmes (recherche, enseignement, lieux de mémoires...) liés à cette histoire des Empires, dans une optique visant à dépasser le double simplisme de l'anticolonialisme et de l'hagiographie » dans « Introduction. La fracture coloniale : une crise française », *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 14.

<sup>49</sup> Anne-Claire Collier, « Traduire les études postcoloniales », *Convergences francophones*, n°2, 2015. En ligne. < [mrujs.mtroyal.ca/index.php/cf/article/download/250/107](http://mrujs.mtroyal.ca/index.php/cf/article/download/250/107)>. Consulté le 24 avril 2018. p. 56-71.

<sup>50</sup> Le terme est employé par Stuart Hall lors d'un entretien avec Mark Alizart, « Il y a, je pense, au cœur de toutes les grandes puissances impériales, une incroyable faculté d'oubli – une incroyable fabrique de l'oubli », dans Mark Alizart, *Stuart Hall*, Paris, Éditions Amsterdam, p. 45.

<sup>51</sup> L'ACHAC, « L'Association pour la Connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine » est un collectif créé en 1989 composés de chercheurs de divers horizons qui travaillent sur les représentations, discours et imaginaires coloniaux et post-coloniaux, ainsi que sur les flux migratoires.

<sup>52</sup> Voir Nicolas Bancel *et al.*, « En réalité, l'audace est très relative et à la réalité nous n'inventons rien. Depuis plus de deux décennies, la littérature scientifique de la langue anglaise, dans les *postcolonial studies*, *subaltern studies* mais aussi certains aspects des *french studies* ont fait de la question postcoloniale (*postcolonial theory*) un champ historique pleinement légitime », « Introduction. La fracture coloniale : une crise française », *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 13.

<sup>53</sup> Nicolas Bancel *et al.*, *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, 310 p.

<sup>54</sup> L'ouvrage est à envisager comme une prolongation des réflexions amorcées dans *La fracture coloniale*, *op. cit.*

académique des sciences-sociales français, mettent en lumière les multiples facettes de la crise identitaire française à l'aune d'une analyse d'une « fracture coloniale ». Ce concept permet d'étudier, d'analyser, et de comprendre comment des problématiques sociales actuelles, telles que par exemple la ghettoïsation des banlieues ou les débats portant sur la laïcité et l'islam en France, sont imbriquées dans des enjeux socio-politiques hérités de la période coloniale. Il s'agit bien pour ces historiens de démêler les crises identitaires traversant l'État républicain par l'analyse d'une fracture entre ladite « communautarisation » des populations issues de l'immigration post-coloniale, et de l'autre côté, le repli identitaire nationaliste de la société française, symbolisé par la montée des partis politiques d'extrême droite depuis les années 1980.

Pour ces historiens, ce concept ne tend pas à simplifier le contexte actuel comme une simple reproduction actualisée du fait colonial dans la logique d'un « *continuum* » ni à réduire la complexité du fait colonial historique, mais bien à réfléchir sur ses héritages afin de « comprendre comment les phénomènes engendrés par le fait colonial se sont poursuivis, mais aussi métissés, transformés, résorbés, reconfigurés »<sup>55</sup>. C'est pourquoi les auteurs envisagent « la multiplicité de la fracture »<sup>56</sup> selon des continuités « métissées » et des « filiations complexes » de ces tensions et effets, affectant des domaines finalement assez disparates. Ainsi dans l'introduction du livre, il est affirmé :

Il ne faut donc pas chercher de cohérence systématique dans les effets de cette fracture : elle affecte des champs très divers qui ne sont pas nécessairement liés. Chacun des contributeurs de cet ouvrage tente d'en appréhender une facette, une conséquence, une partie, une dimension mythologique.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Nicolas Bancel *et al.*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 23-26.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 13.

L'unité de ce concept permettant l'analyse de ces phénomènes repose selon les auteurs sur trois facteurs : il s'agit tout d'abord de l'origine historique commune aux effets, le moment colonial européen, ensuite de l'« unité discursive » parcourant cette fracture<sup>58</sup>. Cette « unité discursive » véhiculée tant par les médias que par les politiques est à prendre en considération selon un sens foucauldien : les discours sont tous produits sur le même mode discursif d'énonciation et ils finissent par prendre un sens général<sup>59</sup>. Enfin, l'unité de cette « fracture coloniale » repose sur l'impossible intégration de l'épisode colonial dans nos représentations collectives<sup>60</sup>. Ce « déni » du fait colonial est singulier à l'histoire post-coloniale française. Les raisons à l'origine de ce « déni » invoquées en introduction de la *Fracture coloniale* et reprises par les chercheurs sont multiples : « nostalgie »<sup>61</sup> ; « deuil »<sup>62</sup> ; « déception coloniale »<sup>63</sup>. Mais tous les auteurs s'accordent sur un point : ils refusent l'analogie avec une « amnésie » ou un « oubli » pour caractériser la production historiographique du moment post-colonial, lui préférant le concept d'« aphasie coloniale ». Le concept repose sur la théorisation de Michel Foucault dans *Les mots et les choses* des personnes dites « aphasiques » caractérisant des individus étant incapables de mettre en place des relations structurelles entre les mots, rejetant ainsi les catégories viables grammaticales pour les remplacer sans cesse par des associations incompréhensibles.<sup>64</sup>

Par le concept d'« aphasie », les historiens s'opposent à « pathologiser » le moment historique post-colonial selon une « perte de mémoire » et préfèrent le caractériser

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>64</sup> Laura Stoler cite Michel Foucault dans « L'aphasie coloniale française : une histoire mutilée », *Ruptures postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 77-78.

comme une « occultation volontaire » d'un savoir historique, reposant sur la non-verbalisation d'un phénomène non compris<sup>65</sup>. Ainsi, dans l'« aphasie coloniale » réside un dysfonctionnement dans la relation structurelle entre la compréhension du phénomène historique et sa mise en pensée théorisée et conceptualisée<sup>66</sup>.

Cette « aphasie coloniale » a pour conséquence l'aporie du moment post-colonial évoquée par Achille Mbembe : la décolonisation n'a pas permis de décoloniser les esprits<sup>67</sup>. Ainsi, la France aurait « décolonis[é] sans s'autodécoloniser »<sup>68</sup>, paradoxe à la source de la « fracture coloniale ». Les modalités de l'imaginaire de domination imposées durant la colonisation se renouvelleraient dans les logiques d'assimilation et d'intégration de l'immigration post-coloniale par la République selon un « impensé colonial ».

De fait, les grands paradigmes politiques de la Vème République depuis l'« universalisme républicain » vers le « multiculturalisme à la française » marqués par cette « aphasie » ne parviennent pas à dépasser cette fracture aboutissant à une crise identitaire nationale. Le premier modèle est ainsi souvent critiqué pour son impossibilité à reconnaître les différentes minorités selon une « tyrannie de l'exclusion » puisqu'il serait « fondé sur une forme unique de rationalité et d'universalité »<sup>69</sup> alors que le second est décrié pour sa « tyrannie de l'assimilation »

---

<sup>65</sup> Laura Stoler, « L'aphasie coloniale française : une histoire mutilée », *Ruptures postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 62-78.

<sup>66</sup> Laura Stoler affirme « Il y a une aphasie coloniale, une "déconnexion" entre les mots et les choses, une incapacité à reconnaître les choses du monde et à leur assigner un nom approprié ». Voir Laura Stoler, *op. cit.*, p. 73.

<sup>67</sup> Achille Mbembe, « La République et l'impensé de la race », *Ruptures postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 205-216.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 208-212.

<sup>69</sup> Amhed Boubeker, « L'immigration (post)coloniale en héritage : un récit en marge de l'histoire de France », *Ruptures postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 272.

qui, par une ethnicisation de la France, finirait par enfermer les minorités dans « des ghettos géographiques et identitaires »<sup>70</sup>.

Analysons désormais une facette de cette « fracture coloniale », soit la construction du « problème musulman » ancrée dans le moment post-colonial français.

### 1.1.2 Du « problème de l'immigration » des années 1970 vers la politisation d'un « problème musulman » durant les années 1980

Selon Abdellali Hajjat et Marwan Mohammed<sup>71</sup>, la question du « problème musulman » ne peut s'envisager sans son articulation historique avec « le problème de l'immigration ». En filigrane, pour les auteurs la problématique de la « question musulmane » repose sur les effets complexes d'une non-intégration de la deuxième génération issue de l'immigration post-coloniale. Le sentiment « anti-musulman » découle d'un sentiment « anti-arabe » présent depuis les années 1970<sup>72</sup>.

Revenons dès lors sur la construction du « problème de l'immigration ». La notion d'un « problème de l'immigration » voit le jour dans les années 1970 par la mise en visibilité des « travailleurs arabes » lors de la crise économique que traverse la France suite aux deux chocs pétroliers de 1973-74 et 1978-79. L'historien Yvan Gastaut démontre comment les crises économiques et pétrolières des années 70 se sont progressivement déplacées depuis des questions économiques vers les questions culturelles et sociales<sup>73</sup>. Un sentiment « anti-arabe » était déjà présent depuis la fin de la guerre d'Algérie, mais la crise économique a exacerbé ce sentiment et a été le

---

<sup>70</sup> Jean-Loup Amselle, « Introduction. Une époque anthropologique », *Ethnicisation de la France*, Paris, Éditions Lignes, 2011, p. 34.

<sup>71</sup> Hajjat Abdellali et Mohammed Marwan, *Islamophobie, comment les élites françaises fabriquent le « problème musulman »*, Paris, La Découverte, 2013, 302 p.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>73</sup> Yvan Gastaut, « Français et immigrés à l'épreuve de la crise (1973-1995) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2004, n°84, p. 107-118.

catalyseur d'un « racisme de crise » établissant des liens entre chômage et immigration<sup>74</sup>. À la crise économique des années 1970 se substitue une crise sociale : les travailleurs immigrés deviennent les « boucs-émissaires de la crise des années 1970 »<sup>75</sup> et, pour la première fois, posent problème dans l'espace social français. Ahmed Boubeker conceptualise ce phénomène comme le paradoxe symptomatique de la « fracture coloniale » à savoir la « mise en visibilité d'une minorité invisible »<sup>76</sup> : l'immigré devient un « étranger de l'intérieur »<sup>77</sup>.

Une décennie après la mise en visibilité du « travailleur arabe » un glissement s'opère depuis le « problème de l'immigration » vers « le problème musulman ». Les mouvements de grève ouvrière contre les licenciements dans l'industrie automobile de 1982-1984 sont symptomatiques de ce glissement dans les discours politiques et médiatiques depuis la question du « travailleur immigré » vers celle du « travailleur musulman »<sup>78</sup>. En effet, les discours des élites patronales, politiques et médiatiques, au sujet de cette grève convergent tous vers la condamnation « du travailleur musulman/intégriste » alors qu'une décennie plus tôt elle concernait « le travailleur arabe ».

Dès lors que le patronat souhaite stigmatiser les ouvriers grévistes en les désignant comme intégristes, que le champ médiatique diffuse les images de prières collectives pour faire l'audience [...], l'intransigeance des travailleurs immigrés à conserver leur emploi est expliquée non par des facteurs

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 110-111.

<sup>76</sup> Ahmed Boubeker, *op. cit.*, p. 266-270.

<sup>77</sup> *Ibid.*, « Ainsi, les héritiers de l'immigration se retrouvent-ils désignés comme des étrangers de l'intérieur », *op. cit.*, p. 272.

<sup>78</sup> Hajjat Abdellali et Mohammed Marwan, « Grèves de l'automobile et disqualification des ouvriers immigrés », *Islamophobie, comment les élites françaises fabriquent le « problème musulman »*, Paris, La Découverte, 2013, p. 103-109.

sociaux (la continuation de la lutte des classes), mais par des facteurs religieux (l'intégrisme musulman)<sup>79</sup>.

Cette convergence idéologique entre les différentes instances politiques et médiatiques concourt à problématiser un phénomène social par un facteur religieux et, dès lors, incarne le premier événement symbolique de la politisation et médiatisation de la « question musulmane ». Il est par la suite suivi d'une série d'affaires politico-médiatiques, notamment concernant le port du *hijab* dans l'espace social et de l'intervention d'acteurs individuels et collectifs se devant d'agir pour « régler le problème musulman ». Les créations de la Commission sur la Nationalité en 1987 (dite Commission Marceau-Long, visant à produire un consensus national et public sur « le problème de l'immigration » et de l'« identité nationale »<sup>80</sup>) et la création Du Haut Conseil à l'Intégration en 1989, « avant garde laïque de l'Etat »<sup>81</sup> sont symboliques de la politisation de la « question musulmane ».

Il est important de souligner que cette problématisation de la « question musulmane » au travers du champ politique repose sur un consensus dépassant les différents clivages entre les partis politiques français. Si les intellectuels de l'extrême droite française (FN, GRECE, Club de l'horloge, etc.) ont théorisé depuis les années 1960 l'altérité arabe et musulmane, au travers de l'idée que l'islam est une « religion incompatible avec nos traditions culturelles », ces représentations négatives de l'islam tendent à être partagées par l'ensemble du champ politique depuis le début des années 1980<sup>82</sup>.

Il s'agit d'un consensus selon lequel l'islam « pose problème » et, par sa contradiction avec le modèle républicain de laïcité, l'islam ne pourrait s'intégrer à la

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 134.

République. Par ce consensus et pour reprendre les termes d'Abdellali Hajjat et de Mohammed Marwan :

La perception dominante de l'islam attribue à cette religion un ensemble d'intentions et de caractéristiques négatives : sa « difficulté » à opérer la séparation entre public et privé et son projet de s'imposer dans la sphère publique<sup>83</sup>.

Ce phénomène problématisant la « question musulmane » agit selon une « métonymie »<sup>84</sup> entre l'islam et les populations musulmanes. Et par extension du consensus reposant sur l'islam, les musulmans font figure à part, ne peuvent pas s'intégrer dans la République laïque française.

De plus, ce consensus est véhiculé par une « communauté d'interprétation » issue tant des milieux médiatiques, que politiques, ou intellectuels. Le livre clé d'Edward Said *L'islam dans les médias* en dépit du fait qu'il couvre un phénomène médiatique bien plus ancien<sup>85</sup>, reste tout à fait pertinent pour analyser l'unité discursive véhiculée autour de la construction d'un « problème musulman ». Edward Said remet en question l'authenticité du savoir portant sur l'islam en démontrant que tout savoir produit résulte d'une construction idéologique reposant sur un « label idéologique »<sup>86</sup> ou encore un « étiquetage »<sup>87</sup> lui associant des intentions et caractéristiques négatives. Il pose ainsi une distinction entre le « savoir orthodoxe », néo-orientaliste, soit un savoir véhiculé par des experts et des médias faisant collusion à l'idéologie politique

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 110-114.

<sup>85</sup> Dans *L'islam dans les médias*, Edward Said évoque la couverture médiatique qui a suivi la prise en otage d'américains à l'ambassade des Etats-Unis à Téhéran, contrôlée le 4 novembre 1979.

<sup>86</sup> Edward Said, « Introduction », *L'islam dans les médias : comment les médias et les experts façonnent notre regard sur le reste du monde*, Arles, Actes Sud, 2011 [1981], p.56.

<sup>87</sup> Edward Said, *op. cit.*, p. 63.

dominante, et un savoir minoritaire « antithétique » ou « hétérodoxe » qui prendrait le risque de la critique, afin de désessentialiser l'islam<sup>88</sup>.

Cette politisation de la « question musulmane » aboutit deux décennies plus tard à ce que de nombreux acteurs individuels et collectifs agissent pour régler et trouver une solution au « problème musulman ».

### 1.1.3 La « nouvelle laïcité » : ambivalence du principe régulateur et intégrateur de l'« islam de France » des années 2000

Durant les années 2000, l'évolution de la politisation de la « question musulmane » est à envisager avec une évolution de la définition de la laïcité au sein des instances de pouvoir de la République. Les « solutions » envisagées par les acteurs individuels et collectifs prennent un autre tournant début 2000 en rapport avec l'évolution de la définition de la laïcité.

En une dizaine d'années, la position des « élites » sur les « solutions » à apporter au « problème musulman » a évolué de façon radicale. L'exclusion de jeunes filles voilées de l'école publique, considérée par le Conseil d'État comme une forme de discrimination religieuse contraire au principe de laïcité garanti par la Constitution (1989), devient « légitime » et semble pouvoir se justifier par le principe de laïcité (2004)<sup>89</sup>.

La politisation de la « question musulmane » des années 1980 laisse place à l'encadrement de la « question musulmane » par plusieurs lois redéfinissant les normes de laïcité : il s'agit tout d'abord de la loi « phare » de la Commission Stasi<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Edward Said, *op. cit.*, p. 219-260.

<sup>89</sup> Hajjat Abdellali et Mohammed Marwan, *op. cit.*, p. 104.

<sup>90</sup> Il s'agit d'une commission française de réflexion sur l'application du principe de laïcité mise en place du 3 juillet 2003 au 11 décembre 2003 présidée par Bernard Stasi (alors médiateur de la République) durant la présidence de Jacques Chirac (1995-2007).

du 15 mars 2004 entérinant l'interdiction du port du voile à l'école publique, puis de la loi du 11 octobre 2010 interdisant le port d'une tenue dissimulant le visage dans l'espace public (*niqab, burqa*). Par le refus de l'expression de signes religieux « ostensibles » dans l'espace public, il s'agit d'une redéfinition de la norme laïque qui tend à reconfigurer la division entre le privé et le public selon un nouveau champ d'application.

Le champ de la laïcité émerge donc au moment où les institutions de l'État font de la « nouvelle laïcité » un *domaine d'action publique* dont les « cibles » sont non seulement les (supposés) musulmans français ou immigrés, mais aussi les agents de la fonction publique<sup>91</sup>.

La « nouvelle laïcité » agit comme législateur de la « question musulmane » : d'une part, par la création d'instances de représentation nationale du culte musulman tel Le Conseil Français du Culte Musulman en 2003 et, d'autre part, par la création de lois tendant à rendre invisible la pratique dans l'espace public. C'est pourquoi de nombreux chercheurs, telles Valérie Amiraux ou Anna Bozo, analysent cette reconfiguration laïque depuis les années 2000 comme un « principe régulateur » visant à la « gestion de la question musulmane » dans l'espace public<sup>92</sup>.

La laïcité en France a en fait, tour à tour, érigé en principe régulateur de l'administration des différences dans l'espace public et en cadre de reconnaissance d'une réalité sociale plurielle, voire d'accommodement par rapport à elle. Les musulmans se trouvent placés, en France, à l'intersection de deux injonctions contraires : l'une requiert l'invisibilité

---

<sup>91</sup> Hajjat Abdellali et Mohammed Marwan, *op. cit.*, p. 148.

<sup>92</sup> Voir les articles Anna Bozo, « Islam et République : une longue histoire de méfiance », dans Nicolas Bancel *et al.*, *La fracture coloniale*, Paris, La Découverte, 2005, p. 75-82 et Valérie Amiraux, « De l'Empire à la République : l'« islam de France » », *Ruptures postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 379-390.

individuelle, faisant « l'éloge de l'immigré invisible », l'autre invite à la reconnaissance par l'égalité de traitement des différents cultes présents sur le territoire<sup>93</sup>.

Prenant l'exemple de la loi de 1905 préconisant la séparation de l'Église et de l'État qui ne s'est jamais appliquée à l'Algérie coloniale, Valérie Amiraux démontre que ce « principe régulateur » n'est pas sans rappeler la dynamique de tutelle de l'islam par la République durant la période coloniale instaurée à des fins sécuritaires<sup>94</sup>.

Ainsi, dans la logique de cette « nouvelle laïcité » réside encore un « impensé colonial » qui se traduit par la volonté de contrôle du religieux par le politique. Olivier Roy dans *La laïcité face à l'islam* analyse la place de l'islam dans l'espace public face au défi de laïcité<sup>95</sup>. Il démontre ainsi que la laïcité *comme principe politique*<sup>96</sup> s'est d'abord construite en réaction contre l'Église catholique, mais qu'elle serait toujours restée dans sa phase de combat, « comme si la vieille structure conflictuelle était inhérente à l'identité française et que seul changeait l'acteur religieux »<sup>97</sup>. Cependant, il met en place une distinction entre le combat mené contre l'Église catholique ainsi que la lutte de la « nouvelle laïcité » française contre l'islam. Dans le premier cas, il s'agissait de définir un « espace de neutralité » pour que l'État n'intervienne pas dans l'exercice des cultes, alors que dans le second, peu à peu, l'État se mêle de l'organisation de la religion, notamment en tentant d'intervenir dans la sélection de ses interlocuteurs<sup>98</sup>. Il conceptualise cet « impensé de la laïcité »,

---

<sup>93</sup> Valérie Amiraux, *op. cit.*, p. 388.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 383-386.

<sup>95</sup> Olivier Roy, *La laïcité face à l'islam*, Paris, Hachette, 2006, 171 p.

<sup>96</sup> Olivier Roy en définissant la laïcité met en place une distinction entre la laïcité comme « philosophie », comme « effet de droit » ou comme « principe politique ». Il retient cette dernière définition pour son analyse, Voir Olivier Roy, *op. cit.*, p. 38.

<sup>97</sup> Olivier Roy, *op. cit.*, p. 42.

<sup>98</sup> En ce sens, Olivier Roy fait référence à la création du CFCM « La loi de 1905 prévoit que l'État n'intervienne pas dans l'organisation interne des cultes, or c'est précisément ce qu'a fait le ministère de l'Intérieur en montant le Conseil français du culte musulman », dans Olivier Roy, *op. cit.*, p. 54.

comme d'une « laïcité à géométrie variable »<sup>99</sup>, à savoir d'une laïcité intervenant différemment en fonction des religions.

Pour de nombreux historiens défenseurs d'un « savoir antithétique »<sup>100</sup> sur l'islam, le « problème musulman » ne serait pas issu de la communautarisation de la population musulmane et de sa non-intégration, mais bien de l'ambivalence du principe intégrateur véhiculé par les politiques depuis les années 1980 permettant de garder un contrôle certain sur les populations issues de l'immigration post-coloniale<sup>101</sup>. Vincent Geisser démontre que ce sont les responsables politiques français qui créent la communautarisation qu'ils s'efforcent de dénoncer, pour maintenir un ascendant sur les minorités issues de l'immigration<sup>102</sup>. Mathieu Rigouste évoque la « mythologie d'une intégration » qui, par une logique d'exclusion, sélectionne le « bon intégré » du « mauvais »<sup>103</sup>. Tous insistent en des termes différents sur la création par un « islam de France » d'un « *homo islamicus* »<sup>104</sup>, « une figure de Janus » tiraillée entre deux pôles de « l'intégré » et du « non-intégré ». D'un côté est mis en avant « le musulman laïc » à savoir la figure rassurante de l'intégration de la République, en opposition systémique au « non-intégré » dont « l'intégriste barbu » et la « jeune fille

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>100</sup> Edward Said, *op. cit.*, p. 219-260.

<sup>101</sup> Dans le milieu anglo-saxon, cette « gestion de la différence » des populations issues de l'immigration post-coloniale prend une forme tout autre que dans le contexte français. Rasheed Araeen, artiste et critique d'art d'origine pakistanaise, démontre que le multiculturalisme britannique participait à cette gestion de la différence. Il affirmait ainsi « The reason why this "difference" is invoked again and again and consistently, whenever a person of African/Asian origins appears on the scene, can also be understood in terms of which Martin Barker has argued in this book *The new racism*, the emergence of a new racism in Britain today which is not based on the idea of white superiority, but on the maintenance of *separate status* for black people based on cultural differences », dans Rasheed Araeen, *op. cit.*, p. 178.

<sup>102</sup> Vincent Geisser, « L'invention républicaine de la « communauté musulmane » », *Marianne et Allah. Les politiques français face à la « question musulmane »*, Paris, La Découverte, 2007, p. 1-84.

<sup>103</sup> Mathieu Rigouste, « L'impensé coloniale dans les institutions françaises : "la race des insoumis" », *Ruptures postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 196-204.

<sup>104</sup> Valérie Amiraux, « De l'Empire à la République : l' "islam de France" », *Ruptures postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 386-389.

voilée » en sont les représentants principaux<sup>105</sup>. Quoi qu'il en soit, la construction du « problème musulman » est la résultante pour Jean-Loup Amselle d'un « processus d'ethnisation » de la société française. La « production d'entailles verticales au sein du corps social hexagonal »<sup>106</sup> (opposées aux « entailles horizontales » correspondant aux inégalités sociales) renforce l' « identité blanche » en regard des minorités ethniciées et culturalisées sous le jour, dans le cas du « problème musulman », d'une « arabo-islamité »<sup>107</sup>.

## 1.2 Retour historique sur la création de deux instituts liés aux enjeux post-coloniaux français

Précédemment, nous avons étudié d'un point de vue historique, la création progressive d'un « problème musulman » en France selon trois phases : les années 1970 avec la naissance du problème de l' « immigration arabe » post-coloniale, puis les années 1980 avec le passage d'un « problème de l'immigration » à un « problème musulman », et les années 2000 avec la redéfinition de la norme laïque, que nous avons détaillées. Il s'agit désormais d'analyser dans quelle mesure ces enjeux d'ordre socio-politiques sont, à plus petite échelle, à l'origine de la création des deux éléments de notre corpus soient les créations de l'IMA et de l'ICI. Il s'agit également de comprendre pourquoi ces enjeux impactent encore les thèmes évoqués dans les mises en exposition.

---

<sup>105</sup> Nacira Guénif-Souilamas, « La Française voilée, la beurette, le garçon arabe et le musulman laïc. Les figures assignées du racisme vertueux », dans Nacira Guénif Souilamas (dir.), *La République mise à nu par son immigration*, La Fabrique, Paris, 2006, p. 111-118.

<sup>106</sup> Jean-Loup Amselle, « Introduction. Une époque anthropologique », *Ethnicisation de la France*, Paris, Lignes, 2011, p. 131.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

Tout d'abord, il est important de revenir sur la notion spécifique « d'institut ». Pourquoi l'ICI et l'IMA ne se sont-ils pas respectivement appelés « musée du monde arabe » ou « musée des cultures d'Islam » ?

L'institut est un mot venant du terme latin *institutum* signifiant « plan établi », « décision »<sup>108</sup>. Selon son étymologie, l'institut caractérise donc un établissement ou un organisme répondant à un mandat particulier pour créer un savoir officiel dans un domaine spécifique.

Le musée quant à lui 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<sup>109</sup>.

L'institut contrairement au musée, n'a donc pas pour vocation directe la constitution d'une collection (sa conservation et préservation) à des fins éducatives. Il peut contenir un musée, bien que ce ne soit pas un prérequis<sup>110</sup>.

<sup>108</sup> Anonyme, « Institut », *Centre National de ressources textuelles et lexicales*, s.d. En ligne. < <http://www.cnrtl.fr/definition/instituer>>. Consulté le 12 mai 2018.

<sup>109</sup> Anonyme, « Définition du musée », *Article 3 du Conseil international des musées (ICOM)*, 2007. En ligne. < <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>>. Consulté le 13 mars 2018.

<sup>110</sup> Ainsi, l'IMA contient également un musée et ce, depuis son ouverture en 1987. Au départ le musée était pensé comme un musée d'art et de civilisation arabo-musulman et s'articulait en trois séquences avec pour point de départ la naissance de l'islam, puis une approche ethnographique de la vie en société dans le monde arabe, et s'achevait par une thématique sur la création contemporaine. Depuis 2007, le musée est refondé mettant en dialogue création contemporaine et objets d'arts islamiques historiques. De nouvelles thématiques l'organisent (« la naissance d'une identité », « des dieux à Dieu », « déambuler dans une ville arabe », « les expressions de la beauté », « le corps, soi et l'autre »). Voir « présentation du musée », En ligne. <<https://www.imarabe.org/fr/musee/presentation-du-musee>>. Consulté le 24 avril 2018.

À titre d'exemple, il n'existe pas de collection permanente (matérielle ou immatérielle) à l'ICI. L'institut est donc davantage un lieu mandaté pour créer un statut officiel à un domaine spécifique. En l'occurrence, ces deux instituts (IMA, ICI) sont les acteurs véhiculant et exploitant une image de l'islam en France. Ces deux instituts semblent donc être mandatés par les politiques pour informer sur l'islam en France et, en filigrane, construire l' « islam de France ».

### 1.2.1 Création de l'IMA : intégrer la deuxième génération issue de l'immigration post-coloniale

#### 1.2.1.1 Les étapes d'un projet intriqué dans des crises diplomatiques et économiques (aspects diplomatique, politique, économique)

L'idée du projet est proposée en 1974 durant le mandat de Valéry Giscard d'Estaing dans la filiation de sa « politique arabe »<sup>111</sup>. Il faut ainsi rappeler que les relations diplomatiques entre les pays arabes et la France s'étaient largement détériorées en raison des deux chocs pétroliers de 1973-1974 et de 1979-1980 déjà précédemment évoqués. Ces événements marquaient symboliquement la dépendance pétrolière de la France aux pays arabes et impliquaient le début d'une importante crise économique. Afin d'apaiser ces tensions, ou plutôt pour « jouer un rôle moteur dans la relation avec le monde arabe »<sup>112</sup>, Valéry Giscard d'Estaing valide la création d'une fondation privée placée sous l'égide d'un Haut Conseil, constitué des représentants de tous les États membres de la ligue arabe. Outre la France, dix-neuf états contribuent à sa fondation ; l'acte est signé 28 février 1974 au Ministère des Affaires étrangères et regroupait l'Algérie, l'Arabie saoudite, le Bahreïn, Djibouti, les Emirats 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, la République arabe du Yémen et la

---

<sup>111</sup> François Chaslin, « L'Institut du Monde arabe. Images, mirages, réalité », *Les paris de François Mitterrand : histoire des grands projets architecturaux*, Paris, Gallimard, 1985, p. 99.

<sup>112</sup> Thierry Fabre, « L'Institut du Monde Arabe entre deux rives », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°32, octobre-décembre 1991, p. 75-79.

République démocratique populaire du Yémen. Trois autres états deviennent membres plus tardivement : la Libye en 1988, l'Égypte et la Palestine en 1989. La motivation à l'origine du projet est donc avant tout diplomatique et économique. Ainsi, « son origine n'est donc guère méditerranéenne, elle trouve plutôt ses racines dans les eaux du Golfe »<sup>113</sup> et permet à la France de « briguer un rôle d'interlocuteur »<sup>114</sup>. Cet institut de statut privé devait alors être assuré financièrement à 40% par les pays arabes et à 60% par la France. Lors de l'ouverture de l'IMA, l'institut devait regrouper : un musée, constitué d'une collection de sept-cents pièces couvrant toutes les périodes du monde arabo-islamique jusqu'à la période contemporaine ; une bibliothèque de documentation constituée dix milles volumes sur la civilisation arabe, de sept-cents revues d'actualité, de documents audiovisuels, d'un auditorium et d'un espace d'exposition<sup>115</sup>.

Durant les années 70, de nombreuses polémiques entre des acteurs politiques locaux français ralentissent la réalisation du projet. C'est tout d'abord le choix du site qui se trouve aux prises de nombreuses contestations opposant à la décision du gouvernement<sup>116</sup>, les élus locaux. Le projet de l'architecte Henri Bernard devait se situer sur un site du XVème arrondissement de Paris, initialement prévu pour être un terrain de jeu d'enfants. Le projet prend une dimension de « débat social et racial »<sup>117</sup> frôlant la xénophobie. À ce titre, une pétition mise en place contre la création du projet par les comités Le Pen (représentants de l'extrême droite française) regroupant plus de cinq mille signatures, déclarait que la France n'avait « pas à faire de cadeau aux dix-neuf pays arabes qui ne paieront que 55 des 80 millions que coûtera

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 77

<sup>114</sup> Lina El Baker, « L'Institut du Monde Arabe : l'institution Culturelle au carrefour des récits », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1997, 117 p.

<sup>115</sup> Jean Peyzieu, « Visite guidée à l'Institut du Monde arabe », Institut National de l'Audiovisuel, 30 novembre 1987. En ligne. < <http://www.ina.fr/video/CAB87043265>>. Consulté le 24 avril 2018.

<sup>116</sup> François Chaslin, *op. cit.*, p. 100.

<sup>117</sup> Lina El Baker, *op. cit.*, p. 15.

l'édifice »<sup>118</sup>. Les élus locaux s'indignaient d'un acte du gouvernement considéré au détriment du bien-être des citoyens, « ressenti comme un abus de pouvoir puisque [le gouvernement] avait transgressé les limites de ses prérogatives administratives et avait fait fi de la volonté des citoyens »<sup>119</sup>. Le projet est alors en *statu quo* en attendant un climat politique plus favorable, démontrant bien la difficulté de créer un tel projet dans le contexte post-colonial français en regard de tensions « idéologiques » révélatrices de la crise identitaire française.

L'arrivée au pouvoir de la gauche en 1981 avec le président François Mitterrand donne un nouveau souffle au projet, et s'inscrit dans sa politique des Grands travaux<sup>120</sup>. Un nouveau site, situé entre le quai Saint Bernard et la faculté de Jussieu est choisi<sup>121</sup>; le projet architectural d'Henri Bernard est abandonné pour être confié à Jean Nouvel qui choisit un geste architectural, à l'image de l'ambition culturelle du Ministre de la Culture Jack Lang « d'ouvrir les frontières de la culture »<sup>122</sup>. Outre de nombreuses polémiques sur le coût de l'architecture que doit assumer la France<sup>123</sup>, l'Institut est inauguré le 30 novembre 1987 mais est aux prises d'une instabilité administrative locale : c'est à l'interne une « valse du personnel »<sup>124</sup>, de nombreux présidents de l'institution démissionnant avant même d'avoir fini leur mandat.

---

<sup>118</sup> François Chaslin, *op. cit.*, p. 101.

<sup>119</sup> Lina El Baker, *op. cit.*, p. 16.

<sup>120</sup> À cette politique des Grands travaux font également partie la création du musée d'Orsay, le parc de la Villette, le Louvre, etc. Voir François Chaslin, *op. cit.*

<sup>121</sup> Le lieu est symboliquement situé entre le quartier latin des universités et la Grande Mosquée de Paris.

<sup>122</sup> Lina El Baker, *op. cit.*, p. 45.

<sup>123</sup> Jean Peyzieu, « Reportage sur la polémique concernant le coût de l'IMA », Institut National de l'Audiovisuel, 10 décembre 1983, En ligne. <<https://culturebox.francetvinfo.fr/arts/architecture/l-institut-du-monde-arabe-trente-ans-de-dialogue-et-d-ouverture-263497>>. Consulté le 24 avril 2018.

<sup>124</sup> Lina El Baker rappelle ainsi, qu'entre 1980 (date de la signature de l'acte de fondation de l'IMA) et 1988 quatre présidents se succédèrent. Voir Lina El Baker, *op. cit.*, p. 19.

Par ailleurs, l'IMA est intriqué dans des crises politiques régionales, soient les conflits entre les pays arabes, ayant également des conséquences sur l'ensemble du fonctionnement de l'institution. Ces tensions politiques à l'externe créent des difficultés à l'interne et révèlent des enjeux diplomatiques auxquels l'institut doit faire face. Ainsi, l'intégration tardive de l'Égypte dans le conseil d'administration est significative de ces difficultés<sup>125</sup>. Tel qu'affirmé par l'ancien directeur de l'institut, Dominique Baudis, certaines expositions ne voient jamais le jour, en raison du rôle diplomatique que doit assurer l'Institut.

Nous savons très bien qu'une exposition que l'on peut présenter en France, on ne peut peut-être pas la présenter au Soudan. Ou on peut présenter celle-là au Liban, mais pas en Arabie Saoudite. Nous sommes suffisamment renseignés sur ces pays pour leur proposer un événement culturel qui ne rencontrera ni refus ni incident<sup>126</sup>.

L'institution s'affirme donc « comme un outil culturel et diplomatique d'exception au service des relations franco-arabes »<sup>127</sup>.

Cependant, la plus grande difficulté à laquelle l'IMA a dû faire face est la crise statutaire portant sur la nature de l'Institut. La particularité de cette institution privée est qu'elle dépend du droit français, puisqu'une grande partie des subventions proviennent de l'État. C'est cette nature hybride du lieu qui a soulevé de nombreuses controverses avec les pays fondateurs.

---

<sup>125</sup> Cette admission retardée était liée à l'opposition de pays arabes lui reprochant l'accord de paix avec l'Israël de Camp David en 1978. Voir Lina El Baker, *op. cit.*, p. 26.

<sup>126</sup> Colette Julliard Beaudan cite les propos de l'ancien directeur de l'IMA Dominique Baudis. Voir Colette Julliard Beaudan dans « L'Institut du Monde Arabe : entre imaginaire et réalité », *Les cahiers de l'Orient*, n°101, 2011, p. 120.

<sup>127</sup> « Genèse du projet », *Site internet de l'Institut du Monde arabe*, s.d. En ligne. <<https://www.imarabe.org/fr/missions-fonctionnement/historique>>. Consulté le 24 avril 2018.

Cet état de fait place les États arabes, membres fondateurs à part entière, dans une situation incertaine, dans la mesure où le droit français des fondations pourrait être unilatéralement modifié par l'État français. Ils se trouveraient alors devant un fait accompli et non plus en position de partenaires à parité avec la France. C'est pourquoi plusieurs états arabes ont revendiqué un « statut international »<sup>128</sup>.

Face au refus du Quai d'Orsay (dont dépend financièrement l'Institut du Monde Arabe) de cette modification de statut, plusieurs états arabes se sont désengagés de l'IMA, position justifiant le non-versement de plusieurs pays au budget de fonctionnement de l'IMA.

Cette crise statutaire a dès lors abouti dans les années 1990 à une véritable crise financière. Un rapport de la Cour des comptes, intitulé « Réussir le sauvetage de l'Institut du Monde arabe », faisait un état des lieux alarmiste de la situation financière de l'Institut ayant un déficit de 38,5 millions d'euros<sup>129</sup>. Ce rapport soulevait plusieurs points à respecter pour redresser la situation financière. Un point soulignait la nécessité que de tous les États membres honorent le contrat en remboursant leur part, mais également le besoin de clarifier les rôles de la bibliothèque et du musée dont la scénographie était considérée comme « désuète ». Pour ce faire, Dominique Baudis est élu président le 1<sup>er</sup> février 2007. Le prédécesseur de l'actuel président Jack Lang met en place la refonte du musée<sup>130</sup> et, en prenant en compte les crises politiques et économiques, définit un nouveau « cap sur le

---

<sup>128</sup> Thierry Fabre, « L'Institut du Monde Arabe entre deux rives », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°32, octobre-décembre 1991, p. 75

<sup>129</sup> Adrien Gouteyron, « Rapport de la Cour des Comptes : réussir le sauvetage de l'Institut du Monde Arabe », 2006. En ligne. <[https://www.senat.fr/rap/r07-360/r07-360\\_mono.html](https://www.senat.fr/rap/r07-360/r07-360_mono.html)>. Consulté le 24 avril 2018.

<sup>130</sup> Le projet de refonte du musée, pensé par Marie Foissy, envisage de mettre l'accent sur la création contemporaine. Le musée ouvre à nouveau ses portes le 21 février 2012.

mécénat »<sup>131</sup> et une « course aux sponsors »<sup>132</sup>. La course aux mécénats devient une politique de l'IMA qui est également amplement déployée par Jack Lang.

#### 1.2.1.2 Une fondation de droit privé, d'intérêt public (aspect social)

Nous avons précédemment souligné les difficultés d'ordre diplomatique, politique et économique imbriquées à la création de l'IMA. Dans cette partie, il conviendra de revenir sur l'importance du contexte post-colonial dans la création de l'institut et dès lors d'analyser les enjeux sociaux reposant sur l'IMA. Le 14 octobre 1980, l'institution est reconnue d'« utilité publique » par un décret du ministre de l'Intérieur Christian Bonnet<sup>133</sup>. Ce décret démontre déjà l'importance sociale accordée par le gouvernement français à cette institution de statut pourtant privé. Nous allons dans cette sous-partie essayer de démontrer qu'au-delà d'une volonté de « faire connaître et comprendre le rayonnement de la culture arabe »<sup>134</sup>, l'institut est aux prises d'enjeux sociaux reflétant le principe intégrateur issu des politiques des années 1980. En filigrane, l'institution aurait un rôle de médiateur afin d'intégrer la deuxième génération issue de l'immigration post-coloniale.

L'Institut du Monde Arabe a vu le jour dans un contexte français dominé par une image très négative du monde arabe en France ; la question de la diabolisation de la figure du « travailleur arabe » en lien avec les crises économiques des années 1970

---

<sup>131</sup> Les propos de l'ancien président Dominique Baudis ont été recueillis par Colette Julliard Beaudan dans « L'Institut du Monde Arabe : entre imaginaire et réalité », *Les cahiers de l'Orient*, n°101, 2011, p. 122.

<sup>132</sup> Colette Julliard Beaudan soulève le paradoxe de l'IMA entre imaginaire et réalité « Réalité : la course aux sponsors, car une exposition, c'est 200000 euros de frais d'assurance, de communication, de transport... » dans Colette Julliard Beaudan dans « L'Institut du Monde Arabe : entre imaginaire et réalité », *Les cahiers de l'Orient*, n°101, 2011, p. 122.

<sup>133</sup> « Décret portant reconnaissance d'une fondation comme établissement d'utilité publique », 14 octobre 1980. En ligne. <<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000679202>>. Consulté le 24 avril 2018.

<sup>134</sup> Thierry Fabre, *op. cit.*, p. 75.

avait précédemment été développée. Un sondage d'opinion sur le monde arabe réalisé par l'IMA avant son ouverture, « présentait des résultats tellement accablants que les intéressés ont préféré le cacher et il n'a jamais été publié »<sup>135</sup>. Cet événement de premier abord anecdotique rappelle à quel point la crise identitaire française est ancrée dans le contexte de la création de l'IMA.

L'« utilité publique » de l'Institut se traduit par le rôle de « médiateur » imparti à l'IMA tant par les directeurs successifs de l'IMA<sup>136</sup>, par les parutions scientifiques sur le lieu<sup>137</sup>, que par la demande du public se rendant dans l'Institut. Il est important de souligner que ce rôle de « médiateur » est envisagé dans sa double signification. Il s'agit en effet d'une « médiation culturelle » dans le sens où l'institution met en relation les publics avec une offre culturelle et artistique spécifique, mais c'est également une médiation qui se réfère à la définition juridique du terme. L'IMA se veut être un « médiateur », d'une part, à l'échelle internationale en tentant d'intervenir à pacifier des conflits entre les pays de la ligue arabe et, d'autre part, à l'échelle nationale par l'intégration des générations issues de l'immigration post-coloniale.

La sociologue Najia Doutabaa-Charif, dans un récent ouvrage réalisé à partir de plusieurs enquêtes qualitatives (une dizaine d'entretiens ont été effectués) et

---

<sup>135</sup> Najia Doutabaa Narif, « La problématique de l'autre : un sujet d'investigation sociologique », *L'altérité comme pratique culturelle, Le cas des visiteurs de l'Institut du Monde arabe*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 14.

<sup>136</sup> L'actuel président de l'IMA, Jack Lang, dans un entretien pour *RFI Afrique* affirmait que l'IMA est « une diplomatie de l'esprit ». Dans « La diplomatie de l'esprit de Jack Lang à l'IMA », *RFI Afrique*, 31 janvier 2014. En ligne. <<http://www.rfi.fr/afrique/20140130-jack-lang-ima-diplomatie-esprit-institut-du-monde-arabe>>. Consulté le 24 avril 2018.

<sup>137</sup> Qu'il s'agisse des publications « L'Institut du Monde Arabe : entre deux rives (*op. cit.*) » ; « L'Institut du Monde arabe entre imaginaire et réalité (*op. cit.*) » ; ou encore la revue scientifique de l'IMA *Qantara*, signifiant en arabe « pont », l'idée du rôle d'une institution médiatrice est une rhétorique toujours présente dans les discours sur l'IMA. L'IMA incarne un « pont métaphorique » entre « deux cultures ».

quantitatives (un questionnaire a été posé auprès de 210 visiteurs), révèle les motivations justifiant la venue des publics à l'IMA. L'analyse des représentations véhiculées<sup>138</sup> lors des entretiens par Najia Doutabaa-Charif soulève un point intéressant, significatif des enjeux sociaux de l'institut. Pour la plupart des visiteurs, l'IMA représente beaucoup plus qu'une institution culturelle et artistique : c'est un lieu qui a le double rôle de « transmetteur et d'agent social ».

L'Institut du Monde Arabe est donc le médiateur, le transmetteur, jouant un rôle de relais. C'est-à-dire de mise en rapport entre une culture inconnue ou peu connue et un public, tout en répondant à des besoins tendant vers la création et la consolidation d'un lien social<sup>139</sup>.

Alors que le sujet principal du questionnaire posé aux visiteurs est l'institution artistique et culturelle, le sujet de l'immigration revient de façon récurrente dans les questionnaires. Plus précisément, la question de la migration d'origine arabe ainsi que la volonté de comprendre le « monde musulman » sont soulevées par les enquêtés<sup>140</sup>. Ainsi, la visite de l'IMA répond à une demande de connaissances et un besoin de compréhension des débats publics portant sur l'islam<sup>141</sup>. L'auteur démontre par ces enquêtes que, de manière récurrente pour les visiteurs, « l'IMA explique les immigrés »<sup>142</sup>. Elle conclut ainsi son ouvrage en démontrant que le lieu offre « une expérience contemporaine de civilité »<sup>143</sup> puisqu'il permet aux visiteurs, en plus de

<sup>138</sup> Najia Doutabaa Narif, *L'altérité comme pratique culturelle, Le cas des visiteurs de l'Institut du Monde arabe*, Paris, L'Harmattan, 2016, 317 p.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>141</sup> Najia Doutabaa Narif évoque notamment à titre d'exemple des thématiques fréquentes que se posent les visiteurs, à savoir la position de la femme dans l'espace social et culturel arabe, le besoin de comprendre une religion pratiquée par une population présente de la société, l'extrémisme religieux, voir Najia Doutabaa Narif « Chapitre 6 : Comprendre la culture arabe et maîtriser sa relation à l'autre », *L'altérité comme pratique culturelle, Le cas des visiteurs de l'Institut du Monde arabe*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 182-213.

<sup>142</sup> Najia Doutabaa Narif, « L'IMA explique les immigrés », *op. cit.*, p. 187-189.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 261.

répondre à une demande de compréhension, de créer un lien social. Cette analyse des représentations des publics souligne l'importance du rôle social de l'institut, celui de « médiateur », revendiqué par ses présidents successifs. Nous verrons par la suite comment ce rôle social imparti à l'institut se traduit dans la mise en exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque*.

### 1.2.2 L'ICI : la difficile création d'un institut culturel et cultuel. Enjeux socio-politiques d'une institution aux statuts pluriels

L'Institut des Cultures d'Islam est une institution bien plus modeste que l'IMA, notamment car elle ne jouit pas de donations de la part de pays arabes et d'importants mécénats<sup>144</sup>. Pour autant, son caractère hybride à mi-chemin entre le culturel et le cultuel en fait un bâtiment unique, se heurtant à des enjeux tant sociaux, que politiques, ou idéologiques qui traduisent des réticences politiques dans un contexte marqué par la construction du « problème musulman » en France<sup>145</sup>.

#### 1.2.2.1 Historique de la création de l'ICI : intégrer l'islam dans l'espace public du quartier de la Goutte d'Or (aspects politique et social)

L'Institut des Cultures d'Islam est un établissement culturel public appartenant à la Ville de Paris qui fait « figure à part », « il n'hérite ni d'un bâtiment historique ni d'une collection ; il n'est pas non plus chargé de porter un nouveau volet du récit

---

<sup>144</sup> Il est tout d'abord important de souligner qu'il s'agit d'un institut n'ayant pas l'envergure historique, internationale et politique de l'IMA. Dès lors, cette recherche ne s'attardera pas à réaliser une comparaison directe des deux institutions entre elles puisque l'échelle et la portée de ces institutions n'est en soi pas comparable.

<sup>145</sup> Dans la mesure où aucune analyse en profondeur n'a été effectuée sur l'Institut des Cultures d'Islam, une analyse des ressources primaires telles la presse nationale et locale, a constitué la méthodologie d'analyse principale ainsi que des deux journées d'études de terrain pendant le colloque *Perspectives on the Institut des Cultures d'Islam*, (travaux en cours de publication) pour analyser la genèse du projet.

national, n'étant pas de l'ordre des "grands projets" typiques de la Vème République »<sup>146</sup>.

Tout d'abord, le projet nait dans les années 2005 et, est proposé par l'ancien maire de Paris, Bertrand Delanoë<sup>147</sup>. L'ICI était pensé par l'ancien maire pour répondre à la méconnaissance des cultures d'Islam et de l'islam. En effet, si un musée du judaïsme avait déjà vu le jour depuis 1998 à Paris, aucune initiative n'avait été mise en place pour la connaissance de l'islam. Le principe de ce projet était donc de construire un établissement culturel qui accueillerait un lieu de culte faisant ainsi dialoguer le culturel et le cultuel. Le projet retenu du concours architectural lancé par la mairie de Paris était celui de Yves Lion et de David Jolly : deux sites, l'ICI Léon (rue Léon) et l'ICI Goutte d'Or (rue Stephenson, accueillant la salle de prière) étaient censés voir le jour d'ici 2016. En attendant leur réalisation architecturale, un préfabriqué provisoire était construit pour accueillir les activités culturelle et cultuelle rue Léon. Le projet de l'Institut des Cultures d'Islam ne manqua pas de soulever la réticence du conseil municipal<sup>148</sup>. La mairie de Paris finança la totalité des travaux de l'ICI Goutte d'Or, à

---

<sup>146</sup> Anna-Louise Milne, « Espaces pluriels : perspectives franco-britanniques sur l'Institut des Cultures d'Islam à Paris », *Allophonia*, s.d. En ligne. <<https://allophonia.hypotheses.org/espaces-pluriels-perspectives-franco-britanniques-sur-linstitut-des-cultures-dislam-a-paris>>. Consulté le 24 avril 2018.

<sup>147</sup> Bertrand Delanoë est maire de Paris de 2001 à 2014, durant les mandats présidentiels de Jacques Chirac, Nicolas Sarkozy et François Hollande.

<sup>148</sup> L'importante polémique au Conseil de Paris sur l'accord d'une subvention publique pour la construction de l'Institut des Cultures d'Islam a fait débat. Lorsque le plan financier a été adopté, deux élus du front de gauche, Alexis Corbière et Danielle Simonnet qui avaient voté contre, ont vivement critiqué « un arrangement inacceptable avec l'interdiction de financement public de la religion », pensé « comme une atteinte à la loi de 1905 ». Voir « Pourquoi j'ai voté contre l'Institut des Cultures d'Islam », *Mediapart*, 23 avril 2013. En ligne. <<https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/230413/pourquoi-j-ai-vote-contre-l-institut-des-cultures-d-islam>>. Consulté le 24 avril 2018.

Cette polémique politique est suivie d'une importante controverse médiatique comme en témoigne les nombreux articles parus dans la presse locale et nationale. Voir Stéphanie le Bar, « À Paris, l'Institut des Cultures d'Islam ose l'union inédite de la prière et des arts », *Le Monde*, le 28 novembre 2013. En ligne. <[http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/11/28/a-paris-l-institut-des-cultures-de-l-islam-ose-l-union-inedite-de-la-priere-et-des-arts\\_3521628\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/11/28/a-paris-l-institut-des-cultures-de-l-islam-ose-l-union-inedite-de-la-priere-et-des-arts_3521628_3246.html)>. Consulté le 24 avril 2018.

la hauteur de 13,6 millions d'euros, et revendit la salle de prière 2,2 millions d'euros à une association, la Société des Habous et Lieux Saints de l'Islam (également propriétaire de la Grande Mosquée de Paris) afin de ne pas déroger à la loi française de laïcité de 1905. Un bâtiment provisoire ouvrit ses portes en octobre 2006 rue Léon et le site rue Stephenson en novembre 2013.

Revenir sur la genèse d'une institution hybride, à la fois publique et privée (la salle de prière), remplissant deux fonctions culturelle et cultuelle, amène à prendre en considération l'historique des politiques culturelles et des politiques sociales mises en place en France. Les motivations à l'origine de la construction du lieu font écho au contexte de la construction « d'un problème musulman » et sont donc doubles, tant politiques que sociales.

Tout d'abord, selon un aspect politique, il faut prendre en considération la création de l'institution dans la logique des politiques culturelles héritées des années 1980, mettant à l'honneur la décentralisation de la culture afin de revaloriser, par les arts et la culture, des zones territoriales françaises défavorisées<sup>149</sup>. Dans les années 1980, suite à de violentes émeutes urbaines, les politiques de la ville en France sont

« Le futur Institut des Cultures d'Islam, contraire au principe de laïcité », *MetroFrance*, 21 avril 2013. En ligne. <<http://www.laicite-republique.org/le-futur-institut-des-cultures-d.html>>. Consulté le 24 avril 2018.

« L'Institut des Cultures d'Islam pointé en justice par un contribuable », *Le Parisien*, 4 novembre 2015. En ligne. <<http://www.leparisien.fr/paris-75/paris-75018/l-institut-des-cultures-d-islam-pointe-en-justice-par-un-contribuable-04-11-2015-5247827.php>>. Consulté le 24 avril 2018.

« Le montage de l'Institut des Cultures d'Islam contesté devant la justice », *La Croix*, Le 6 novembre 2015. En ligne. <<https://www.la-croix.com/Urbi-et-Orbi/Actualite/France/Le-montage-de-l-Institut-des-cultures-d-islam-conteste-devant-la-justice-2015-11-06-1377449>>. Consulté le 24 avril 2018.

Siegfried Forster, « L'Institut des Cultures d'Islam : culturel ou cultuel ? », *RFI*, le 6 décembre 2013, En ligne. < <http://www.rfi.fr/france/20131209-institut-des-cultures-islam-paris-boubakeur-oubechou-abbas-lemesle-maimouna>>. Consulté le 24 avril 2018.

<sup>149</sup> Elizabeth Auclair, « Comment les arts et la culture peuvent-ils participer à la lutte contre les phénomènes de ségrégation dans les quartiers en crise ? », *Hérodote*, vol. n° 122, n°3, 2006, p. 212-220.

envisagées en interconnexion avec les politiques culturelles pour lutter contre les discriminations et les inégalités sociales à l'échelle du territoire. Ainsi, les arts et la culture sont employés à des fins de transformation sociale et de revalorisation des quartiers<sup>150</sup>. Des zones territoriales considérées comme des « quartiers sensibles » sont sélectionnées afin de bénéficier de budgets exceptionnels pour construire des équipements culturels pensés pour créer une cohésion sociale sous le jour du « vivre ensemble » entre les différents habitants d'un quartier<sup>151</sup>. Contrairement à l'Institut du Monde Arabe situé dans les quartiers riches de la capitale, l'ICI est situé en plein quartier de la Goutte d'OR à Paris, « quartier sensible », inscrit depuis 2012 dans les dispositifs des politiques de la ville en tant que zone de sécurité prioritaire (ZSP)<sup>152</sup>. La création de l'ICI, selon un angle politique, est donc à analyser dans la continuité de ces politiques culturelles initiées dans les années 1980 : c'est un équipement culturel et artistique à envisager comme un incubateur de lien social à l'échelle locale d'un quartier considéré comme « sensible ».

Par ailleurs, selon un aspect social, la création de l'institut est un projet à replacer dans le contexte de la construction d'un « problème musulman », notamment par la mise en visibilité des « prieurs de rue » depuis les années 1990, médiatisés et problématisés par les représentants politiques d'extrême droite. Depuis les années 1990, le quartier de la Goutte d'Or manque de mosquées concourant à ce que la rue située dans le prolongement de la mosquée du quartier soit fréquemment investie

---

<sup>150</sup> Elizabeth Auclair, « Le développement culturel comme outil de promotion d'une identité territoriale ou comment les acteurs se saisissent de la culture pour faire émerger un territoire », dans Maria Gravari-Barbas et Violier Philippe (dir.), *Lieux de culture, culture des lieux*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2003, 306 p.

<sup>151</sup> Elizabeth Auclair, « Comment les arts et la culture peuvent-ils participer à la lutte contre les phénomènes de ségrégation dans les quartiers en crise ? », *Hérodote*, vol. n° 122, n°3, 2006, p. 216.

<sup>152</sup> Metello Benci, Yahia Camara, et Adeline Marceau, « Mixité sociale ou chasse aux pauvres ? À la conquête d'une Goutte d'Or », *Spécificités*, vol. 6, n°1, 2014, p. 115-116.

pour la prière<sup>153</sup>. En décembre 2010, l'ancienne vice-présidente du Front-National, Marine le Pen, compare « les prières de rue des musulmans à une “forme d’occupation” »<sup>154</sup>. L’emploi de ce terme, frôlant la xénophobie, et lourd de significations en raison de l’historique de « l’occupation française » durant la Deuxième Guerre Mondiale, déclenche une importante polémique politique et médiatique. À cette controverse politique s’ajoute la tentative, par un groupuscule d’extrême droite, d’organiser un géant « apéro saucisson-pinard » lors de la prière du vendredi dans la rue de la mosquée<sup>155</sup>. C’est pourquoi une dimension sociale est à l’origine de la création du projet : le lieu est aussi pensé pour pallier le manque de salles de prières dans le quartier, tel qu’affirmé par le maire du XVIIIème arrondissement de Paris : « l’ICI pourrait contribuer à régler le problème de l’islam des sous-sols et des rues et donner “des conditions dignes” à l’exercice du culte

---

<sup>153</sup> Yann Philippe Tastevin, « Chapitre 1 : Une mosquée provisoire ou l’irruption de la prière dans la rue (2006-2010) », « Archipels de la Goutte d’Or. Analyse anthropologique d’une “métropolisation par le bas” », Mémoire de maîtrise, Paris, Université Paris Ouest Nanterre, 2011, p. 31-41.

<sup>154</sup> Voir les articles parus dans la presse nationale :

« Marine le Pen compare les “prières de rue” des musulmans à une “occupation”, *Le Monde*, 11 décembre 2010. En ligne. Consulté le 24 avril 2018.

<[http://www.lemonde.fr/politique/article/2010/12/11/marine-le-pen-compare-les-prieres-de-rue-des-musulmans-a-une-occupation\\_1452359\\_823448.html#bIWxJCpyExRaxf2X.99](http://www.lemonde.fr/politique/article/2010/12/11/marine-le-pen-compare-les-prieres-de-rue-des-musulmans-a-une-occupation_1452359_823448.html#bIWxJCpyExRaxf2X.99)>. Consulté le 24 avril 2018.

Dominique Albetini, « Prières de rue et “occupation” : Marine Le Pen relaxée », *Libération*, 15 décembre 2015. En ligne. Consulté le 24 avril 2018.

<[http://www.liberation.fr/france/2015/12/15/prieres-de-rue-et-occupation-marine-le-pen-relaxee\\_1420902](http://www.liberation.fr/france/2015/12/15/prieres-de-rue-et-occupation-marine-le-pen-relaxee_1420902)>. Consulté le 24 avril 2018.

« Islam et occupation : Marine le Pen provoque un tollé, *Le Figaro*, 12 décembre 2010. En ligne. <<http://www.lefigaro.fr/politique/2010/12/11/01002-20101211ARTFIG00475-islam-et-occupation-la-provocation-de-marine-le-pen.php>>. Consulté le 24 avril 2018.

« Xénophobie : les “propos injurieux” de Marine le Pen », *l’Humanité*, 12 décembre 2010. En ligne. <<https://www.humanite.fr/xenophobie-les-propos-injurieux-de-marine-le-pen>>. Consulté le 24 avril 2018.

<sup>155</sup> Cette manifestation est interdite par la préfecture de police, considérant le regroupement comme créateur de risques graves de troubles à l’ordre public. Voir « l’Apéro “saucisson-pinard” du XVIIIème n’aura pas lieu », *Le point*, le 15 mai 2010. En ligne. <[http://www.lepoint.fr/societe/l-apero-saucisson-pinard-du-xviii-interdit-par-la-prefecture-15-06-2010-466924\\_23.php](http://www.lepoint.fr/societe/l-apero-saucisson-pinard-du-xviii-interdit-par-la-prefecture-15-06-2010-466924_23.php)>. Consulté le 24 avril 2018.

musulman dans le quartier du XVIIIème »<sup>156</sup>. Les tensions sociales et politiques sont à leur paroxysme durant l'année 2011, deux ans précédant l'ouverture du deuxième site de l'ICI.

#### 1.2.2.2 Des espaces d'exposition encore provisoires : la fragile implantation d'un lieu cultuel et culturel (aspects idéologiques)

Malgré le pari réussi du premier établissement culturel et cultuel rue Stephenson (« l'ICI Goutte d'Or » a ouvert en 2013 en accord avec la loi française de laïcité de 1905) la maire de Paris, Anne Hidalgo, annonça en juillet 2015 l'arrêt du deuxième projet culturel et cultuel qui devait remplacer le bâtiment provisoire rue Léon. Cette décision politique témoigne de la fragilité de l'implantation d'un lieu hybride dans l'espace social français et révèle en latence des enjeux idéologiques divergents, tensions abordant des questions de la visibilité de l'islam dans l'espace public français. Par ailleurs, nous verrons comment cette décision politique fragilise l'institution artistique et culturelle en termes d'espace d'exposition.

Tout d'abord, le choix d'annuler la construction du deuxième bâtiment est justifié par les représentants politiques, notamment Bruno Juliard<sup>157</sup>, pour des raisons économiques.

Dans le contexte actuel, nous assumons de ne pas dépenser 13 millions pour construire un nouveau bâtiment. Cela revient nettement plus cher de construire un bâtiment neuf plutôt que de faire des travaux pour pérenniser le site de la rue Léon –

---

<sup>156</sup> Jamel Oubechou, ancien directeur de l'ICI est cité par Stéphanie le Bar dans un article paru dans *Le Monde*. Voir Stéphanie le Bar, « À Paris, l'Institut des Cultures d'Islam ose l'union inédite de la prière et des arts », *Le Monde*, le 28 novembre 2013. En ligne. <[http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/11/28/a-paris-l-institut-des-cultures-de-l-islam-ose-l-union-inedite-de-la-priere-et-des-arts\\_3521628\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/11/28/a-paris-l-institut-des-cultures-de-l-islam-ose-l-union-inedite-de-la-priere-et-des-arts_3521628_3246.html)>. Consulté le 24 avril 2018.

<sup>157</sup> Bruno Juliard est l'adjoint de la maire de Paris Anne Hidalgo actuellement en fonction (depuis avril 2014).

alors même qu'il fonctionne très bien<sup>158</sup>.

Les raisons retenues pour annuler le deuxième projet par les politiciens sont par ailleurs également juridiques. Faisant référence aux nombreuses polémiques concernant une confusion des statuts « culturel et cultuel » au sein du lieu, l'adjoint de la maire de Paris préconise de séparer le cultuel du culturel par la création de deux lieux distincts afin de ne pas rééditer « cette expérience de cohabitation qui [leur] a déjà été reprochée »<sup>159</sup>. Le nouveau projet consiste, d'une part à pérenniser le préfabriqué provisoire rue Léon et, d'autre part, à employer l'espace initialement prévu pour accueillir le deuxième bâtiment de l'ICI, pour un autre lieu de culte qui serait « isolé et financé par le privé »<sup>160</sup>, en respect strict de la loi de 1905 de séparation de l'Église et de l'État.

Cet abandon du deuxième volet du projet architectural initial par les politiciens est perçu « à la baisse »<sup>161</sup>, tant par les acteurs agissant au premier plan de l'Institut, que par des chercheurs issus des sciences humaines<sup>162</sup>. Pour l'ancien directeur de l'ICI,

---

<sup>158</sup> Les propos de Bruno Juliard sont cités par Kevin Poireault dans un article paru dans les *Inrockuptibles*. Voir Kevin Poireault « Le projet de l'Institut des Cultures d'Islam revu à la baisse par la mairie de Paris », *Les Inrockuptibles*, le 11 novembre 2015. En ligne. < <https://www.lesinrocks.com/2015/09/11/actualite/le-projet-de-linstitut-des-cultures-dislam-revu-a-la-baisse-par-la-mairie-de-paris-11773523/>>. Consulté le 24 avril 2018.

<sup>159</sup> Bruno Juliard est cité par Joséphine Bindé. Voir « Pas de second bâtiment pour l'Institut des Cultures d'Islam à Paris, mais pourquoi ? », *Télérama*, 11 novembre 2015. En ligne. < <http://www.telerama.fr/monde/pas-de-second-batiment-pour-l-institut-des-cultures-d-islam-a-paris-mais-pourquoi,131267.php>>. Consulté le 24 avril 2018.

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> Kevin Poireault « Le projet de l'Institut des Cultures d'Islam revu à la baisse par la mairie de Paris », *Les Inrockuptibles*, le 11 novembre 2015. En ligne. < <https://www.lesinrocks.com/2015/09/11/actualite/le-projet-de-linstitut-des-cultures-dislam-revu-a-la-baisse-par-la-mairie-de-paris-11773523/>>. Consulté le 24 avril 2018.

<sup>162</sup> Nacira Guénif-Souilamas, sociologue et anthropologue, auteur de l'ouvrage *La République mise à nu par son immigration*, *op. cit.*, publie un article dans le *Monde* s'opposant à cette décision. Voir Nacira Guénif-Souilamas, « Madame Hidalgo, vous avez eu tort de renoncer à la construction de l'Institut des Cultures d'Islam », *Le Monde*, le 14 octobre 2015. En ligne. < [http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/10/14/madame-hidalgo-vous-avez-eu-tort-de-renoncer-a-la-construction-de-l-institut-des-cultures-d-islam\\_4789240\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/10/14/madame-hidalgo-vous-avez-eu-tort-de-renoncer-a-la-construction-de-l-institut-des-cultures-d-islam_4789240_3232.html)>. Consulté le 24 avril 2018.

Jamel Oubechou<sup>163</sup>, les raisons invoquées par les politiciens pour justifier l'abandon du projet ne sont pas tant économiques et juridiques qu'idéologiques, la maire de Paris ne croyant pas au bien-fondé d'un bâtiment qui soit à la fois culturel et cultuel. Selon Jamel Oubechou, « il n'y a pas de motivation budgétaire. Anne Hidalgo ne connaît pas le projet, et le rejette par pure idéologie »<sup>164</sup>. En réaction à cette position idéologique de la maire de Paris, Jamel Oubechou dépose sa démission en 2016 et une partie du conseil d'administration, scientifique et artistique est ainsi refondée la même année<sup>165</sup>.

En filigrane, le refus de continuer le projet soulève une problématique évoquée durant un colloque<sup>166</sup> : les politiques sembleraient toujours frileux à la mise en visibilité de l'islam et des musulmans dans l'espace social français dans le contexte post-

---

<sup>163</sup> Jamel Oubechou est président de l'Institut des Cultures d'Islam de mai 2011 à février 2016.

<sup>164</sup> Matthieu Stricot cite le propos de Jamel Oubechou dans un article paru dans *Le monde*. Voir Matthieu Stricot « Pourquoi la mairie de Paris renonce au projet d'un second bâtiment pour l'ICI », *Le monde*, 19 février 2016. En ligne. < [http://www.lemondedesreligions.fr/actualite/pourquoi-la-mairie-de-paris-renonce-au-projet-d-un-second-batiment-pour-l-ici-19-02-2016-5277\\_118.php](http://www.lemondedesreligions.fr/actualite/pourquoi-la-mairie-de-paris-renonce-au-projet-d-un-second-batiment-pour-l-ici-19-02-2016-5277_118.php)>. Consulté le 24 avril 2018.

<sup>165</sup> Voir à ce titre les nombreux articles parus dans la presse nationale et locale.

Voir Matthieu Stricot « Pourquoi la mairie de Paris renonce au projet d'un second bâtiment pour l'ICI », *Le monde*, 19 février 2016. En ligne. < [http://www.lemondedesreligions.fr/actualite/pourquoi-la-mairie-de-paris-renonce-au-projet-d-un-second-batiment-pour-l-ici-19-02-2016-5277\\_118.php](http://www.lemondedesreligions.fr/actualite/pourquoi-la-mairie-de-paris-renonce-au-projet-d-un-second-batiment-pour-l-ici-19-02-2016-5277_118.php)>. Consulté le 24 avril 2018.

« Institut des Cultures d'Islam : démission de son président pour "désaccord" avec Anne Hidalgo », *Le point*, 12 février 2016. En ligne. < [http://www.lepoint.fr/societe/institut-des-cultures-d-islam-demission-de-son-president-pour-desaccord-avec-anne-hidalgo-12-02-2016-2017572\\_23.php](http://www.lepoint.fr/societe/institut-des-cultures-d-islam-demission-de-son-president-pour-desaccord-avec-anne-hidalgo-12-02-2016-2017572_23.php)>.

Consulté le 24 avril 2018. « Démission du président et de la directrice générale de l'Institut des Cultures d'Islam », *La Croix*, 13 février 2016. En ligne. < <https://www.la-croix.com/France/Demission-president-directrice-generale-Institut-cultures-islam-2016-02-13-1200739779>>. Consulté le 24 avril 2018.

« Démission à l'Institut des Cultures d'Islam : les élus de Paris veulent des explications », *Le Parisien*, 14 février 2016. En ligne. < <http://www.leparisien.fr/paris-75/paris-75018/demission-a-l-institut-des-cultures-d-islam-les-elus-de-paris-veulent-des-explications-14-02-2016-5544715.php>>. Consulté le 24 avril 2018.

<sup>166</sup> Ce colloque, *Perspective on the Institut des Cultures d'Islam*, tenu à l'Institut des Cultures d'Islam le 18 mai 2017 et à l'Institut de Londres à Paris le 19 mai 2017 n'a pas encore donné lieu à une publication.

colonial<sup>167</sup>. La dualité de statut de l'institut pose problème car elle met en visibilité l'islam, en contradiction avec la « nouvelle laïcité » républicaine précédemment définie. L'arrêt de ce projet démontre bien les traces d'une « fracture coloniale » dans la société française, par la difficulté à « être à la fois musulman et citoyen français »<sup>168</sup> tel qu'affirmé par Anna Bozzo.

Si les croyants musulmans, à l'instar de ceux d'autres religions, ont en principe toute liberté de pratiquer leur culte en France, bien des contraintes sociales s'opposent en pratique à cette liberté<sup>169</sup>.

Dès lors, la vocation institutionnelle sociale de l'ICI et son implication politique dans un contexte français, marqué par une crise identitaire et par l'exacerbation de discours islamophobes, n'est que plus importante et à prendre en compte pour l'analyse des enjeux socio-politiques à l'échelle des mises en exposition.

Cette décision politique impacte la programmation artistique puisque l'actuel bâtiment de l'ICI rue Léon, initialement pensé provisoirement, n'est pas doté d'espaces d'exposition en tant de tels. La directrice artistique lors de notre entretien avait soulevé de nombreuses problématiques concernant les espaces d'exposition dans ce bâtiment provisoire.

On n'a pas encore de lieux vraiment professionnels et complètement adaptés pour les expositions, elles sont organisées à la fois dans le grand hall de l'Institut, dans les

---

<sup>167</sup> Nacira Guénif-Souilamas avait à ce titre démontré dans sa présentation que l'ICI a été pensé initialement comme un lieu permettant « de tourner la page avec l'histoire coloniale française ». Les résistances pour la construction du deuxième site étaient significatives d'un rapport non réglé de l'histoire coloniale, à savoir l'ambivalence entre une volonté de « contrôler » le culte musulman, en le maintenant invisible, si possible « laïc » dans l'espace social.

<sup>168</sup> Anna Bozzo, « Islam et République : une longue histoire de méfiance », dans Nicolas Bancel *et al.*, *La fracture coloniale*, Paris, La Découverte, 2005, p. 76.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 76.

salles du premier étage (conçues à la base comme des salles de cours) à l'ICI rue Stéphenson, et à l'ICI rue Léon qui est une ancienne école maternelle<sup>170</sup>.

Par ailleurs, comme le lieu manque d'espace d'exposition, la directrice artistique investit souvent des espaces partagés avec la salle de prière attenante.

Ceci est une problématique, je ne peux investir un autre endroit que les murs. Et si j'investis autrement l'espace, il faut que ce soit de manière assez légère ou modulable pour pouvoir pousser les œuvres sur le côté et laisser le hall complètement disponible pour la grande prière. En effet, quand ils louent cet espace, cela signifie que d'une certaine manière il leur appartient, donc s'il y a des œuvres qui sont figuratives, nous prenons soin le vendredi de les cacher (en mettant simplement un drap par-dessus) parce qu'il faut comprendre que cet espace à ce moment-là n'est plus un lieu d'exposition de l'ICI, mais une salle de prière<sup>171</sup>.

Le hall, bien souvent utilisé en espace d'exposition se transforme le vendredi en salle de prière ce qui impacte le choix d'œuvres, non en termes de contenu, mais de format.

### 1.3 Mise en abîme des enjeux socio-politiques du « problème musulman » à l'échelle des expositions de l'IMA et de l'ICI : des expositions visant à démystifier l'islam

Il est tout d'abord important de souligner que la majorité des penseurs s'intéressant à l'islam dans le monde politique tels Mohammed Arkoun<sup>172</sup>, Edward Said<sup>173</sup>, *etc.* ont déjà démontré qu'il n'y a jamais eu de réelle distinction entre le culturel et le cultuel dans les discours formulés sur l'islam. De même, Monia Abdallah dans sa thèse

<sup>170</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut des Cultures d'Islam*, (Annexe A, p. 148-154.)

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> Mohammed Arkoun, *Humanisme et islam*, Rabat, Marsam, 2011 [2008], 315 p.

<sup>173</sup> Edward Said, *L'islam dans les médias : comment les médias et les experts façonnent notre regard sur le reste du monde*, Arles, Actes Sud, 2011 [1981], 282 p.

analysant le rôle de l'art dans la construction d'une nouvelle identité islamique dans les sociétés occidentales démontrait également que les instances de l'art des pays occidentaux n'opéraient jamais véritablement cette distinction sémantique<sup>174</sup>. Ces penseurs et théoriciens ont dès lors déjà condamné les glissements *implicites* opérés entre un islam cultuel et l'Islam en révélant des enjeux sous-jacents dans ce déplacement. Depuis ces observations portant sur les contextes des années 1970-1980 et 1990-2000, il s'agit de démontrer qu'une évolution importante s'est opérée ; caractéristique définissant l'originalité de cette recherche en regard de ces théories précédentes. Ce glissement ne serait plus *implicite*, mais *explicite* car voulu à des fins socio-politiques avérées dans le contexte français.

Dans cette dernière partie du chapitre 1, il s'agira donc de démontrer que le glissement sémantique *explicite* depuis le culturel vers le cultuel dans ces expositions vise à démystifier l'islam et témoigne d'une volonté d'intégrer les « musulmans de France » à rebours des discours identitaires nationalistes. Pour cela, il conviendra tout d'abord de démontrer que pour chaque exposition ce glissement est *explicite* car justifié par une prise de position institutionnelle dans un contexte marqué par de l'islamophobie. Les enjeux socio-politiques institutionnels à l'origine de ce glissement, enjeux somme toute très différents d'un institut à l'autre seront dès lors soulignés et analysés.

### 1.3.1 À l'ICI : « donner des *clés de compréhension* de l'islam »

#### 1.3.1.1 Glissements explicites dans les publications des expositions précédant Rock the Kasbah (catalogues d'exposition et autres productions écrites)

Une analyse précise de toutes les productions écrites au sujet des expositions ayant eu lieu à l'ICI révèle une porosité des discours entre l'Islam et l'islam, et ce, bien avant

---

<sup>174</sup> Monia Abdallah, « Construire le progrès continu du passé : enquête sur la notion d'art islamique contemporain (1970-2009) », Thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2009, volume 1, 286 p.

l'exposition *Rock the Kasbah*. Ce glissement sémantique est d'usage dans les publications des mises en exposition de l'Institut des Cultures d'Islam, en lien avec des enjeux socio-politiques de l'institution. À titre d'exemples, relevons quelques glissements issus des publications des expositions *Islam(s) d'Europe* (ICI, 2010) ; *Islam and the city* (ICI, 2011) et *ICI, là et au-delà* (ICI, 2014). Afin de souligner le glissement, les termes importants sont typographiés en italique.

Le premier type de glissement s'effectue du « monde islamique » vers un « monde musulman ». Dans la publication de l'exposition, *Islam(s) d'Europe* (ICI, 2010), la commissaire titre un article « Art, *Islam* et Europe », et opère un glissement sémantique depuis le « monde islamique » vers le « monde musulman ». Elle y évoque les influences du « monde *musulman* » sur l'œuvre contemporaine de François Morellet lorsque ce dernier avait découvert l'Alhambra<sup>175</sup> ; il serait plus juste d'y déceler une influence des arts islamiques en lien notamment avec l'abstraction géométrique.

Le deuxième type de glissement s'effectue entre les termes « islam » et « Islam ». Ainsi, dans la publication de l'exposition *Islam and the city* (ICI, 2011), dans un entretien retranscrit auprès de chaque artiste, la commissaire formule la question suivante dans laquelle cette porosité transparaît : « Dans quelle mesure les représentations de l'*Islam* et des musulmans ont-elles marqué votre travail ? »<sup>176</sup>. Enfin pour l'exposition, *ICI, là et au-delà* (ICI, 2014), en introduction, la commissaire d'exposition affirme que cette exposition propose « une visite artistique

---

<sup>175</sup> Il est affirmé « Principal représentant de l'abstraction géométrique et pionnier du minimalisme, il réaffirme, à travers les œuvres exposées – dont une installation spécialement conçue pour l'ICI – plusieurs influences du monde musulman sur son œuvre et plus généralement sur l'art contemporain » Véronique Rieffel, *Programmation culturelle de l'ICI*, Paris, Éditions de la mairie de Paris, 2010, p. 4.

<sup>176</sup> Véronique Rieffel, *Islam and the City* (catalogue d'exposition), Paris, Éditions de la mairie de Paris, 2011, p. 20.

qui ouvre sur les cultures d'*Islam* », avant d'affirmer « Qu'une même *religion* soit vécue de mille et une manière, voilà qui donne sens au projet artistique que constitue l'ICI »<sup>177</sup>. Il n'est pas nécessaire de davantage multiplier les exemples qui illustrent un phénomène similaire. Afin d'expliquer ce glissement, plusieurs hypothèses pourraient être émises. Une première hypothèse mettrait en avant une « erreur de typographie », par manque de rigueur entre le « i » majuscule ou minuscule. Une deuxième hypothèse reposerait sur une confusion sémantique, due à un assouplissement des catégories. Le « monde musulman » deviendrait une catégorie diffuse englobant les mondes arabe et islamique. Une troisième hypothèse consisterait à penser qu'il s'agit d'un rapprochement délibéré et assumé entre les cultures d'*Islam* et l'*islam* en lien avec un positionnement sociopolitique de l'institution. C'est cette dernière hypothèse du glissement *explicite* que l'on essaie mettre en valeur.

Je souligne en italique ce glissement *explicite*. Véronique Rieffel, ancienne directrice de l'Institut des Cultures d'*Islam* à l'occasion de l'exposition *The goutte d'Or* affirmait.

L'ICI poursuit l'objectif d'être à la fois un observatoire et un acteur de référence participant à la construction d'un *islam parisien, français, européen*. La ligne de programmation est ainsi fondée sur la diversité des *cultures d'Islam*, irréductibles au seul monde arabe, la création contemporaine face aux cultures d'*Islam* traditionnelles, le *fait religieux* sous l'angle scientifique et la contribution des *cultures d'Islam* au patrimoine universel<sup>178</sup>.

---

<sup>177</sup> Michket Krifa, *ICI, là et au-delà* (catalogue d'exposition), Paris, Éditions de la mairie de Paris, 2015, n.p.

<sup>178</sup> Véronique Rieffel, *The Goutte d'Or !* (catalogue d'exposition), Paris, Éditions de la mairie de Paris, 2011, p. 23.

Les objectifs de l'ICI formulés par l'ancienne directrice sont l'exemple d'un glissement sémantique *explicite* et assumé. Le passage depuis un islam culturel au culturel par la directrice souligne le rôle socio-politique de l'institut devenu un « acteur social », un « incubateur social » dont la mission serait d'intégrer l' « islam de France » par la construction d'un « *islam parisien* ». « *Les cultures d'Islam* » sous le jour d'un patrimoine universel deviennent alors un moyen d'intégrer l'islam culturel à l'échelle d'un quartier.

Ce glissement *explicite* se renouvelle par l'emploi du terme « islam » à la place « d'Islam » quelques lignes plus loin : « Les artistes et les associations accueillis à l'Institut des Cultures d'Islam depuis six ans sont les témoins de la richesse du sujet et du travail accompli pour la promotion de la pluralité des cultures d'*islam* »<sup>179</sup>. L'institut se charge donc du rôle socio-politique d'intégration et de médiation des populations du quartier, ce qui est confirmé par l'affirmation suivante de Véronique Rieffel : « L'implication dans le quartier, avec un travail de médiation quotidien, est le signe vivant que la culture peut abattre des murs et rapprocher les populations dans un dialogue réciproque "oriental-occidental" »<sup>180</sup>.

Par un bref retour sur les publications plus anciennes, nous avons démontré que ce glissement sémantique est d'usage dans les productions écrites de l'institut bien avant l'exposition *Rock the Kasbah*. Analysons désormais les enjeux sous-jacents spécifiques au glissement sémantique opéré pour l'exposition *Rock the Kasbah*.

### 1.3.1.2 *Rock the Kasbah* : mise en place d'un « dialogue culturel »

Tout comme les expositions précédant *Rock the Kasbah*, il n'est pas nécessaire de relever systématiquement tous les exemples qui illustrent un phénomène similaire : il

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 23

s'agit d'un glissement sémantique par un rapprochement entre le culturel et le cultuel consistant en un glissement entre le terme « Islam » et « islam ». À titre d'exemple, dans la préface du catalogue d'exposition Bariza Khiari<sup>181</sup> affirmait :

L'apport des cultures d'*Islam* dans le patrimoine musical mondial est encore méconnu et peu documenté en Occident. Devant la puissance et la richesse d'un patrimoine que les artistes n'ont cessé de réinventer, l'assertion selon laquelle la musique serait interdite en *islam* s'écroule<sup>182</sup>.

L'analyse des enjeux socio-politiques de l'institut à l'origine d'un glissement sémantique repose sur l'entretien effectué avec l'actuelle directrice artistique et commissaire de l'exposition *Rock the Kasbah*. Il est tout d'abord important de souligner que le glissement sémantique ne s'effectue pas sur des questions artistiques. La définition de l'islam à laquelle l'exposition se réfère est culturelle. La directrice artistique avait ainsi insisté sur la mise en valeur de créations artistiques se rapportant à la pluralité et à la diversité des cultures d'Islam.

Il s'agit de démontrer que dans les cultures d'Islam – notion sur laquelle j'insiste – la musique a toujours été présente dès l'invention de l'islam au VII<sup>ème</sup> siècle. [...] L'exposition repose sur une définition culturelle. Les cultures d'Islam : dans un objectif de rassemblement tout en embrassant leur diversité et leur complexité. [...] Quand nous parlons d'Islam, c'est toujours d'un point de vue culturel<sup>183</sup>.

---

<sup>181</sup> Bariza Khiari est depuis 2016 la directrice générale de l'Institut des Cultures d'Islam.

<sup>182</sup> Bariza Khiari, « Préface », *Rock the Kasbah* (catalogue d'exposition), Paris, Escourbiac, 2017, p. 3.

<sup>183</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut des Cultures d'Islam*, (Annexe A, p. 148-154.)

De même, évoquant l'analyse de l'œuvre de Hiwa K. elle affirme « Là, nous ne parlons pas de l'islam, mais de la possibilité de s'exprimer, de descendre dans la rue et d'employer la musique comme outil de révolte »<sup>184</sup>.

En revanche, lorsqu'une question d'ordre politique a été soulevée lors de l'entretien<sup>185</sup>, le glissement sémantique s'est opéré dans son discours ; glissement *explicité* par le rôle de l'Institut en regard de la « question musulmane » française.

Bien sûr, nous nous situons dans l'actualité. Nous ne pouvons nier la question de la musique et de l'islam qui existe en France aujourd'hui. Mais nous n'y répondons pas, et nous n'avons pas à y répondre. [...] Nous notre objectif, qui est aussi l'un de nos enjeux, c'est de se positionner pour venir donner des clés de compréhension des débats, en se différenciant de leurs mises en scène par les médias. Cette exposition montre que les cultures d'Islam permettent l'expression d'une complexité, d'une diversité, de désaccords, d'une arène de débats de la création contemporaine<sup>186</sup>.

Ainsi, ce paradoxe – les discours dans l'exposition mettent en valeur les dimensions culturelles de l'Islam sous le jour de la pluralité et de la diversité mais viennent apporter des « clés de compréhension » aux débats publics portant sur l'islam – souligne un glissement sémantique *explicite*. En accentuant les dimensions plurielles et complexes de la création contemporaine en Pays d'Islam, l'institut vient apporter des outils à la compréhension du « problème musulman », loin des assertions islamophobes véhiculées par les médias. Mais il est important de souligner que la directrice artistique est en faveur d'un « dialogue » par la connaissance, et n'apporte

---

<sup>184</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut des Cultures d'Islam*, (Annexe A, p. 148-154.)

<sup>185</sup> « Selon vous, cette rétrospective est-elle en lien avec l'actualité du débat public portant sur l'islam ? ». Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut des Cultures d'Islam*, (Annexe A, p. 148-154.)

<sup>186</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut des Cultures d'Islam*, (Annexe A, p. 148-154.)

pas un point de vue institutionnel sur ces débats. Tel qu'elle l'affirme : « Là, l'idée c'est vraiment de décloisonner, d'ouvrir, de susciter la curiosité, de provoquer la surprise, afin de mettre en place un dialogue »<sup>187</sup>. Ainsi, ce glissement *explicite* serait mis en place dans cette exposition à des fins socio-politiques avérées à savoir la mise en place d'un « dialogue culturel ». La notion de dialogue au cœur de l'enjeu architectural et historique de l'Institut se reproduit donc à petite échelle dans l'exposition *Rock the Kasbah*.

Nous verrons dans un second temps, que le glissement *explicite* opéré à l'IMA agit différemment, non pas sous le jour du « dialogue culturel » par l'ouverture à la pluralité, mais selon une prise de position pour démystifier l'islam.

### 1.3.2 À l'IMA : « proposer une compréhension d'un fait religieux »<sup>188</sup> »

Il est tout d'abord important de rappeler qu'historiquement l'IMA a toujours présenté des expositions portant sur les sphères culturelles, artistique et sociales des mondes arabo-islamiques, mais jamais sur la thématique politico-religieuse de l'islam. En conséquence, contrairement à l'ICI, nous ne réaliserons pas une historiographie du glissement sémantique entre l'islam culturel et cultuel des publications des expositions précédant *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* puisqu'elle est la première exposition se référant aux cultures d'Islam et à l'islam.

À l'instar de l'analyse précédente, l'étude du glissement repose à la fois sur une analyse du catalogue d'exposition ainsi que sur l'entretien effectué avec la directrice

---

<sup>187</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut des Cultures d'Islam*, (Annexe A, p. 148-154.).

<sup>188</sup> Il est intéressant de constater que la généalogie de l'emploi du terme « fait religieux » révèle que son utilisation dans le contexte français est conjointe à la question du « problème musulman » et des débats sur l'école laïque. En effet, son emploi est apparu dans les politiques publiques d'éducation dès les années 1980, et s'est généralisé avec le rapport de Régis Debray « L'enseignement du fait religieux dans l'École laïque » adressé au ministre de l'éducation nationale, Luc Ferry, en 2002. Dans ce rapport, pour reprendre les termes de l'historien Jean Carpentier, « il n'est plus question d'histoire des religions mais de fait religieux ».

des expositions. C'est un glissement sémantique depuis le « monde islamique » vers le « monde musulman » que nous relevons. Alors que les expositions de l'IMA ont toujours été en lien avec les sphères culturelles, artistiques, historiques, *etc.* des mondes arabo-islamiques, la directrice des expositions affirme dans l'entretien que l'exposition *Hajj* consiste en « une approche patrimoniale présent[ant] la découverte de la civilisation arabo-musulmane »<sup>189</sup>. Ce glissement sémantique est dès lors rendu *explicite* lorsqu'elle affirme : « Nous ne cherchions pas à définir l'islam, mais à proposer *une compréhension d'un fait religieux* qui est devenu un fait mondial et également un fait d'actualité »<sup>190</sup>. Ainsi, le glissement depuis le culturel vers le cultuel est à envisager comme une prise de position de l'institution qui, par une vision patrimoniale et historique des cultures d'Islam, propose de comprendre l'islam. Mais contrairement aux affirmations de la directrice de l'ICI qui refusait de prendre position dans les débats publics portant sur l'islam et la musique, la directrice des expositions de l'IMA affirme une prise de position assumée. Contrairement à l'ICI, où la directrice voulait apporter « des clés de compréhension », à l'IMA la directrice artistique souligne l'importance de donner « une compréhension ». L'emploi du singulier est significatif d'une prise de position institutionnelle.

En effet, cette prise de position consisterait en filigrane en un plaidoyer pour l'intégration d'une « citoyenneté musulmane ». L'exposition apporte « une réponse », ou encore « une explication » aux visiteurs de l'IMA<sup>191</sup>. Expliquer le *Hajj* favoriserait l'intégration des « musulmans de France » par la compréhension d'un « fait d'actualité »<sup>192</sup>. Lors de l'entretien, la directrice des expositions a répété plusieurs

---

<sup>189</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut du Monde Arabe*, (Annexe A, p. 143-147.)

<sup>190</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut du Monde Arabe*, (Annexe A, p. 143-147.)

<sup>191</sup> La directrice affirme « nous voulions *répondre* à plusieurs questions que les visiteurs se posaient chaque année au sujet du *hajj* [...] nous voulions expliquer comment le *hajj* témoignait de l'évolution de l'islam ». Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut du Monde Arabe*, (Annexe A, p. 143-147.)

<sup>192</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut du Monde Arabe*, (Annexe A, p. 143-147.)

fois que cette exposition avait touché un « public musulman »<sup>193</sup>. Au cœur du propos, ce n'est pas tant le *Hajj* que l'expérience du pèlerin se rendant au *Hajj* qui était mise de l'avant, notamment par la mise en valeur de récits de voyage et de témoignages. Expliquer le pèlerinage, au cœur de la vie des « musulmans de France », permettrait de faciliter leur intégration par la connaissance. En ce sens, ce glissement sémantique depuis la dimension culturelle et patrimoniale du *Hajj* vers l'intégration des « musulmans de France » souligne le rôle de l'institut qui propose par cette exposition, pour reprendre les termes de Najia Doutabaa Narif, une « expérience de civilité »<sup>194</sup>.

Le public était extrêmement varié. Un dialogue s'établissait entre les visiteurs de différentes confessions au sein même de l'exposition. Certains, catholiques, nous ont remerciés pour notre démarche pédagogique. Nous avons alors pris conscience que l'IMA, institut laïque et donc dégagé d'un poids « confessionnel », pouvait remplir une mission : celle de présenter les religions du monde arabe, leur diversité, leur expression, pour mieux les comprendre. Avec les événements actuels, on a, je crois, oublié qu'on pouvait parler de religion dans ces territoires, sans casser l'omerta laïque. Pourtant, cela peut participer à une réconciliation<sup>195</sup>.

En ce sens, lors d'un entretien, la directrice avait souligné l'importance de cette exposition qui permettait la rencontre entre différents publics.

---

<sup>193</sup> La directrice affirme « le projet avait touché un vaste public – aussi bien un *public musulman* qu'un public parisien », ou encore « je dirais que le public présent était *en grande majorité musulmane* ». Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut du Monde Arabe*, (Annexe A, p. 143-147.)

<sup>194</sup> Najia Doutabaa Narif, *op. cit.*, p. 261.

<sup>195</sup> Propos d'Elodie Bouffard recueillis par Isabelle Demangeat. Voir « le Christianisme est né en Orient », *Paris : Notre Dame*. 12 octobre 2017. En ligne. <https://www.paris.catholique.fr/le-christianisme-est-ne-en-orient.html>; n.p. Consulté le 24 mai 2018.

## CHAPITRE II

### EXPOSITIONS. ANALYSES COMPARÉES DES MISES EN EXPOSITION *HAJJ LE PÈLERINAGE À LA MECQUE ET ROCK THE KASBAH : DES DISCOURS NÉO-ORIENTALISTES ?*

On considèrera qu'une exposition est une proposition présentant un certain nombre d'informations textuelles au sens large, à la fois conventionnelles et singulières, textes qui relaient et adaptent un discours plus global sur les enjeux d'une exposition. C'est ce que nous qualifierons de langage propre à une exposition donnée<sup>196</sup>.

À partir du glissement sémantique *explicite* d'un discours depuis les cultures d'Islam vers l'islam procédant d'une réponse institutionnelle face à la construction d'un « problème musulman » précédemment étudié, il s'agit d'analyser dans quelle mesure les expositions *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* et *Rock the Kasbah* prolongent un « imaginaire orientaliste », réactualisé sous forme d'une « islamania » par une analyse des discours reposant sur les artistes et du statut de l'art dans ces institutions.

Pour cela, il conviendra dans un premier temps de se pencher sur la théorisation du concept d'« islamania »<sup>197</sup> théorisé par Véronique Rieffel en histoire de l'art, en

---

<sup>196</sup> Jérôme Glicenstein, « L'exposition comme langage et comme dispositif », *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p.106.

<sup>197</sup> Véronique Rieffel, *Islamania. De l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2011, 223 p.

regard du paradigme de l'orientalisme historique discursif d'Edward Said<sup>198</sup>. Nous verrons ainsi que si l'« islamania » réactualise l'orientalisme discursif, elle n'est pas la simple reproduction de la distinction ontologique entre l'« Occident » et « l'islam » qui s'impose selon un discours de légitimation des artistes. Certes, le discours « islamaniaque » est véhiculé par des acteurs faisant collusion avec le diktat du marché de l'art occidental, mais certains artistes « islamaniaques » s'auto-orientalisent également pour répondre aux injonctions institutionnelles. Il s'agit donc de prendre en compte les « frictions paradoxales »<sup>199</sup> inhérentes à ce paradigme.

Par ailleurs, il s'agit dans un deuxième temps d'analyser « l'exposition comme langage et comme dispositif »<sup>200</sup> pour reprendre les termes de Jérôme Glicenstein, afin de déterminer si ces expositions agissent selon la rhétorique de l'« islamania ». En effet, la médiation, la scénographie, la mise en espace nous intéressent pour cette analyse puisqu'elles véhiculent des discours implicites, en latence, sur des artistes dont les œuvres sont encore bien souvent exposées pour des motivations qui sont tout autres qu'artistiques.

Pour ce faire, nous mettrons en évidence que pour deux logiques d'exposition similaires, consistant à démystifier l'islam dans l'espace social français, dans l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* un imaginaire orientaliste est décelable puisque les artistes sont perçus selon une différence culturelle et culturelle (notamment par une recherche d'authenticité dans les œuvres), tandis que dans l'exposition *Rock*

---

<sup>198</sup> Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, 2015 [1978], 592 p.

<sup>199</sup> L'expression employée par Rémi Labrusse fait référence au « principe de désordre » issu du champ des théories postcoloniales et permet de penser de nouvelles méthodes d'analyses critiques en histoire de l'art intégrant limites et impasses dans la recherche. Voir Rémi Labrusse *et al.*, « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspectives*, n°1, décembre 2012, p. 56-59.

<sup>200</sup> Jérôme Glicenstein, « L'exposition comme langage et comme dispositif », *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 85-144.

*the Kasbah* le dispositif d'exposition est envisagé comme une « arène de débats »<sup>201</sup>. Ceci permet de « décoloniser le regard »<sup>202</sup> porté sur les artistes présentant une référence à l'islam ou aux cultures d'Islam.

## 2.1 L' « islamania » : une réactualisation de l'*orientalomania* saidienne

L'objectif de cette sous-partie est de revenir sur la conceptualisation de l'orientalisme historique selon une approche déconstructiviste d'Edward Said, afin de poser une définition claire de sa réactualisation contemporaine sous la forme d'une « islamania » et d'en analyser les enjeux contemporains.

### 2.1.1 Rappel sur l'orientalisme discursif

Il s'agit de définir brièvement le paradigme de l'orientalisme discursif selon l'ouvrage clé d'Edward Said de 1978, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*<sup>203</sup>. Notons tout d'abord que l'orientalisme a plusieurs définitions ; il se réfère, dans son sens premier, au mouvement littéraire et artistique surtout répandu en France, naissant au lendemain de la campagne napoléonienne en Égypte de 1789<sup>204</sup>. Cependant, nous ne nous intéresserons pas aux définitions de l'Orientalisme pictural et littéraire mais à l'approche déconstructiviste de l'orientalisme formulée par Edward Said.

---

<sup>201</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut des Cultures d'Islam*, (Annexe A, p. 148-154.)

<sup>202</sup> L'expression est employée par Véronique Rieffel. Voir « Décoloniser les regards », *op. cit.*, p. 98-101.

<sup>203</sup> Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 2015 [1978], 592 p.

<sup>204</sup> Daniel-Henri Pageaux, « Orientalisme », *Encyclopaedia Universalis*, s.d. En ligne. < <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/orientalisme-art-et-litterature/>>. Consulté le 10 juin 2018.

Tout d'abord, en introduction, Edward Said définit l'orientalisme selon trois aspects. D'après une première acceptation, il définit « l'orientalisme universitaire » comme le champ académique universitaire dont l'objet d'étude est l'Orient<sup>205</sup>. Ensuite, il caractérise de façon plus large, un « orientalisme imaginaire », littéraire et artistique, qui serait « une collection de rêves, d'images et de vocabulaire »<sup>206</sup>, soient des représentations imaginaires et stéréotypées, entre fascination et répulsion, structurées en profondeur par une distinction ontologique entre l' « Orient » et l'« Occident ». Enfin, il définit un « orientalisme discursif »<sup>207</sup> comme étant l'appareil de discours sur l' « Orient » mis en place par des savoirs objectivés sur l'« oriental ». L'orientalisme est le discours qui sous-tend l'action même de la conquête impériale, et aboutit à une légitimation du modèle colonial européen de domination sur l' « Orient ». Ainsi, l'orientalisme permet de comprendre la période coloniale, non plus sous le jour d'un système de domination uniquement économique, mais également comme une hégémonie culturelle mise en place par un système de savoirs, devenus moyens de légitimation du pouvoir.

Se référant d'une part à la théorisation foucauldienne mettant au premier plan le discours dans la politisation des savoirs et, d'autre part, à la notion d'hégémonie d'Antonio Gramsci, Edward Said démontre ainsi que l'orientalisme est une invention européenne, constituée de différentes modalités de représentations discursive, picturale, idéologique, scientifique, *etc.* qui devient une grille de lecture façonnant et structurant l'histoire d'un « Orient » fantasmé.

---

<sup>205</sup> Edward Said, « Introduction », *L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, 2015 [1978], p. 31.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>207</sup> Edward Said, « Introduction », *L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, 2015 [1978], p. 31.

L'orientalisme a permis à la culture européenne de gérer – et même de produire – l'Orient du point de vue politique, sociologique, militaire, idéologique, scientifique et imaginaire, pendant la période qui a suivi le siècle des Lumières<sup>208</sup>.

De fait, l'orientalisme révèle en négatif davantage sur l'hégémonie culturelle européenne et sur ses modalités de représentations de l'altérité que sur « l'oriental ».

En fait, ma thèse est que l'orientalisme est – et non seulement représente une dimension considérable de la culture politique et intellectuelle moderne et que, comme tel, il a moins de rapports avec l'Orient qu'avec notre monde<sup>209</sup>.

Les médiums permettant de véhiculer ces discours sont tout aussi importants que les discours véhiculés sur l' « Orient ». Revenant sur l'Orientalisme pictural du XIXème siècle, Timothy Mitchell démontre le lien indéniable entre les stéréotypes véhiculés en image ainsi que les nouveaux procédés de représentation et de classification de l'époque<sup>210</sup>. L'orientalisme a aussi été façonné par les expositions universelles des puissances coloniales en tant que médium véhiculant le discours orientaliste. Elles incarnent l'ordre représentationnel par excellence de l'altérité, divulguant un « Orient » construit par le dispositif d'exposition discursif et en image.

Depuis 1978, la théorisation de l'Orientalisme de Said a ouvert le champ aux études postcoloniales<sup>211</sup> et a donné lieu à une importante exégèse<sup>212</sup> tant dans le champ de

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>210</sup> Timothy Mitchell, « Orientalism and the Exhibitionary Order », *The Art of Art History : A Critical Anthology*, Donald Preziosi (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2009 [1998], p. 409-423.

<sup>211</sup> *L'Orientalisme* est considéré comme l'ouvrage séminal du champ des études postcoloniales, bien que plus tardivement, les ouvrages d'Homi K. Bhabha et de Gayatri Spivak soient reconnus comme étant aux fondements du postcolonialisme.

<sup>212</sup> Pour prolonger cette réflexion sur l'orientalisme, voir François Pouillon et Vatin Jean-Claude (dir.), *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Khartala, 2011, 571 p. Cet ouvrage collectif

l'histoire de l'art, que du féminisme ou de la politique, *etc.* Pour ce mémoire de recherche, c'est la définition de l' « orientalisme » discursif comme grille de lecture de l'altérité, façonnée par des savoirs prétendument objectifs et imposant un pouvoir, ainsi qu'au médium de l'exposition en tant qu'outil et dispositif véhiculant le discours orientaliste, auxquels nous nous intéressons pour conceptualiser la notion d'imaginaire orientaliste. Il s'agit d'envisager cette grille de lecture théorisée par Said en interrogeant sa pertinence dans la définition contemporaine de l' « islamania ».

### 2.1.2 Définir l' « islamania » : une rhétorique discursive culturaliste

À partir du paradigme de l'orientalisme discursif historique précédemment évoqué, définissons le concept d' « islamania » selon Véronique Rieffel<sup>213</sup> pour entreprendre l'analyse des imaginaires orientalistes influençant encore les mises en exposition.

Selon Véronique Rieffel, le discours orientaliste comme grille de lecture de l'altérité est toujours pertinent pour analyser les nombreux discours reposant sur l'islam dans l'imaginaire occidental politique, social, artistique, *etc.* L'« Orient imaginaire » tel que formulé par Said ne serait pas totalement révolu, et se réactualiserait par un « islam imaginaire » dans des représentations stéréotypées ambigües, structurées en profondeur dans la société française.

Si au XIXème, comme l'affirmait Victor Hugo on était orientaliste, il semblerait qu'au XXIème siècle on soit devenu islamaniaque, avec toute l'ambivalence que cela recouvre (et que recouvrait déjà l'orientalomania). Nous sommes à la fois fascinés et épouvantés par l'islam, comme on pouvait l'être

---

éclairant (issu d'un colloque tenu à l'IMA et à l'EHESS en juin 2011) est paru à la suite de François Pouillon, *Dictionnaire des orientalistes de la société française*, Karthala, 2008, 1112 p. Il propose une synthèse d'un bilan historique des débats qu'a suscité l'orientalisme, et inventorie ses traces dans les sociétés actuelles.

<sup>213</sup> Véronique Rieffel, *Islamania. De l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2011, 223 p.

autrefois par l'Orient et, plus encore dans la mesure où il est devenu un autre interne, d'autant plus inquiétant qu'il est proche<sup>214</sup>.

L'islamania est une forme réactualisée d'un imaginaire orientaliste qui consisterait en la fascination non plus pour un « Orient » discursif et en image, mais pour l'islam et l'Islam, avec toute l'ambiguïté précédemment soulevée du glissement d'un champ sémantique à l'autre.

Il est tout d'abord important de souligner que l'« islamania » ne consiste pas en une reproduction contemporaine à l'identique de l'orientalisme discursif. Tel que l'affirme Véronique Rieffel, « il n'est plus question d'un "discours blanc" sur l'Islam et d'une représentation des musulmans sans eux, puisque désormais ceux-ci vivent, pensent et créent également de façon de plus en plus évidente à l'intérieur même de l'Europe »<sup>215</sup>.

Appliquée au champ de l'art, elle est donc une grille de lecture qui s'impose comme un savoir objectif, associant aux productions d'artistes dont le nom est à consonance arabe, un discours sur l'islam ou sur les cultures d'Islam, alors que cette association pour nombre d'entre eux n'est pas évidente.

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 », voire quand ils sont en réalité chrétiens, comme la palestinienne Mona Hatoum, qui jouit d'une grande visibilité en Occident. [...]. On recherche ce qu'il y a de musulman en eux, dans leurs productions et dans leurs discours<sup>216</sup>.

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 102.

Selon une attitude « islamaniaque », l'islam ou les cultures d'Islam, deviennent un panoptique<sup>217</sup> imposant un savoir, devenu pouvoir de légitimation de ces œuvres au sein du champ de l'art contemporain qui serait par essence encore occidental.

Ainsi, en filigrane une distinction ontologique serait toujours en œuvre entre l'art contemporain « occidental » et un art contemporain en lien à l'islam, dont les œuvres seraient toujours analysées par les prismes culturel, sociologique, religieux, au détriment de leur intérêt artistique.

Par le concept d' « islamania », il ne s'agit pas de créer une opposition entre un « nous » (occidental) et « les Autres » (encore perçus comme non-occidentaux car toujours associés à une lecture de l'islam) – il est bien évident que cette distinction serait trop simpliste<sup>218</sup> – mais bien de faire émerger des mécanismes et des relations encore problématiques dans l'analyse de ces productions artistiques. En d'autres termes, Samuel Herzog démontre qu'un néo-orientalisme transparaît dans une collusion entre, d'une part, l'islam construit véhiculé par les médias et d'autre part, le discours sur l'islam recherché dans les œuvres de ces artistes<sup>219</sup>. Un imaginaire orientaliste serait réactualisé par l' « islamania » en tant que désir d'exotisme

---

<sup>217</sup> Edward Said affirmait « j'ai appelé [ce système d'essentialisation chronique] vision parce qu'il suppose que l'Orient tout entier peut être vu panoptiquement ». Voir Edward Said, *op. cit.*, p. 269. Désignant sa filiation avec Michel Foucault, qui reprend lui-même le concept du panoptique de l'architecture de Bentham, Said se réfère au panopticon en tant que système de vision unique de l'Occident sur l'Orient imposant dès lors un pouvoir de domination par la dyade savoir/pouvoir. On pourrait dès lors réaliser une analogie entre le panoptique de l'Occident sur l'Orient avec le processus de sélection des œuvres selon l'oculus de l'islam et des cultures d'Islam.

<sup>218</sup> Pour cette raison, la question de l'auto-orientalisme est abordée ultérieurement.

<sup>219</sup> Samuel Herzog, « Art global – Perception locale », dans Jocelyne Dakhli, (dir.), *op. cit.*, p. 565-572.

conforme à des « fantasmes projetés »<sup>220</sup> de l'islam sur les œuvres d'artistes aux noms à « consonance arabe » en Occident.

En somme, nous donnons la préférence aux artistes qui parlent des mêmes sujets que nos médias [...]. Cela nous plaît aussi parce que l'artiste évoque avec beaucoup de ses travaux la même problématique que nos médias. Ainsi nous confirme-t-elle [Ghazel] dans nos idées reçues ; elle réaffirme la vision que nous avons de l'islam à travers nos médias<sup>221</sup>.

Si l'islamania procède selon une même logique que l'orientalisme discursif, les raisons motivant cette lecture sont d'un autre ordre que l'imposition d'une « hégémonie culturelle blanche » coloniale. Ainsi, différentes raisons sont évoquées par les auteurs.

Pour Herzog, ce néo-orientalisme trouverait sa source dans un « sentiment de culpabilité » des institutions occidentales, comme si « tout ce qui paraît occidental dans cet art non occidental, provoque un sentiment désagréable, car cela nous rappelle que nous sommes ceux qui ont chassé les autres cultures de leur paradis originel »<sup>222</sup>.

Pour Véronique Rieffel<sup>223</sup>, Jocelyne Dakhli<sup>224</sup>, Monia Abdallah<sup>225</sup>, au lendemain de l'attentat du 11 septembre, cette attitude serait motivée par une volonté de

---

<sup>220</sup> L'expression est celle de Jean-Loup Amselle. Voir Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche*, Paris, Flammarion, 2005, p. 57.

<sup>221</sup> Samuel Herzog, *op. cit.*, p. 569.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 569.

<sup>223</sup> Véronique Rieffel, « Réconciliation artistiques », *Islamania. De l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2011, p. 100-106.

<sup>224</sup> Jocelyne Dakhli, « Pleinement contemporain » dans Jocelyne Dakhli (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tensions*, Paris, Éditions Kimé, 2006, p. 13.

<sup>225</sup> Monia Abdallah analyse les fonctions de l'art selon la métaphore du pont, où l'art deviendrait un médiateur entre les cultures. Voir « Un pont pour la paix », « Construire le progrès continu du passé :

« réconciliation artistique » par l'art qui présenterait une vision moins monolithique de l'islam que la scène politique ou médiatique.

Enfin, ce prisme « islamianique » est également justifié par une fonction pédagogique impartie à l'art permettant de corriger la vision stéréotypée de l'islam puisque « l'art contemporain peut donc fournir cet espace critique, à la fois interne et externe de l'islam. Il permet également d'explorer les craintes et les questions qu'il suscite, tout particulièrement en lien avec sa présence visible en Occident »<sup>226</sup>.

Cependant, les auteurs soulignent les problématiques sous-jacentes à cette vision qui amène d'une part à « invoquer, un peu facilement, une hypothétique faculté conciliatrice, irénique, de l'art en général, sa vocation à unir »<sup>227</sup>. D'autre part, le prisme de l'islamianisme concourt bien souvent à une « sociologie identitaire »<sup>228</sup> de ces artistes devenus des « ambassadeurs culturels »<sup>229</sup> de l'islam et des cultures islamiques.

L'assignation de l'expatrié, à sa culture d'origine, à son lieu originel, demeure un schème des plus vivaces en France. Au mieux, on lui concèdera la maîtrise d'un entre-deux, un rôle de passeur culturel<sup>230</sup>.

« Marqueurs stéréotypés »<sup>231</sup> ; « politique des traits d'union »<sup>232</sup> ; « rhétorique du pont »<sup>233</sup>, cette manière de nommer les artistes présentant un lien affirmé ou non aux

enquête sur la notion d'art islamique contemporain (1970-2009) », Thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2009. p. 234-336.

<sup>226</sup> Véronique Rieffel, « L'art comme espace critique », *op. cit.*, p. 134.

<sup>227</sup> Jocelyne Dakhlia, *op. cit.*, p. 13.

<sup>228</sup> Jocelyne Dakhlia, *op. cit.*, p. 14.

<sup>229</sup> Véronique Rieffel, « Portrait de l'artiste en musulman », *op. cit.*, p. 113.

<sup>230</sup> Jocelyne Dakhlia, *op. cit.*, p. 22.

<sup>231</sup> Jocelyne Dakhlia, *op. cit.*, p. 26.

<sup>232</sup> Jocelyne Dakhlia, *op. cit.*, p. 26.

<sup>233</sup> Monia Abdallah, *op. cit.*, p. 234-336.

cultures d'Islam ou à l'islam, réactualise un imaginaire orientaliste en maximisant le fait d'hybridité les caractérisant et en les assignant à une « culturalité » par le territorial et le local.

### 2.1.3 Une mondialisation néo-coloniale de l'art ou des artistes islamaniques ?

Analyser le paradigme de l' « islamania » amène à envisager les acteurs véhiculant ce discours. Tout comme précédemment évoqué pour le concept d' « islamania », il est important de signifier que le terme « néo-colonial » renvoie à la perpétuation d'un rapport de domination par les anciennes puissances coloniales dans la constitution d'un savoir au sein du champ de l'art, mais ce rapport étant bien entendu transformé en regard de la période coloniale, au gré de multiples enjeux contemporains. Il ne s'agit en aucun cas de reconduire une essentialisation entre le « centre » et les « périphéries », mais bien d'analyser les dynamiques, les enjeux sous-jacents, ainsi que les acteurs au premier plan de la création d'une « islamania ».

De nombreux auteurs invoquent le rôle déterminant joué par les institutions occidentales en collusion avec le diktat du marché de l'art dans la perception et sélection des artistes présentant un lien avec les cultures d'Islam ou à l'islam.

Pourtant, un artiste arabe n'accède au marché qu'en portant l'étiquette qu'on lui assigne. Dans ce système, il restera toujours l'artiste arabe ou musulman (les deux étant souvent confondus dans une approximation lourde de sens) par opposition à l'artiste, blanc par définition<sup>234</sup>.

De nombreux artistes dénoncent la perception de leurs œuvres selon des paradigmes dominants de l'ordre de l'identité culturelle présumée (véhiculée par les critiques d'art, les institutions, et le marché de l'art) et non par des paradigmes esthétiques.

---

<sup>234</sup> Véronique Rieffel, *op. cit.*, p. 117.

Cette critique n'est en soit pas nouvelle puisque dans les années 1980, Rasheed Araeen, artiste et critique d'art, démontrait déjà qu'à son arrivée en Angleterre, en raison de ses origines pakistanaises, son art – qualifié « d'art islamique » – était toujours associé à une culture autre, ayant soi-disant influencé son travail.

My own work of the 1960, minimal sculpture, also attracted some interest but in most cases it was seen as 'Islamic art'. The point is that this thing called 'Islamic art' never entered my head before I heard about it from others in connection with my work. [...]. My attempts were to go further than what my modern predecessors were doing, and what I produced is similar to what is today internationally recognized as minimalism<sup>235</sup>.

Plus récemment, Mounir Fatmi affirmait dans un même sens.

En France, ou en Europe, les difficultés sont dans ce que l'on attend de moi en tant qu'artiste marocain ou arabe. En général, j'ai l'impression qu'il y a une commande un peu cachée et que l'on attend encore d'un artiste marocain de vendre des tapis ou de servir du couscous<sup>236</sup>.

Ainsi, il est possible d'opérer un lien entre l'hégémonie coloniale véhiculée par la grille de l'altérité du discours orientaliste et le néo-colonialisme du marché de l'art imposant un discours « islamaniaque », fondé sur une différence culturelle et culturelle sur les artistes. C'est pourquoi de nombreux auteurs posent une critique de l'« art global » comme d'un néo-colonialisme, puisque sous couvert de multiculturalisme<sup>237</sup>,

---

<sup>235</sup> Rasheed Araeen, « From primitivism to ethnic art », *The myth of primitivism, perspectives on art*, London Routledge, 1991, p. 177.

<sup>236</sup> Mounir Fatmi, *Oval Projet. 1999-2002*, Centre culturel de Mantes-la-Jolie, 2002, p. 24. dans Jocelyne Dakhli, *op. cit.*, p. 25.

<sup>237</sup> Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, 221 p.

d'universalisme<sup>238</sup>, d'art global<sup>239</sup>, les œuvres de ces artistes sont toujours perçues par les instances de l'art occidental comme « locales », comme si la culture ou la religion devaient nécessairement parler à travers leurs œuvres.

Cependant, on ne saurait réduire ce néo-colonialisme « islamaniaque » du marché de l'art à un simple *continuum* de l'orientalisme. En effet, la complexité de ce phénomène transparaît dans l'ambivalence des propositions de certains artistes qui « savent combiner, non sans virtuosité, leur connaissance du système occidental et les exigences du marché avec ce qui pourrait intéresser le spectateur occidental – et se mettent ainsi au service d'un certain goût de l'exotisme »<sup>240</sup>. Ce paradigme intègre ainsi la contradiction puisque certains artistes véhiculent aussi un auto-orientalisme délibéré dans leurs œuvres<sup>241</sup>.

Mais encore une fois, il ne s'agit pas non plus de simplifier l' « auto-orientalisme » de ces artistes de manière tranchée. En effet, pour Victoria Ambrosini Chenivresse, cette attitude « d'auto-orientalisme » des artistes reviendrait pour nombre d'entre eux à « jouer du *topos* sans y sacrifier »<sup>242</sup>. Il s'agirait d'une surenchère, remettant en question un art toujours vu sous le prisme du culturel ou du cultuel, par l'utilisation de clichés ou d'icônes populaires. Par l'emploi du kitsch comme forme d' « ostentation culturelle » ambivalente, ces artistes s'affranchiraient de cet auto-

---

<sup>238</sup> Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, 246 p.

<sup>239</sup> Samuel Herzog, *op. cit.*, p. 565-572.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 567.

<sup>241</sup> Voir aussi Véronique Rieffel pour la critique de cet « auto-orientalisme » d'artistes islamaniaques. *Op. cit.*, p. 128.

<sup>242</sup> Victoria Ambrosini Chenivresse, « Ostentation culturelle : jouer du *topos* sans y sacrifier », Dans « Art populaire, art contemporain et pratiques politiques au Moyen-Orient : entre orientalisme et Révolution égyptienne, 2000-2014 », Thèse de Doctorat en anthropologie de l'art, Paris, EHESS, 2015, p. 46-48.

orientalisme et du diktat du marché de l'art en subvertissant les codes de l'orientalisme<sup>243</sup>.

## 2.2 Discours institutionnel et effet de réel : un dispositif *islamaniaque* à l'IMA

Dans cette sous-partie, il s'agit de réfléchir au dispositif de l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* à travers le paradigme de l'« islamania » précédemment défini. Dans quelle mesure le dispositif d'exposition réactualise-t-il un « imaginaire orientaliste » ?

L'analyse de l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* en tant que « langage et dispositif »<sup>244</sup> est effectuée dans ces trois sous-parties à l'aide du plan de scénographie, des éléments textuels de médiation ainsi que de vues d'exposition, éléments récupérés dans les archives de l'IMA.

Dans un premier temps, il s'agira de se concentrer sur la mise en espace comme « suite signifiante d'éléments »<sup>245</sup>, en regard d'informations apportées durant l'entretien. Puis, dans un deuxième temps, il s'agira d'analyser les discours véhiculés par la médiation qui « ne saurait être complètement neutre, bien au contraire »<sup>246</sup>.

---

<sup>243</sup> Notre objet de recherche s'intéresse aux instituts et aux discours de mises en exposition des artistes créant des œuvres présentant un lien à l'islam (religion) ou l'Islam (culture). Par conséquent, la question du point de vue des artistes (l'auto-orientalisme, en tant que stratégie de subversion) aussi intéressante soit-elle, ne fait pas l'objet de ce mémoire de recherche. L'objet de recherche est centré sur les instituts, le statut donné aux artistes selon les choix muséographiques mis en place, et non spécifiquement sur le point de vue des artistes. C'est pourquoi cet aspect ne sera pas davantage développé.

<sup>244</sup> Jérôme Glicenstein, *op. cit.*, p.106.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 146.

Nous analyserons ainsi une « islamania » comme réactualisation d'un imaginaire orientaliste par trois modalités : d'abord, par la mise en place d'un « *continuum* culturel » entre les arts historiques islamiques et l'art contemporain, puis par la recherche d'un point de vue « authentique » sur l'islam comme critère de présentation des œuvres et, enfin, par la fonction pédagogique attribuée à l'art qui, en filigrane, devrait « corriger » la vision négative associée à l'islam en France.

## 2.2.1 Mise en parallèle du patrimoine islamique et de l'art contemporain : recréation d'une fascination artistique

### 2.2.1.1 Présentation diachronique : concordance formelle entre l'« art islamique classique » et l'art contemporain

Dans l'entretien, au sujet de la mise en espace la commissaire affirmait :

Le dialogue entre le patrimonial et le contemporain constituait la trame de fond que l'on pouvait retrouver dans les trois parties de l'exposition. Ce parcours muséographique mêlant à l'historique le contemporain était ainsi tout à fait différent de celui pensé au British Museum où toutes les œuvres contemporaines avaient été regroupées dans une partie distincte portant sur l'histoire contemporaine du *Hajj*<sup>247</sup>.

La commissaire soulignait ainsi une rupture avec le choix de la rétrospective du British Museum mise en place deux ans plus tôt<sup>248</sup>. C'est tout d'abord sur cette

---

<sup>247</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice des expositions de l'Institut du Monde Arabe*, (Annexe A, p. 143-147.)

<sup>248</sup> L'exposition *Hajj: a journey to the heart of islam* qui s'est déroulée au British Museum (du 28 janvier au 15 avril 2012) sous la direction de Venetia Porter a initié l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* ainsi que *Longing for Mecca – The Pilgrim's Journey* au National Museum of Ethnology de Leiden (de septembre à mars 2013). Tel que signifié en entretien, l'IMA a entrepris un rachat de concept auprès du British Museum pour mettre en place l'exposition *Hajj*. Le travail scientifique de Venetia Porter a été conservé, même si la majeure partie des œuvres de l'exposition londonienne a été changée (notamment grâce au partenariat français mis en place avec l'Arabie Saoudite). « À l'IMA, grâce à la présence d'une directrice générale saoudienne, nous avons la possibilité de mener un vrai

caractéristique de mise en exposition, consistant à exposer des œuvres contemporaines en regard d'objets patrimoniaux islamiques, à laquelle nous nous intéressons pour étudier la réactualisation d'un « imaginaire orientaliste ».

L'exposition d'œuvres contemporaines en face d'objets de civilisation n'est pas en soit forcément problématique. De nombreuses expositions temporaires ou muséales depuis une trentaine d'années ont recouru à ces logiques sans que l'on puisse les considérer comme « islamaniaques ». Cependant, dans cette mise en exposition, *implicitement*, une « continuité artistique et esthétique » est mise en place entre l'art contemporain exposé et les objets patrimoniaux d'art islamique historique<sup>249</sup>.

Alors que les œuvres contemporaines ne rappellent pas de façon évidente les formes d'arts islamiques historiques, leur mise en exposition et le commentaire discursif qui leur est associé témoignent d'une volonté de maintenir un lien avec le passé, par une continuité artistique entre l'art contemporain exposé et les objets d'art islamique historique.

En effet, cette continuité artistique est tout d'abord évoquée par la commissaire lorsque celle-ci justifiait le choix des œuvres d'art contemporain exposées dans l'exposition pour leur « adéquation formelle » aux objets patrimoniaux d'art islamique.

Lorsqu'il y avait beaucoup de propositions, la sélection s'était faite sur les œuvres qui, soit apportaient un complément au

---

partenariat avec l'Arabie Saoudite, et ainsi nous pouvions mettre en valeur des œuvres qui n'étaient pas présentées à Londres ». Voir *Questionnaire posé à la directrice des expositions de l'Institut du Monde Arabe*, (Annexe A, p. 143-147.).

<sup>249</sup> Les arts islamiques historiques concernent la période durant laquelle se sont succédées les civilisations historiques soit du VIII<sup>ème</sup> siècle jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle.

discours évoqué, soit fonctionnaient en concordance esthétique avec les éléments patrimoniaux<sup>250</sup>.

De plus, cette continuité artistique avec les arts islamiques est également soulevée en introduction du catalogue d'exposition par le sociologue Omar Saghi<sup>251</sup> lorsque ce dernier met en place un parallèle entre la miniature perse et l'art contemporain.

Les photographes et les plasticiens contemporains qui s'inspirent des motifs du pèlerinage, et dont beaucoup sont des saoudiens et des saoudiennes, les écrivains et les cinéastes qui font de la Mecque la scène de leurs récits poursuivent, peut-être à leur insu, le sillon creusé par les miniaturistes indiens ou persans pour les premiers, par les auteurs de *rihal* (pluriel de *rihla*, récit de voyage où excellèrent les Andalous et les Maghrébins, sur le chemin des lieux saints) pour les seconds, aimantés par la Mecque<sup>252</sup>.

Ces deux exemples issus du corpus textuel démontrent que l'art contemporain est présenté dans cette mise en exposition comme une prolongation de l'art islamique historique. Même si l'appellation « art contemporain islamique » n'est pas explicitement employée par les concepteurs de l'exposition, le dispositif d'exposition et les discours textuels suggèrent fortement cette continuité formelle. Pour autant, aucun argument formel des œuvres d'art contemporain ne semble justifier ou légitimer cette continuité. C'est la raison pour laquelle on l'identifie comme une forme d'« islamania ».

---

<sup>250</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice des expositions de l'Institut du Monde Arabe*, (Annexe A, p. 143-147.)

<sup>251</sup> Le sociologue Omar Saghi, auteur de *Paris la Mecque, sociologie du pèlerinage*, Paris, Presse Universitaire de France, 2010, 284 p., était également co-commissaire de l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque*.

<sup>252</sup> Omar Saghi, « Introduction », dans Omar Saghi (dir.), *Hajj le pèlerinage à la Mecque* (catalogue d'exposition), Paris, Éditions Snoeck, 2014, p. 18.

Cette recherche de continuité formelle entre l'art islamique historique et l'art contemporain ne va pas de soi, et avait déjà été étudiée par Monia Abdallah. Elle affirmait en ce sens « la miniature comme la “calligraphie” constituent des *arguments iconographiques* pour les discours – non homogènes – qui tentent d'établir, ou de trouver, une continuité artistique entre l'art contemporain du “Moyen-Orient” ; – et l'art islamique historique »<sup>253</sup>.

Plus précisément, elle avait analysé et détaillé deux types de dispositifs de présentation mettant en place cette continuité. En analysant la mise en espace de l'art contemporain au sein de la galerie John Addis du British Museum<sup>254</sup>, elle démontrait que cette continuité culturelle avec les arts islamiques était mise en place par deux modalités d'exposition : diachronique et synchronique.

La présentation *diachronique* est le résultat d'une approche historique des objets qui lie les formes d'hier à celles d'aujourd'hui et suppose des permanences formelles. La présentation *synchronique* est le résultat d'une approche anthropologique qui relie les peuples d'aujourd'hui à ceux d'hier et suppose ainsi l'existence d'une essence<sup>255</sup>.

En reprenant la recherche de « concordance esthétique » de la commissaire, l'on peut affirmer que la mise en exposition procède selon une « présentation diachronique ».

À titre d'exemple, analysons la mise en espace de l'œuvre *Zamzam* (2010) de Nasser Al Salem. Le cartel associé indiquait comment lire la calligraphie dans cette œuvre (voir fig. 7, p. 159.). Ce commentaire sur la « calligraphie » dans l'œuvre agissait

<sup>253</sup> L'art de la miniature persane a atteint son apogée durant les périodes mongoles et timourides (entre le XII<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècle). Voir Oleg Grabar, *La peinture persane une introduction*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 171 p.

<sup>254</sup> La galerie John Addis est la galerie d'arts islamiques du British Museum, inaugurée en juin 1989. Elle porte le nom de son fondateur, le diplomate et collectionneur anglais John Addis.

<sup>255</sup> Monia Abdallah, « Construire le progrès continu du passé : enquête sur la notion d'art islamique contemporain (1970-2009) », Thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2009. p. 106.

pour reprendre les termes de Monia Abdallah comme d'« un *argument iconographique* », liant de façon formelle cette œuvre d'art contemporain à la calligraphie classique, considérée comme la forme d'art islamique par excellence. De plus, l'œuvre était exposée à côté d'objets d'arts islamiques, des flasques et gourdes du XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles, reconnus pour l'importance de leur travail ornemental. Cette mise en exposition, implicitement, mettait en place une concordance esthétique entre l'œuvre contemporaine et les formes d'art décoratif de la vitrine attenante. Cette mise en espace était donc diachronique puisqu'elle mettait en avant une compatibilité formelle entre l'art contemporain et les objets patrimoniaux historiques islamiques. L'« islamania » se construit dans ce choix muséographique par un discours qui sous-tend une permanence formelle avec le passé (l'art islamique historique) comme une « essence » qui transparaîtrait dans les œuvres d'art contemporain présentant un lien à l'islam ou l'Islam. Cette présentation est « islamaniaque » puisque la filiation entre l'art contemporain et les objets d'art islamique historique n'a pas de légitimité artistique ou esthétique en tant que telle, elle ne va pas de soi ni ne devrait être systématique.

#### 2.2.1.2 Fonction idéologique de l'art contemporain : contribuer à la grandeur de la civilisation islamique passée pour dédramatiser l'islam

Monia Abdallah avait déjà démontré que cette continuité artistique entre l'art contemporain et les arts islamiques historiques – une rhétorique de mise en exposition en œuvre depuis les années 1970 – procède d'une construction socio-politique aboutissant à ce que les artistes soient catégorisés selon une appartenance « socio-culturelle » et non selon un discours artistique sur leurs œuvres<sup>256</sup>. Cette catégorisation implique un processus de légitimation ne reposant pas sur des critères artistiques et esthétiques mais selon des critères socio-politiques.

---

<sup>256</sup> Monia Abdallah, « L'art contemporain islamique : étude d'une catégorisation et de ses enjeux sociaux-politiques », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002, 116 p.

Cet espace d'exposition *expose* à son tour l'artiste à une labellisation qui le situe dans une entité culturelle et religieuse « autre » et l'exclut simultanément d'un espace d'expression commun considéré plus proche d'une forme de neutralité<sup>257</sup>.

En effet, dans son analyse de la galerie John Addis du British Museum, elle démontrait que ce type de présentation diachronique concourait à ce que les œuvres d'art contemporain ne soient pas considérées pour leurs qualités artistiques à proprement parler : « les œuvres contemporaines sont des éléments à mi-chemin entre des “objets d'art” et des “objets de civilisation” »<sup>258</sup>.

Dès lors, elle mettait en évidence que, pour ces œuvres contemporaines, une fonction politique latente avait été attribuée. Cette fonction serait d'atténuer un « choc entre les civilisations », par un dialogue universel promulgué par les œuvres.

L'art est considéré comme un moyen de communication universel qui permettrait un rapprochement entre les peuples, quelles que soient leur culture, leur langue, leur « civilisation »<sup>259</sup>.

Ainsi, en regard de cette analyse de Monia Abdallah, dans le cadre de l'exposition *Hajj*, il est notable de souligner que les œuvres d'art sont légitimées au sein de l'espace par le prisme du culturel. Selon une présentation diachronique, ces œuvres ont également une fonction politique, répondant à une idéologie de l'IMA qui serait de donner une image positive de l'islam, en rappelant la grandeur des civilisations islamiques, sous le jour d'un dialogue universel. Ce que l'on justifie par les propos du directeur de l'IMA, Jack Lang, en introduction du catalogue d'exposition.

---

<sup>257</sup> Monia Abdallah, « Construire le progrès continu du passé : enquête sur la notion d'art islamique contemporain (1970-2009) », Thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2009. p. 128.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 224.

L'IMA a souhaité proposer à son public une exposition pluridisciplinaire, riche d'œuvres anciennes et contemporaines de grande qualité et souvent inédites, pour mieux faire connaître cette pratique religieuse qui s'inscrit dans une histoire universelle<sup>260</sup>.

Cette fascination pour la culture matérielle des civilisations islamiques se traduit par une mise en espace des objets de civilisation comme des objets d'art et, de façon paradoxale et antithétique, par la mise en exposition des œuvres d'art contemporain davantage comme des objets de civilisation. Le soclage de la pierre noire comme d'une sculpture, les tissus de la *kiwsa* accrochés comme des tableaux, ne seraient que deux exemples parmi d'autres de mise en espace d'objets de civilisation comme des objets d'art. Et à l'inverse, la mise en espace de l'œuvre contemporaine *Zamzam* précédemment évoquée, semble davantage exposée comme un objet de civilisation.

Ainsi, cette continuité artistique entre l'art contemporain et les arts islamiques historiques, mise en place par une continuité formelle avec les arts islamiques procède d'un imaginaire islamianique. En effet, les œuvres sont lues selon un prisme « islamianique » puisque des attentes esthétiques ont été conditionnelles à leur mise en exposition. Cette approche favoriserait tout un discours idéologique construit autour des œuvres se devant créer un discours universel sur la grandeur passée de l'Islam et permettrait, par la même occasion, de dédramatiser l'islam dans un cadre institutionnel.

---

<sup>260</sup> Jack Lang, « Préface » dans Fahad Abdulkareem et Saghi Omar (dir.), *Hajj, le pèlerinage à la Mecque* (catalogue d'exposition), Paris, Éditions Snoek, 2014, p. 6.

### 2.2.2 « Être dans les pas du pèlerin » : mise en espace et recherche de l'authentique

Rappelons tout d'abord que la Mecque est un lieu non-accessible aux non-musulmans. La « ville interdite » a toujours suscité un imaginaire important, une fascination, en raison de son caractère énigmatique et inaccessible pour les occidentaux non-musulmans<sup>261</sup>.

La première salle de l'exposition mettait en valeur l'œuvre du peintre orientaliste Léon Belly, *Pèlerins allant à la Mecque* (1861). Cette scène incarne le *topos* du tableau de l'Orientalisme pictural, tant par la facture se voulant « réaliste » que par le thème, « un territoire imaginaire » libéré des contingences contraignantes de la réalité physique et ancré dans un décor lui-même stéréotypé, le désert et ses oasis. Cette œuvre soulève une interrogation sur l'exposition : la mise en exposition de la « ville interdite » incarne-t-elle une mise en abîme de ce tableau orientaliste selon une volonté d'authenticité sur un territoire imaginaire (car non accessible aux non-musulmans) ou s'en démarque-t-elle ? Est-ce qu'une « islamania » repose sur les artistes exposés dans cette exposition représentant ainsi une forme de réactualisation de l'orientalisme discursif ?

Pour ce faire, analysons plus précisément quelques exemples précis d'accrochage mettant en valeur le point de vue des concepteurs de l'exposition. Nous verrons qu'une « islamania » comme réactualisation d'un imaginaire orientaliste se retrouve dans la mise en exposition qui tend à instrumentaliser les œuvres sous le jour de l'authentique. La rhétorique de l'authentique se décline en deux modalités : d'une

---

<sup>261</sup> À ce titre Catherine David affirmait « La Mecque a toujours suscité la curiosité. Et nombre de voyageurs occidentaux ont usé au cours des siècles de multiples stratagèmes (du déguisement à la conversion de circonstances) pour transgresser l'interdit fait aux non-musulmans pour franchir les limites du périmètre sacré. Voir Catherine David, « Le Hajj dans l'art contemporain : avec ou sans image », dans Fahad Abdulkareem et Saghi Omar (dir.), *Hajj, le pèlerinage à la Mecque* (catalogue d'exposition), Paris, Éditions Snoek, 2014, p. 159.

part selon la recherche d'une « vue de l'intérieur » de la Mecque, dont les artistes se porteraient garants, et par ailleurs, par la rhétorique d'une mise en espace sous le jour d'un « effet de réel ».

#### 2.2.2.1 Une idéologie du vrai : présenter une « vue intérieure » de la Mecque

Tout d'abord, une affirmation parue dans l'article « Le hajj dans l'art contemporain » a retenu notre attention. Je souligne en italique.

Dans ce contexte et face à la complexité du phénomène, entre « trop d'images » (les clichés de la Grande Mosquée reproduits à l'infini) et « pas (ou peu) d'images » (décrivant les transformations urbaines et sociales brutales en cours), il n'est donc pas vraiment paradoxal de constater que les travaux *les plus ambitieux* sont précisément ceux qui tentent de répondre au défi en construisant des *représentations critiques* (et pas des *illustrations* plus ou moins habiles)<sup>262</sup>.

Par cette affirmation, l'on comprend que les artistes ayant retenu l'attention des concepteurs – « les plus ambitieux » – sont ceux qui dans leurs propositions artistiques transmettent un point de vue critique sur les transformations pharaoniques en cours à la Mecque. Les artistes représentant de façon « transparente » les grands enjeux de l'Arabie Saoudite, et pas des « illustrations plus ou moins habiles », seraient légitimes à être exposés. Cette idée est reformulée dans la conclusion de l'article, au sujet du travail d'Ahmed Mater lorsqu'il est affirmé « Ahmed Mater nous donne à voir ce qui advient derrière le décor et les clichés »<sup>263</sup>. En filigrane, la

---

<sup>262</sup> Catherine David, « Le Hajj dans l'art contemporain : avec ou sans image », dans Fahad Abdulkareem et Saghi Omar (dir.), *Hajj, le pèlerinage à la Mecque* (catalogue d'exposition), Paris, Éditions Snoek, 2014, p. 165.

<sup>263</sup> Catherine David, *op. cit.*, p. 163.

recherche de ce que l'on pourrait qualifier d'une « vue intérieure »<sup>264</sup> de la Mecque apparaît comme le dénominateur commun des œuvres exposées.

Détaillons un exemple d'accrochage pour démontrer que les œuvres sont mises en exposition selon la rhétorique d'une « vue intérieure » de l'islam. La photographie *Human Highway (Desert of Pharan series)* (2011) de l'artiste Ahmed Mater (voir fig. 8, p. 160.) était exposée de façon conjointe à une vidéo « Ici, la Mecque en direct » (transmettant des images en temps réel du sanctuaire) et à une maquette des travaux d'agrandissement du sanctuaire de la Mecque. La photographie semble donc mise en espace pour souligner, de façon « transparente », la dimension contemporaine du pèlerinage. La photographie prolonge implicitement la documentation donnée par la maquette et la vidéo en temps réel. Ainsi exposée, la photographie semble donner un point de vue authentique, une vue intérieure de l'Arabie Saoudite, par une critique du gigantisme des grands travaux d'agrandissement du sanctuaire. Cet accrochage tendrait donc à effacer la différence entre l'art et la vidéo en temps réel à laquelle la photographie a été juxtaposée, faisant fi des conditions propres de l'art comme laboratoire du réel. L'art ne procéderait-il pas aussi d'une construction, d'une recherche de l'inauthentique ?

#### 2.2.2.2 Effet de réel : une vitrine de l'islam en Arabie Saoudite ?

Par ailleurs, il est intéressant de souligner que dans la muséographie de l'exposition, la mise en espace des œuvres procède selon un « effet de réel », comme si les commissaires avaient recherché à illustrer les thèmes développés dans les différentes salles par les œuvres, pour plonger le visiteur dans une expérience « authentique » du pèlerinage à la Mecque.

---

<sup>264</sup> L'expression « vue de l'intérieure » est emprunté au titre du catalogue d'exposition *View from the inside: contemporary arab photography, video and mixed media*. Voir Karian Adrian von Roques (dir.), *View from the inside: contemporary arab photography, video and mixed media*, (catalogue d'exposition), Houston, Fotofest, 2014, 323 p.

Un exemple illustrant une recherche d'un « effet de réel » est l'accrochage de l'œuvre *Road to Makkah* d'Abdulnasser Gharem (voir fig. 9, p. 161.). Cette œuvre connote un panneau de signalisation qui aurait pu être présent sur les routes en direction de la Mecque, rappelant les passages non autorisés pour les non-musulmans. L'emplacement du tableau, situé bien plus en hauteur que l'ensemble des autres œuvres et en transition entre deux espaces, tend à ce que ce tableau soit employé, à l'instar de son signifié, en tant que panneau de signalétique. Cette mise en espace pourrait presque être considérée comme une instrumentalisation de l'œuvre : à une telle distance, le spectateur ne peut plus se rendre compte de la matérialité et de la gestualité de l'œuvre qui, de plus, est importante dans des œuvres d'Abdulnasser Gharem. Ainsi, un effet de réel illusoire semble avoir été choisi par les concepteurs de l'exposition afin que le visiteur se sente « en partance » pour le pèlerinage.

Tous ces exemples démontrent que cette mise en exposition agit selon le dispositif de l'« islamania » puisqu'une grille de lecture est imposée, celle de l'authenticité, pour légitimer leur place dans l'espace d'exposition. Dans le néo-orientalisme « islamaniaque » par « la puissance de l'homme caché » pour reprendre les termes de Wajcman dans un contexte tout autre<sup>265</sup>, le regard occidental se dérobe pour laisser croire que les artistes considérés comme non-occidentaux s'auto-orientalisent en présentant eux-mêmes une vue intérieure de l'islam.

En accord avec Véronique Rieffel.

Dans tous les cas, on recherche en eux une « authenticité » qui semble être le critère par excellence pour juger leur travail et

---

<sup>265</sup> Gérard Wajcman, « L'invention du caché », *Fenêtre : chronique du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 364.

qui nous apparaît comme une reformulation actualisée de la notion d'exotisme, pour ne pas dire d'orientalisme<sup>266</sup>.

Les œuvres sont ainsi exposées pour que les artistes transmettent un témoignage du pèlerinage et donnent des clés de compréhension des enjeux de l'islam d'aujourd'hui en Arabie Saoudite. C'est cette fonction didactique et pédagogique que nous allons désormais analyser.

### 2.2.3 Fonction explicative et pédagogique de l'art : des artistes « ambassadeurs culturels »<sup>267</sup> de l'islam

Il est tout d'abord important de souligner que dans la muséographie de l'exposition, la mise en espace des œuvres procède selon une logique narrative. L'exposition était conçue selon la chronologie du pèlerinage (voir les plans de scénographie, fig. 12 et 13, p. 163-164.). Elle débutait avec les différents itinéraires à travers le monde permettant de se rendre jusqu'à la Mecque, puis continuait avec la thématique des rituels avant et pendant la Mecque, et terminait avec le retour des pèlerins (un dispositif pour laisser des témoignages en fin d'exposition avait été mis en place). Les œuvres d'art contemporain qui punctuaient l'itinéraire illustraient les thèmes des salles. Dans la salle portant sur la thématique des trajets du *Hajj* était exposée l'œuvre *Road to Mecca* (2010) de Maha Malluh ; dans la salle portant sur la *Ka'ba* l'œuvre de Idriss Khan *Seven times* (2010) représentant de façon iconique la *Ka'ba* (voir fig. 6, p. 158.), etc.

Au cours de notre entretien, la commissaire affirmait que les fonctions imparties à l'art dans l'exposition étaient explicatives et pédagogiques. Je souligne.

---

<sup>266</sup> Véronique Rieffel, *op. cit.*, p. 113.

<sup>267</sup> Véronique Rieffel, *op. cit.*, p. 113.

J'ai alors essayé de trouver des œuvres sur le terrain qui permettraient de développer un *discours explicatif* sur chacune des phases de ce pèlerinage telles que par exemple, le rapport avec la *Ka'ba*, le rapport à l'*ihram* (habit traditionnel), la lapidation des stèles, la circumambulation, *etc.* Ainsi, dans chaque partie de l'exposition, j'ai essayé de choisir des œuvres qui présentaient une facette d'une étape du *hajj*. [...] Cette exposition était donc très *pédagogique* : les propositions artistiques venaient souligner de façon très précise chaque étape du *hajj* et en facilitaient l'explication<sup>268</sup>.

Cette mise en exposition sous le jour du pédagogique est d'usage pour toutes les œuvres. Analysons à titre d'argument, la mise en exposition de la photographie *Pilgrims donning the Ihram* (1996) de l'artiste Kazuyoshi Nomachi (voir fig.10, p. 161.). Cette photographie était exposée en complément de la vitrine dans laquelle était présenté un *ihram*. Ainsi, ce choix muséographique repose sur une rhétorique didactique. Il est possible de relever la collusion directe entre le signifiant de la photographie, soient les pèlerins en train de revêtir l'*ihram*, et le signifié par la présence de l'habit traditionnel en tant que référent réel dans la vitrine juxtaposée. Dès lors, cette photographie était présentée par sa mise en exposition selon un aspect davantage documentaire qu'esthétique : c'est la dimension explicative qui était mise en avant, peu importe l'intention artistique de la photographie.

Cependant, tel que Monia Abdallah le soulignait, cette intension pédagogique attribuée à l'art serait liée à une dimension politique sous-jacente : en négatif « l'art se trouve doté d'une fonction pédagogique qui permettrait de corriger des préjugés et attitudes »<sup>269</sup>. C'est pourquoi dans cette exposition les œuvres sont aussi dotées d'une

---

<sup>268</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice des expositions de l'Institut du Monde Arabe*, (Annexe A, p. 143-147.)

<sup>269</sup> Monia Abdallah, « Construire le progrès continu du passé : enquête sur la notion d'art islamique contemporain (1970-2009) », Thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2009, volume 1, 289 p.

« fonction citoyenne » afin de créer « un lien social » tel que défini par Elisabeth Caillet.

L'art est aujourd'hui convoqué par les politiques pour apporter un sens qui semble de plus en plus être défait. Dans les orientations politiques récentes, il est même chargé de contribuer à fabriquer cette communauté (ce « lien social ») que les autres pratiques sociales ne parviennent plus à produire<sup>270</sup>.

Ce que l'on démontre dans les propos de la commissaire, clôturant notre entretien avec l'affirmation suivante :

Ainsi, un grand nombre de discussions se sont lancées entre des publics qui ne se fréquentent pas forcément. Les visiteurs se rencontraient, osaient se poser des questions. Ce n'était pas une exposition silencieuse, mais très vivante. Elle constituait une très riche expérience humaine<sup>271</sup>.

Dès lors, cette mise en exposition est imprégnée d'un « imaginaire orientaliste », puisqu'une grille de lecture s'impose comme un savoir objectif et associe aux productions d'artistes à consonance arabe, un discours permettant de donner des clés de compréhension de l'islam en expliquant de façon pédagogique le pèlerinage, ce qui légitimerait leur mise en exposition.

Par ailleurs, l'analyse des discours textuels de la médiation révèle une lecture « islamaniaque » des artistes puisque, pour reprendre un concept de Jocelyne Dakhliya,

---

<sup>270</sup> Elisabeth Caillet, « La médiation de l'art contemporain : essai pour ordonner les recherches récentes », dans Elisabeth Caillet *et al.*, *L'art contemporain et son exposition 2*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 44.

<sup>271</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice des expositions de l'Institut du Monde Arabe*, (Annexe A, p. 143-147.)

une « sociologie identitaire »<sup>272</sup> repose sur les artistes. En effet, une analyse exhaustive de tous les cartels de médiation révèle que les informations données aux visiteurs n'étaient pas artistiques, mais informatives (concernant les étapes du *hajj*) et socio-culturelles (la nationalité des artistes). À titre d'exemple, il était ainsi possible d'obtenir des informations telles que « Ahmed Mater est un artiste saoudien » (voir fig. 11, p. 162.) ; « l'artiste libyenne Arwa Aboun » ; « deux artistes saoudiennes » (au sujet de Shadia et Raja Alem), *etc.* Ces informations précisant la nationalité de l'artiste étaient fournies uniquement sur les cartels d'artistes non-français, ce qui démontre la lecture « islamaniaque » dont ils ont fait l'objet dans la mise en exposition.

L'artiste est toujours associé à son origine ou à sa confession qui devient également une entité culturelle « autre ». Selon une « islamania », l'artiste est systématiquement renvoyé à une catégorisation qui dépasse la notion de géographie pour cibler des sphères identitaire, culturelle, ethnique ou religieuse, présumées. Pour reprendre les termes de Jocelyne Dakhliia : « l'artiste originaire du monde islamique ou dénotant l'islam, fût-ce à son corps défendant, est censé faire parler sa culture à travers lui »<sup>273</sup>. Par un prisme « islamaniaque », les artistes deviennent les « ambassadeurs culturels »<sup>274</sup> éclairés de cette *terra incognita* de la Mecque se devant de transmettre un témoignage du pèlerinage pour donner des clés didactiques de compréhension des enjeux de l'islam d'aujourd'hui.

---

<sup>272</sup> Jocelyne Dakhliia, *op. cit.*, p. 14.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>274</sup> Véronique Rieffel, « Portrait de l'artiste en musulman », *op. cit.*, p. 113

### 2.3 De l'*islamania* vers des *islamicités* : une mise en exposition sous le jour de l'hybride à l'ICI

Le paradigme de l'« islamania » nous a permis de démontrer dans une sous-partie précédente qu'un « imaginaire orientaliste » influençait encore les perceptions des commissaires de l'exposition *Hajj*. Il est intéressant de souligner que le discours « sur l'islam » associé aux artistes contribue également, en négatif, à produire une vision monolithique de l'islam. En effet, la fonction pédagogique impartie à l'art pour « corriger des stéréotypes » insinue la vision manichéenne suivante : un « bon » islam, tolérant et ouvert, serait à promouvoir, opposé à la condamnation d'un « mauvais » islam. Ainsi, cette grille de l'« islamania » essentialise à deux niveaux : les artistes sont perçus pour une identité culturelle prétendue et la représentation de l'islam à laquelle ils sont associés est également réduite à un modèle unique. Ce discours reposant sur une représentation holiste de l'islam est sensiblement différent pour l'exposition *Rock the Kasbah*. Effectivement, l'analyse de l'exposition révèle que les discours ne sont pas centrés sur une vision unique d'un islam encensé ou « politiquement correct », mais qu'ils révèlent de multiples facettes de l'islam concernant la controverse théologique selon laquelle la musique serait interdite par l'islam.

Dès lors, le concept de l'« islamania » n'est pas pertinent pour analyser la mise en exposition de *Rock the Kasbah* puisqu'il implique un discours unique et essentialisé sur l'islam. Pour ce faire, nous nous référerons au concept des « islamicités »<sup>275</sup>, intégrant diversité, pluralisme et paradoxe dans la création de discours sur les cultures d'Islam et de l'islam, pour analyser l'exposition *Rock the Kasbah*.

---

<sup>275</sup> Jocelyne Dakhliya, *Islamicités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 161 p.

### 2.3.1 Des « islamicités » : pluralité des « islams » pour décoloniser les regards

#### 2.3.1.1 Définir les « islamicités »

Dans son ouvrage *Islamicités*, Jocelyne Dakhliya rend visible, de façon dépassionnée, toute la diversité de l'islam et des cultures d'Islam (dont l'auteure dénonce l'assimilation d'un terme à l'autre) par un discours historicisé. Elle vise ainsi à mettre en lumière la construction historique de l'« altérité menaçante » de l'Islam et de l'islam, depuis toujours érigés en bloc contre l'Occident<sup>276</sup>, en restituant la complexité des faits de culture, de civilisation et de religion. Elle démontre ainsi que la vision de l'Islam et de l'islam comme d'un bloc demeure « une vue de l'esprit »<sup>277</sup>.

Les conflits géopolitiques ne sont pas des chocs de civilisations : l'Islam n'existe pas même comme un bloc. L'Europe elle-même, en termes de civilisation, ne peut pas être conçue comme un bloc. Pourquoi, en regard, se figure-t-on si aisément que l'Islam constitue un bloc, alors qu'il est encore moins homogène sur le plan géographique culturel et même religieux ?<sup>278</sup>

Contre une représentation des civilisations enfermées dans un modèle de blocs cohérents, séparées et en conflit, elle défend l'idée de leur métissage. Elle affirme en ce sens que « les coalescences sont telles, entre les sociétés en contact qu'elles ne sauraient être vues comme totalement distinctes »<sup>279</sup>. À l'image du mécanisme biologique de la coalescence qui définit l'assemblage de deux tissus conjoints de par la perméabilité de leurs parois, il ne saurait y avoir de choc entre les civilisations, elles sont par définition poreuses, plurielles et réceptives aux influences mutuelles.

---

<sup>276</sup> Elle déconstruit vivement la thèse du « choc des civilisations » de Samuel Huntington tout au long de son ouvrage.

<sup>277</sup> Jocelyne Dakhliya, *op. cit.*, p. 147.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 147.

Par ailleurs, elle s'intéresse aux raisons motivant cette vision essentialiste de l'islam et des cultures d'Islam qu'elle déconstruit peu à peu. Une première raison évoquée est la nostalgie passéiste d'un âge d'or<sup>280</sup> des premiers siècles de l'Islam qui se traduit dans les discours par l'omniprésence de la référence à une « Andalousie de la tolérance »<sup>281</sup> d'Averroès. Une telle vision sous-tend d'une part la notion de déclin de l'Islam (légitimant par la même occasion la colonisation) et, d'autre part, réduit l'Islam à un modèle idéal, loin de la diversité des sociétés et cultures islamiques réelles. D'autres raisons, telles l'incapacité historique de l'Europe à reconnaître la présence de l'islam sur son territoire en raison d'un « tabou historiographique »<sup>282</sup> ou encore de l'invention du « modèle communautaire »<sup>283</sup> pendant le moment colonial sont invoquées. Quoiqu'il en soit, l'auteur préconise de « renoncer à l'unité »<sup>284</sup> de l'islam et de l'Islam qui, bien souvent, contribue à enfermer les musulmans dans une altérité autre et assignée au passé. S'opposant à la grille de lecture unique de l'islam et des cultures d'Islam, « réductrice et pauvre »<sup>285</sup>, elle incite à « dé-spécifier l'islam »<sup>286</sup> pour ouvrir un débat sans tabou.

Le rappel systématique de la grandeur historique révolue de l'Islam me paraît être un piège, qui enferme les musulmans dans le passé, et dans un passé culturellement assigné, circonscrit. Il est urgent de desserrer cet étau pour s'ouvrir plus librement sur le présent<sup>287</sup>.

---

<sup>280</sup> Jocelyne Dakhlija, « Renoncer à l'âge d'or », *op. cit.*, p. 27-45.

<sup>281</sup> Jocelyne Dakhlija, « Une présence écrasante de l'Andalousie », *op. cit.*, p. 34-37.

<sup>282</sup> Jocelyne Dakhlija, « Un tabou historiographique », *op. cit.*, p. 53-57.

<sup>283</sup> Jocelyne Dakhlija, « Un modèle communautaire colonial », *op. cit.*, p. 108-111.

<sup>284</sup> Jocelyne Dakhlija, « Renoncer à l'unité », *op. cit.*, p. 152-157.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>286</sup> Jocelyne Dakhlija, « Dé-spécifier l'islam », *op. cit.*, p. 158-161.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 152.

Le concept des « islamicités » permet, en d'autres termes empruntés à Abdelwahab Meddeb, d'« aménager une place au désaccord et à la différence »<sup>288</sup>, d'intégrer le débat, le paradoxe et le conflit aux discours sur l'islam et les cultures d'Islam.

Ainsi, ce concept des « islamicités » se définit à mi-chemin de l'« islamania ». Certes, tout comme l'« islamania » il permet de construire des savoirs sur l'islam et les cultures d'Islam, mais il tend par la même occasion à en déconstruire l'image globale, en abordant plusieurs points de vue en contradiction et conflit. Ce concept, décontextualisé du cadre historicisé de cet essai, et appliqué au champ de l'art, peut être tout à fait pertinent pour analyser les discours portant sur les artistes en lien avec l'islam et les cultures d'Islam dans l'exposition *Rock the Kasbah*.

Si la grille de lecture qui s'impose sur les artistes n'est plus unique (comme dans l'« islamania ») mais intègre un point de vue multivoque des « islamicités », le discours reste-t-il néanmoins empreint d'un imaginaire orientaliste ? Est-ce qu'une lecture des œuvres et des artistes selon des « islamicités » permet de « décoloniser les regards »<sup>289</sup> institutionnels ?

### 2.3.1.2 « Des islamicités » dans le corpus textuel comme dépassement de l'imaginaire islamaniaque ?

Démontrons tout d'abord pourquoi le concept « des islamicités » de Jocelyne Dakhlia est davantage pertinent que l'« islamania » pour analyser l'exposition *Rock the Kasbah*.

---

<sup>288</sup> Abdelwahab Meddeb, *La maladie de l'islam*, Paris, Éditions du Seuil, 2005 [2002], p. 13.

<sup>289</sup> L'expression est employée par Véronique Rieffel. Voir « Décoloniser les regards », *op. cit.*, p. 98-101.

L'exposition était organisée autour de cinq thématiques. Il est important de rappeler que l'Institut des Cultures d'Islam regroupe deux bâtiments distincts. L'institut de l'ICI Goutte d'Or (rue Stephenson) accueillait les thématiques « Corps en (ré)action » au rez-de-chaussée, « évocations urbaines » au deuxième étage, et « nourritures spirituelles » dans le hammam au sous-sol. Le préfabriqué rue Léon abritait les thématiques « Occupations sonores » et « esthétiques musicales » au rez-de-chaussée. Ainsi ces cinq thématiques illustraient, par différents points de vue, la controverse théologique selon laquelle la musique est interdite dans le monde musulman.

Plusieurs visions de ce débat, et donc de l'islam, étaient proposées. Ainsi, l'interdiction d'écouter de la musique en Iran<sup>290</sup> ; les traditions dansées célébrées par des chants lors des rituels de mariage religieux au Maghreb ; l'utilisation de la musique comme outil de révolte dans le Kurdistan irakien ; la musique comme voie d'accès au divin dans la branche de l'islam soufi ; la question de l'extrémisme islamique, *etc.*, étaient différentes perspectives de l'islam évoquées dans l'exposition. Les discours portaient donc sur les usages sociaux de la musique dans les cultures d'Islam et dans « des pays où l'islam est présent, donc d'aller aussi bien en Indonésie, en Malaisie, comme en Afrique subsaharienne, en Iran, en Turquie, au Moyen-Orient ou au Maghreb »<sup>291</sup>. Évoquant l'islam soufi, l'islam sénégalais, ou encore l'islam maghrébin, cette exposition mettait en discours plusieurs points de vue sur des islams et sur les cultures d'Islam.

Tel qu'il était affirmé dans le catalogue d'exposition, « un choix éclectique d'œuvres-totem érigeant la musique comme arme d'émancipation, de dénonciation ou de

---

<sup>290</sup> Le titre de l'exposition se réfère au nom d'une chanson écrite en 1982 par le groupe The Clash en réaction à l'interdiction d'écouter du rock en Iran.

<sup>291</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut des Cultures d'Islam*, (Annexe A, p. 148-154.)

questionnement »<sup>292</sup> était au cœur des préoccupations curatoriales. Par cet éclectisme, il s'agissait dès lors pour la directrice d'exposition de décloisonner les discours sur l'islam.

Notre idée était davantage de proposer une exposition qui s'adresse à toute une diversité de personnes et qui mette en place une diversité de discours et de problématiques. [...]. Notre vocation est de souligner, de mettre en valeur des œuvres qui proposent des réponses multiples<sup>293</sup>.

Ainsi, ce dispositif d'exposition porté sur l'éclectisme permet de souligner la diversité des islams (de l'utilisation de la musique comme chemin vers le divin, à sa prohibition la plus véhémente par les extrémistes islamiques) et peut être analysé à la lumière de la conceptualisation des « islamicités » de Dakhliya permettant de « rend[re] au monde islamique son droit à une pleine diversité, et, plus encore, à la division et au conflit, voire au chaos »<sup>294</sup>. Cette exposition se dissocie donc du prisme « islamaïque », panoptique unique sur l'islam, précédemment évoqué pour l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque*.

Ce point de vue des « islamicités » permet-il pour autant aux artistes d'échapper aux perceptions orientalistes, perceptions analysées comme discours de « catégorisation socio-culturelle »<sup>295</sup> de leurs œuvres ?

Il est important de souligner que ce point de vue selon des « islamicités » n'empêche pas une « catégorisation socio-culturelle » dans le catalogue d'exposition. Il est

---

<sup>292</sup> Naïma Huber Yahi, « Rock n' Raï », *Rock the Kasbah* (catalogue d'exposition), Paris, Escourbiac, 2017, p. 14.

<sup>293</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut des Cultures d'Islam*, (Annexe A, p. 148-154.)

<sup>294</sup> Jocelyne Dakhliya, *op. cit.*, p. 152.

<sup>295</sup> Monia Abdallah, « L'art contemporain islamique : étude d'une catégorisation et de ses enjeux sociaux-politiques », *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002. 116 p.

notable de relever une « politique des traits d'union »<sup>296</sup> dans le catalogue. À titre d'exemple, l'artiste Katia Kameli vit et travaille à Paris et a obtenu son diplôme à l'École Nationale des Beaux-Arts de Bourges, puis un post-diplôme à l'École Supérieure d'Art de Marseille<sup>297</sup>. Pour autant, dans un entretien, la directrice lui posait la question suivante, je souligne en italique.

Vous êtes *franco-algérienne*. Vous vivez à Paris et voyagez fréquemment en Algérie pour des projets artistiques. Votre œuvre s'intéresse à la notion *d'entre-deux* et vous êtes familière avec les deux villes à l'origine du raï. Est-ce que cette musique revêt une dimension particulière pour vous ?<sup>298</sup>

Une « sociologie identitaire »<sup>299</sup> des artistes était ainsi notable dans le catalogue, notamment dans la partie des entretiens effectués avec les artistes. À titre d'exemples, les interrogations suivantes posées à l'artiste James Webb « Vos œuvres entretiennent souvent un rapport avec la religion. D'où vient cet intérêt ? L'islam est-il particulièrement répandu en Afrique du Sud ?<sup>300</sup> ; ou encore, la question suivante posée à Jompét Kuswidananto « Pouvez-vous nous parler du lien que l'œuvre *Contingent #5* entretient avec le contexte de l'Indonésie, à l'heure actuelle comme dans le passé ? »<sup>301</sup> témoignent de cette « sociologie identitaire ». Cependant, ces perceptions de la « rhétorique du pont »<sup>302</sup> ne reposent pas sur les œuvres dans la mise en exposition. Pour ce faire, étudions plus précisément la mise en espace.

---

<sup>296</sup> Jocelyne Dakhliya, *op. cit.*, p. 26.

<sup>297</sup> Bérénice Saliou, « Biographies », *Rock the Kasbah* (catalogue d'exposition), Paris, Escourbiac, 2017, p. 60.

<sup>298</sup> Bérénice Saliou, *Rock the Kasbah* (catalogue d'exposition), Paris, Escourbiac, 2017, p. 53.

<sup>299</sup> Jocelyne Dakhliya, *op. cit.*, p. 14.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>302</sup> Monia Abdallah, *op. cit.*, p. 234-236.

## 2.3.2 Muséographie d'un « tiers-espace » : paradoxe et éclectisme au cœur des espaces d'exposition

### 2.3.2.1 Exposer dans des espaces insolites et modulaires : une muséographie du « tiers-espace »

L'institut a été construit de telle manière que les espaces entre les publics et les fidèles qui viennent prier sont poreux. Cette perméabilité du lieu, entre les fidèles et les visiteurs qui viennent voir les expositions, se passe essentiellement dans le hall de l'ICI rue Stephenson<sup>303</sup>.

De cette caractéristique de l'institut, la « porosité » entre ses différents espaces et fonctions, la commissaire d'exposition en a fait un argument principal du dispositif d'exposition. En effet, la mise en espace est envisagée comme un « terrain de négociation » tel qu'entendu par Homi K. Bhabha, pour caractériser l'« hybridité culturelle ».

Le processus d'hybridité culturelle donne naissance à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, que l'on ne peut reconnaître, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation<sup>304</sup>.

Contrairement au dispositif de l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* où l'art venait illustrer un « scénario narratif » du pèlerinage, dans *Rock the Kasbah*, le dispositif active les enjeux pluriels et multivoques des œuvres, « renégociant » par la même occasion le sens communément attribué à l'islam, en faisant référence à des « islamicités ». Pour reprendre un concept clé d'Homi K. Bhabha, la mise en espace des œuvres s'organise selon une logique du « tiers-espace ».

---

<sup>303</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut des Cultures d'Islam*, (Annexe A, p. 148-154.)

<sup>304</sup> Homi K. Bhabha et Rutherford Jonathan, « Le tiers-espace », *Multitudes*, vol. 3, n° 26, 2006 p. 99-100.

Mais, selon moi, si l'hybridité est importante, ce n'est pas qu'elle permettrait de retrouver deux moments originels à partir desquels un troisième moment émergerait ; l'hybridité est plutôt pour moi le « tiers-espace » qui rend possible l'émergence d'autres positions. Ce « tiers-espace » vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun<sup>305</sup>.

Ce « tiers-espace », décontextualisé du cadre théorique des études postcoloniales vers la mise en exposition, devient un espace interstitiel dans lequel une négociation permanente s'opère et le révèle comme un lieu de l'indéterminé où l'acte de *poièsis* des artistes et de leurs œuvres est rendu possible. En d'autres termes, ceux d'Okwui Enwezor, dans le contexte tout à fait différent de la Triennale d'art contemporain de Paris : c'est « la question du contact, de la relation comme instrument d'appréhension et de compréhension »<sup>306</sup> entre les espaces et les œuvres qui est développée et interrogée dans cette mise en exposition par le prisme des « islamicités ».

Tout d'abord, la mise en espace est envisagée selon une logique du « tiers-espace », en négociation, puisque les œuvres sont exposées dans des espaces où la fonction principale a été convertie en lieu d'exposition. À titre d'exemples, les œuvres de Hiwa K. et Madgi Mostafa étaient exposées dans des anciennes salles de classe, ou encore, l'œuvre d'Adel Abidin et de James Webb dans un hammam. L'espace d'exposition devient le lieu de l'indéterminé, lieu liminal, puisqu'il n'est ni un espace fonctionnel à proprement parler de l'institut (salle de classe, hammam, hall), ni un lieu d'exposition à part entière. Pour ce faire, analysons le cas précis de la mise en espace de la vidéo d'Adel Abidin, *Bread of Life* (2008) dans le hammam de l'institut converti en salle d'exposition.

---

<sup>305</sup> Homi K. Bhabha et Rutherford Jonathan, *op. cit.*, p. 99.

<sup>306</sup> Okwui Enwezor, « Intense proximité, de la disparition des distances », *Intense proximité : la Triennale 2012* (catalogue d'exposition), Paris, Centre National des arts plastiques, 2012, p. 22.

Dans cette vidéo le pain rassis devient un instrument de percussion des musiciens, des darboukas, qui masquent tant bien que mal les grondements de leurs estomacs vides. Avec dérision, la vidéo interroge la capacité de la musique comme voie divine transcendant les besoins vitaux de la faim. La spiritualité suffit-elle à dépasser notre condition humaine ? Dans le hammam, lieu hermétique prévu pour garder la chaleur, chaque son est amplifié par la réverbération des ondes sur les murs. L'œuvre se vit et se reçoit en huis clos, aucune interaction avec le milieu extérieur, qu'elle soit sonore, kinesthésique ou lumineuse n'est rendue possible. Le lieu d'exposition, qui n'a pas perdu les éléments structurels de sa fonction (chauffage ; éléments structurels d'un hammam), souligne par son caractère insolite, la conjugaison des registres opposés dans l'œuvre. Une mise en abîme s'opère dès lors entre le lieu d'exposition en « négociation » (puisqu'en décalage avec sa fonction initiale) et la « négociation » dans l'œuvre, soit le caractère incongru et inopiné de la performance.

Par ailleurs, la muséographie a été envisagée comme « lieu de négociation » grâce à un accrochage dans des espaces en « tension ». Le choix d'exposer dans le hall devant la salle de prière crée une dialectique spatiale entre le religieux (la salle de prière) et le profane (les œuvres) « explorant la façon dont les arts visuels, la musique et le son s'entremêlent pour créer de nouvelles forces de contestation et de cohésion dans le monde musulman »<sup>307</sup>. Cette dialectique spatiale est en « négociation » puisque, d'une part, les œuvres<sup>308</sup> ne saturent pas l'espace sonore (bien qu'elles évoquent les multiples rapports entre l'islam et la musique) et, d'autre part, elles n'en sont pas moins subversives en regard de la contrainte du lieu. À titre d'exemple, la vidéo d'Angelica Mesiti, *Nakh Removed* (2015) est inspirée du rituel de la « danse des cheveux » pratiqué par les jeunes filles en âge de se marier dans le Sud-est

---

<sup>307</sup> Bérénice Saliou, « Faire trembler la Kasbah », *Rock the Kasbah* (catalogue d'exposition), Paris, Escourbiac, 2017, p. 7.

<sup>308</sup> Les photographies de Siaka Soppo Traoré de la série *Sunu Street* étaient exposées dans le hall, ainsi que la vidéo *Nakh Removed* (sans son) d'Angelica Mesiti.

maghrébin. Dans cette vidéo, l'artiste met aussi l'accent sur les vagues créées par les mouvements des chevelures (au ralenti), faisant référence au *headbanging* pratiqué par les amateurs de métal. Cette œuvre revisite l'assertion selon laquelle la musique serait interdite en islam en rappelant son utilisation dans les mariages religieux traditionnels maghrébins. Elle interroge ainsi le pouvoir de la danse et de la musique dans la libération des corps. C'est une œuvre qui cherche « à désamorcer le conflit qui opposerait islam et musique »<sup>309</sup>, ouvre au débat, et ce, dans un espace partagé avec la salle de prière.

Ces deux exemples démontrent que le dispositif d'exposition intègre le paradoxe, la « négociation » et ne cantonne pas les œuvres à un rôle pédagogique ou didactique. Cette volonté de présenter des « islamicités » intégrant débat, controverse et vision multivoque des islams pourrait être considérée comme un choix à rebours des perceptions orientalistes puisque les artistes n'y sont plus assignés à une fonction « d'ambassadeur culturel »<sup>310</sup>. Nous verrons dans un dernier temps quelle fonction est attribuée à l'art dans cette exposition.

#### 2.3.2.2 Fonction subversive : l'art comme « arène de débats » de la création contemporaine

La directrice artistique affirmait durant notre entretien :

Cette exposition montre que les cultures d'Islam permettent l'expression d'une complexité, d'une diversité, de désaccords, d'une arène de débats de la création contemporaine. Et nous ne nous interdisons pas d'inviter des artistes qui sont très critiques aussi vis-à-vis de l'islam. [...] À L'ICI, nous sommes effectivement totalement ouverts à l'expression de la critique

---

<sup>309</sup> Bérénice Saliou, *op. cit.*, p. 7.

<sup>310</sup> Véronique Rieffel, « Portrait de l'artiste en musulman », *op. cit.*, p. 113.

de divers courants de pensée et de discours. Même si cela ne signifie pas pour autant que nous cautionnons ces discours-là<sup>311</sup>.

Il s'agit donc, selon la directrice artistique, de résister à la tentative d'homogénéisation du discours sur l'islam et des cultures d'Islam, en favorisant l'expression d'une « arène de débats » de l'art.

Ce dispositif d'exposition envisagé comme le support d'une « arène de débats »<sup>312</sup> permet de « décoloniser le regard »<sup>313</sup> porté sur les artistes présentant une référence à l'islam ou aux cultures d'Islam. En effet, il s'agit d'intégrer dans cette mise en exposition, l'expression d'une « diversité » et de « désaccords » de la création artistique (des « islamicités ») et non une grille de lecture unique « pédagogique et didactique » comme nous l'avions analysée pour l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque*. C'est un dispositif « en négociation », qui peut être envisagé comme un espace d'émancipation selon Bhabha car l'art rejoue (et déjoue) les assertions habituelles associées à l'islam et intègre le débat à ses discours. Ainsi, la fonction attribuée à l'art est subversive, il s'agit de résister aux discours dominants et de renverser les idées reçues sur l'islam, par la mise en valeur des dimensions contestatrices et plurielles de chaque œuvre. La commissaire ne prend pas position, selon elle, son rôle est « de souligner, de mettre en valeur des œuvres qui proposent des réponses multiples ». C'est pourquoi cette exposition peut être analysée comme une forme de « décolonisation du regard », les œuvres n'étant pas instrumentalisées ou légitimées pour des motifs socio-culturels, mais davantage pour les qualités esthétiques artistiques inhérentes à chaque œuvre.

---

<sup>311</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut des Cultures d'Islam*, (Annexe A, p. 148-154.)

<sup>312</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut des Cultures d'Islam*, (Annexe A, p. 148-154.)

<sup>313</sup> L'expression est employée par Véronique Rieffel. Voir « Décoloniser les regards », *op. cit.*, p. 98-101.

### CHAPITRE III

#### ŒUVRES. RETOURS CRITIQUES SUR UNE « ISLAMITÉ » ET PROPOSITIONS DE LECTURE À CONTREPOINT DES ŒUVRES PRÉSENTANT UNE RÉFÉRENCE À L'ISLAM

À partir de l' « islamania » réactualisant un « imaginaire orientaliste » précédemment analysée dans les discours des deux mises en exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* et *Rock the Kasbah*, il s'agit dans un dernier chapitre d'analyser, à une plus petite échelle des œuvres exposées dans ces expositions et dont le thème est l'islam : dans quelle mesure les discours formulés sur ces œuvres dans les catalogues réactualisent des perceptions orientalistes ?

Pour ce faire, nous allons mettre en place une étude comparative entre les discours formulés dans des catalogues et entretiens et une analyse iconique des œuvres *Al Madat* (2014) de James Webb (voir fig. 1, p. 155.) ; *Sound Cells : Friday* (2013) de Magdi Mostafa (voir fig. 2, p. 156.) ; *Magnetism* (2011) d'Ahmed Mater (voir fig. 3, p. 156.) ; *From God to Malevitch* (2012) de Babak Golkar (voir fig. 4, p. 157.) ; *White Cube* (2010) de Walid Siti (voir fig. 5, p. 157.) ; *Seven Times* (2010) d'Idris Khan (voir fig. 6, p. 158.).

Choisir ces six œuvres pour l'étude nous permet d'une part de rappeler à quel point un regard « islamaniaque » a été posé sur le corpus d'artistes (finalement que 6 œuvres sur 32 évoquent l'islam) et également de circonscrire l'analyse des « imaginaires orientalistes » dans ces deux expositions à une étude de cas précise.

Dans une première partie, nous allons démontrer que ces œuvres ont été perçues selon une « islamité » dans les discours textuels. Nous définirons dans un premier temps le concept « d'islamité » en regard de celui de « judéité » théorisé par l'écrivain Albert Memmi. Définir l' « islamité » permettra de mettre en place une distinction entre les termes « religion » et « religieux » et, par extension, une distinction entre des artistes perçus selon un caractère religieux (discours sur lesquels nous mettons en place un retour critique) et des artistes dont le thème de leurs œuvres est la religion (l'islam). L' « islamité » serait une grille de lecture qui associerait aux artistes un discours identitaire de l'ordre du *religieux* à leurs œuvres parce qu'ils évoquent l'islam dans leurs propositions. Pour cette raison, nous définirons l' « islamité » comme un cas particulier de l' « islamania », réactualisant également un « imaginaire orientaliste ». En regard de ce concept, nous relèverons les nombreuses affirmations soulignant une différence culturelle des œuvres dans les catalogues d'exposition et entretiens.

Dans un deuxième et troisième temps, nous mettrons en place un retour critique sur les discours textuels d'une « islamité » des œuvres par une analyse iconique comparative. Ces analyses reposent sur la méthodologie « à contrepoint » d'Edward Said, inspirée de la théorie musicale et développée dans *Culture et impérialisme*<sup>314</sup>. Le contrepoint lui permet de sortir de son principal sujet d'étude, l'hégémonie européenne, par une analyse de la littérature européenne. Il met ainsi en évidence par une perspective dialogique et dialectique la résurgence du discours colonial dans des textes littéraires.

---

<sup>314</sup> Edward Said y développe un modèle critique dans lequel la musique est la base d'une théorie plus large des relations culturelles. Il invite ainsi à lire les textes de la littérature européenne de manière « contrapuntique » pour mettre en évidence à quel point ils sont impliqués dans le projet impérial, et évoquent, à leur manière, l'autre colonisé. Voir Edward Said, *Culture et impérialisme*, Paris, Éditions Fayard, 2000 [1993], 558 p.

Dans le contrepoint de la musique classique occidentale, plusieurs thèmes se succèdent et s'évincent, chacun n'est privilégié que pour un temps – et pourtant il en résulte une polyphonie concertée, ordonnée, une interaction structurée qui émane directement de ces thèmes, et non d'un principe de composition ou d'un système mélodique rigoureux extérieur à l'œuvre<sup>315</sup>.

Cette méthodologie contrapuntique permet l'étude d'un « hors champ » présumé d'un sujet pour, à termes, mieux revenir au cœur de la problématique d'étude. Dans le cas de notre sujet, le contrepoint permet de mettre en place une analyse iconique des œuvres pour prouver, en négatif, que les discours produits par les concepteurs des expositions étaient, dans une certaine mesure, essentialisant sur les œuvres et les artistes. Par une analyse en histoire de l'art « à contrepoint », nous démontrerons qu'un imaginaire orientaliste a reposé dans la mise en exposition de ces artistes puisqu'aucun élément formel ou iconographique des œuvres ne peut justifier la catégorisation « latente » des artistes sous le jour d'une différence culturelle, d'une « islamité ».

Comment analyser les œuvres autrement que selon l'angle d'une identité culturelle présumée, tel que mis en place dans les catalogues ?

Nous ne saurions nier les influences de contextes particuliers sur les œuvres et notamment l'influence de l'islam sur les œuvres du corpus. Cependant, cette référence à l'islam agit comme une citation partagée dans un monde globalisé : les artistes empruntent à un monde de signes en mouvement. En accord avec Véronique Rieffel :

---

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 97.

Dans un monde globalisé, tout artiste, qu'il soit ou non originaire d'un pays musulman, est susceptible de s'intéresser à l'islam, comme forme artistique, comme culture ou comme fait de société et de proposer un travail artistique en rapport<sup>316</sup>.

Pour ce faire, nous nous intéressons aux modalités esthétiques employées par les artistes pour faire référence à l'islam et, plus précisément, nous envisageons la référence à l'islam comme une modalité esthétique de « citation ». Le processus de citation a fait l'objet de plusieurs études en littérature, dont celles par exemple de Gérard Genette<sup>317</sup> ou d'Antoine Compagnon<sup>318</sup>. Elle se déploie selon des procédés de la rhétorique discursive qui peuvent aider à circonscrire la pratique citationnelle appliquée à une analyse en histoire de l'art. Ces procédés de la rhétorique discursive, soient les figures de style citationnelles telles l'intertextualité, la métonymie ou encore le palimpseste, seront employées pour analyser les remaniements iconiques et stylistiques opérés dans l'acte citationnel des œuvres.

Nous nous concentrerons donc en deuxième et troisième partie sur la référence à l'islam comme d'une citation telle que définie par Lynn Bannon<sup>319</sup> :

Un *acte de réécriture*, une *action*, un *travail* qui consiste à présenter sous une autre forme un « déjà-là » et à travers lequel le créateur évalue et re-crée un motif antérieur en lui

---

<sup>316</sup> Véronique Rieffel, *Islamania. De l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2011, p. 108.

<sup>317</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 558 p.

<sup>318</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 414 p.

<sup>319</sup> Dans sa thèse de doctorat, Lynn Bannon explore la citation dans l'imagerie contemporaine et plus précisément les notions de transfert (complet ou partiel d'images) par une modification du médium. Elle fait un compte-rendu de ces théories littéraires de la pratique citationnelle sur lesquelles nous nous appuyons également. Voir Lynn Bannon, « La citation dans l'imagerie contemporaine : le cas du transfert de médium », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, 293 p.

faisant subir diverses transformations (matérielles, stylistiques et thématiques)<sup>320</sup>.

La citation est une « mise en abîme », un « cogito »<sup>321</sup> qui se dédouble du contexte initialement créé permettant ainsi de réfléchir au mode d'interaction avec le contenu cité (hommage, commentaire critique, opération réflexive). Selon des stratégies de recomposition, de détournement, de recréation, d'effacement, dans la majorité des œuvres ce n'est pas l'héritage culturel cité que recherchent les artistes, mais la mise en tension avec d'autres formes de signes, de cultures et de patrimoines.

Ni mot-valise ni concept flou derrière lesquels on pourrait ranger indifféremment les formes les plus dissemblables d'intertextualité, la notion de citation est plutôt un *espace de problématisation* qui permet de mettre en perspective la diversité des pratiques<sup>322</sup>.

La citation de l'islam intervient comme un élément combinatoire : elle est un acte « transculturel »<sup>323</sup> des artistes.

Nous distinguons deux types de citation de l'islam qui déterminent les deux dernières parties de ce chapitre. Tout d'abord lorsque les artistes opèrent une citation de *contenu* à l'islam faisant émerger des « espaces de problématisation » dans les œuvres et ensuite lorsque les artistes opèrent une citation *formelle* à l'islam comme modalité de recherche plastique.

---

<sup>320</sup> Lynn Bannon, *op. cit.*, p. 31.

<sup>321</sup> Les termes sont ceux de Sabine Forero Mendoza lorsqu'elle affirme « Procédé de mise en abîme, la citation crée un effet de dédoublement équivalent à une forme de commentaire visuel ; opération réflexive, elle prend la forme d'un cogito », Voir « La citation dans l'art et dans la peinture en particulier », *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 27.

<sup>322</sup> Pierre Beylot (dir.), « Avant-propos », *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 10.

<sup>323</sup> Rachida Triki, « Transculturalité et création : le cas des arts plastiques au Maghreb », dans Hadj Miliani et Obadia Lionel (dir.), *Art et transculturalité*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2006, p. 39-47.

### 3.1 Une « islamité » des œuvres ?

#### 3.1.1 Définir l' « islamité » : un cas particulier de l' « islamania »

Le concept d' « islamité » n'a pas été théorisé dans la littérature existante. Cependant, nous posons comme postulat qu'il a été construit sur le concept de « judéité » défini par l'écrivain Albert Memmi dans les années 1960. Pour ce faire, nous nous référons au concept de « judéité » défini par l'écrivain Albert Memmi.

La judéité serait exclusivement la manière pour un Juif de l'être, subjectivement et objectivement. La manière dont il se sent juif et dont il réagit à la condition juive [...]. Et, presque toujours, la judéité contient une référence plus ou moins affirmée, plus ou moins consciente, plus ou moins étendue, aux valeurs traditionnelles juives<sup>324</sup>.

En regard du concept de la « judéité », l' « islamité » pourrait être définie comme « le fait et la manière » d'être un musulman « subjectivement » et « objectivement ». Ainsi, l' « islamité » pourrait se définir comme une manifestation identitaire culturelle et, dans le champ de l'art, elle pourrait se définir par « le fait et la manière » d'être un artiste musulman.

Cependant, alors que le terme « islamité » semble être construit sur le terme « judéité » d'Albert Memmi, son usage englobe une définition identitaire beaucoup plus large. Contrairement à la définition de la « judéité », l' « islamité » ne serait pas restreinte uniquement aux manifestations identitaires subjectives *affirmées* de l'islam par des croyants (« être et se sentir musulman »), mais étendue bien au-delà à des manifestations identitaires culturelles *présumées*. À titre d'exemple, nous avons précédemment observé le caractère *présumé* de l' « islamité » dans le Chapitre 1, par

---

<sup>324</sup> Albert Memmi, « Négritude et judéité », *African Arts*, vol. 1, n°4, été 1968, p. 28.

l'assimilation des « travailleurs arabes » devenus des « travailleurs musulmans » dans la question du « problème musulman ».

Ainsi, appliquée au champ de l'art, nous proposons la définition suivante : l'« islamité » est, d'une part, le fait et la manière d'être un artiste musulman « subjectivement ». D'autre part, elle est le fait et la manière de *devenir* un « artiste musulman » par les instances de l'art, objectivé et catégorisé par la référence à l'islam dans leurs œuvres (alors que cette manifestation identitaire culturelle n'est pas nécessairement revendiquée). Ainsi, l'« islamité » serait une rhétorique discursive d'une identité culturelle présumée sur des œuvres évoquant la religion (l'islam) pour des artistes pour qui cette identité culturelle n'est pas évidente.

Nous démontrons dès lors que l'« islamité » discursive sur des artistes est un cas particulier de l'« islamania ». À titre de rappel, nous avons défini l'« islamania » comme la grille de lecture différentialiste qui associait aux œuvres d'artistes dont le nom est à consonance arabe, un discours sur l'islam ou les cultures d'Islam (alors que cette association n'était pas revendiquée) (Chapitre 2). Précisons : l'« islamité » serait une grille de lecture également différentialiste qui associerait aux artistes un discours identitaire culturel à leurs œuvres parce qu'ils évoquent l'islam dans leurs propositions.

L'on emploie le terme « religieux » selon son sens premier dans le CNRTL<sup>325</sup> définissant quelqu'un ou quelque chose « qui répond aux exigences de la religion ou d'une religion par des sentiments, des pratiques de piété ; qui a ou qui manifeste le sens du divin, du sacré »<sup>326</sup>.

---

<sup>325</sup> Le Centre National de Ressources Textuelles et lexicales.

<sup>326</sup> Anonyme, « religieux », *Centre National de ressources textuelles et lexicales*, s.d. En ligne. <<http://www.cnrtl.fr/definition/religieux>>. Consulté le 24 juin 2018.

Ce qui nous amène à mettre en évidence une différence avec le terme religion. Plus précisément nous distinguons, d'une part, les artistes considérés comme *religieux* car leurs œuvres évoquent la religion (ce que sous-entendent certaines affirmations dans les catalogues d'exposition, et sur lesquelles nous faisons un retour critique), et des artistes qui évoquent la *religion*, l'islam, comme thème ou comme motif (ce que nous étudierons plus précisément par une analyse à contrepoint en deuxième et troisième sous-partie).

En filigrane, tout comme pour l'« islamania », une distinction ontologique serait toujours en œuvre entre l'art contemporain « occidental » et un art contemporain forcément en lien à une « islamité » et dont les œuvres seraient toujours analysées par le prisme de la confession musulmane et non pas par des paradigmes esthétiques.

Ainsi, l'« islamité » en tant que discours produit par les instances de l'art constituerait également un néo-orientalisme catégorisant les artistes et marquant l'ascendant de l'Occident comme instance de production et de validation du savoir sur l'art et sur lequel nous allons à présent effectuer un retour critique.

### 3.1.2 Mise en discours de l'« islamité » des artistes : une rhétorique véhiculant une image de l'« islam de France » ?

Dans les discours textuels, nous relevons de nombreuses affirmations mettant en avant une « islamité » des artistes. Ces discours sur l'« islamité » se traduisent dans les discours textuels par des commentaires sur les œuvres relevant du domaine de la confession des artistes et non selon des commentaires artistiques et esthétiques.

Relevons à titre d'exemple une affirmation de la directrice des expositions de l'IMA au cours de notre entretien (je souligne en italique) :

La partie portant sur le *Hajj* contemporain était la plus simple à mettre en place. Finalement, beaucoup d'*artistes musulmans* avaient travaillé sur le *Hajj*, sur la ville de la Mecque et sur son extension moderne. Je pense aux nombreux photographes ayant travaillé sur le motif de la foule ou encore sur le motif du cube de la *Ka'ba* qui revenait fréquemment dans les œuvres<sup>327</sup>.

Ainsi, la directrice des expositions qualifie délibérément d'« *artistes musulmans* » des artistes contemporains travaillant sur la thématique du *Hajj* dont la religion propre n'est pas nécessairement indiquée ou revendiquée (et encore moins au travers de leur travail plastique). Aussi relevons un autre exemple. Une vidéo officielle en ligne proposant une visite guidée de l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* confirme cette dimension culturelle impartie aux artistes. Aurélie Clemente-Ruiz<sup>328</sup> qualifiait dans cette vidéo l'artiste Kazuyoshi Nomachi comme d'un « artiste japonais-musulman »<sup>329</sup>.

Pour autant, ce qualificatif de l'ordre du domaine de la confession est *présumé*. En effet, parmi les artistes exposés ni Ahmed Mater, ni Babak Golkar ou encore Walid Siti, à titre d'exemples, ne se revendiquent en tant qu'« artiste musulman ». Et, par ailleurs, si un de ces artistes était croyant et pratiquant, le passage de « dévot musulman » à la catégorie « artiste musulman » reste une appellation qui ne peut être justifiée.

Ce qualificatif relevé dans les discours de deux différents acteurs occupant une position centrale dans les choix artistiques des expositions au sein de l'IMA, démontre bien que les œuvres ont été perçues (voire sélectionnées) selon le critère

<sup>327</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut du Monde Arabe*, (Annexe A, p. 143-147.)

<sup>328</sup> Aurélie Clémente-Ruiz est la directrice du département des expositions de l'IMA.

<sup>329</sup> Aurélie Clémente-Ruiz, « Visite guidée à l'Institut du Monde arabe », Chaîne Youtube Imarabe, 3 juillet 2014. En ligne. < <https://www.youtube.com/watch?v=OJz PrMCqFk> >. Consulté le 11 juin 2018.

d'une « islamité » tel que précédemment définie. Les artistes exposés semblent ainsi légitimés dans l'espace d'exposition par leur catégorisation en tant qu' « artistes musulmans ».

La directrice des expositions avait également insisté sur la volonté d'expliquer le fait religieux du *Hajj* par la création artistique. Selon elle, « il ne s'agissait pas d'une exposition religieuse, mais d'une exposition portant sur *un fait religieux*, son histoire et son impact artistique »<sup>330</sup>. Dès lors, cette volonté d'expliquer le fait religieux semble nécessairement relié à une rhétorique de l' « islamité » : les artistes deviennent les ambassadeurs de ce fait religieux afin de véhiculer une image de l'islam en France. Plus précisément, ils semblent mis en valeur afin de construire une image de l' « islam de France » (ce que nous avons déjà observé à plus grande échelle dans le scénario de mise en exposition de l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque*). Cependant, il est intéressant de relever que bien que la directrice des expositions ne veuille pas mettre en place « une exposition religieuse », elle recourt dans son discours à l'utilisation d'un vocabulaire de l'ordre de la confession culturelle.

Par ailleurs, une rhétorique de l' « islamité » était également perceptible dans le vocabulaire employé de la directrice des expositions de l'ICI. Au sujet de l'œuvre *Al-Madat* (voir fig. 1, p. 155.) de James Webb elle insistait sur la volonté de montrer « la dimension spirituelle »<sup>331</sup> dans l'œuvre. Elle affirmait également que « une dimension assez transcendante transparaît dans cette œuvre faisant référence au soufisme »<sup>332</sup>. Le vocabulaire employé était ainsi de l'ordre d'un champ lexical métaphysique ou encore du théologique, mais il n'était pas artistique.

---

<sup>330</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut du Monde Arabe*, (Annexe A, p. 143-147.)

<sup>331</sup> Voir *Questionnaire posé à la directrice de l'Institut des Cultures d'Islam*, (Annexe A, p. 148-154.)

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 148-154.

Ce prisme du « religieux » était également notable dans une autre de ses affirmations durant notre l'entretien. À une question posée sur les raisons ayant motivé le choix du corpus d'artistes exposés, elle avait répondu spontanément : « Bien sûr, la majorité des artistes proviennent de pays musulmans ou de pays de cultures d'Islam ! »<sup>333</sup>. Puis, peu après, elle s'était reprise « Mais je ne choisis pas pour autant les artistes pour leur appartenance à tel ou tel pays. D'abord, les œuvres ! »<sup>334</sup>. À l'instar d'un lapsus, cette affirmation témoigne d'une volonté institutionnelle de proposer un discours sur l'islam par le biais d'« artistes musulmans ». Comme si les artistes, *présumés* « musulmans », seraient plus légitimes de proposer un discours sur l'islam par leurs œuvres, voire d'aider à construire une image (institutionnelle) de l'« islam de France ».

Cette rhétorique de l'« islamité » analysée dans les deux expositions réactualise un « imaginaire orientaliste » sur des artistes présentant un travail en lien à l'islam ou aux cultures d'Islam et se présente comme un cas particulier de l'islamania.

### 3.2 À contrepoint : propositions de lecture des œuvres présentant une citation de contenu à l'islam

Dans cette partie, il s'agit d'analyser les œuvres à contrepoint des discours précédemment relevés, par une analyse iconique des citations de contenu à l'islam. Les œuvres *Al-Madat* de James Webb (voir fig. 1, p. 155.) ; *Sound cells : Friday* de Magdi Mostafa (voir fig. 2, p. 156.) ; *White cube* de Walid Siti (voir fig. 5, p. 157.) seront analysées. Plusieurs figures de rhétorique seront employées en tant qu'outil pour analyser la citation de contenu à l'islam : tout d'abord l'intertextualité, puis le palimpseste. Cette analyse comparative vise à souligner les modalités esthétiques

---

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 150.

employées par les artistes afin de démontrer que l' « islamité » précédemment relevée était un savoir davantage sociologique et anthropologique qu'artistique.

### 3.2.1 Citation de l'islam selon la modalité de l'intertextualité

Dans cette sous-partie ont été regroupées les œuvres *Al-Madat* de James Webb (voir fig. 1, p. 155.) et *Sound cells : Friday* de Magdi Mostafa (voir fig. 2, p. 156.). Ces deux œuvres font référence de façon *explicite* à l'islam par le contenu. La première cite l'islam soufi, notamment par l'emploi de *dhikr* soufis enregistrés, tandis que la seconde cite l'islam par l'utilisation de prêches de la prière du vendredi enregistrés dans les rues du Caire.

C'est pourquoi elles sont analysées dans cette partie selon une modalité de l'intertextualité. Par définition, l'intertextualité se définit comme le « processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes »<sup>335</sup> dans une œuvre littéraire. Plus précisément, selon Julia Kristeva c'est « une *interaction textuelle* qui se produit à l'intérieur d'un seul texte »<sup>336</sup>. Par extension, pour une analyse en histoire de l'art, l'intertextualité définit l'inclusion d'un texte cité dans une œuvre d'art interagissant avec le texte source.

En accord avec Lynn Bannon synthétisant les termes de Jocelyne Lupien, l'intertextualité définit « le lien de filiation entre l'œuvre source et l'œuvre citante »<sup>337</sup>. Dans le cas des deux œuvres de James Webb et Magdi Mostafa, l' « interaction textuelle » entre le texte cité (psalmodie ou prêche) et l'œuvre sera

---

<sup>335</sup> Pierre-Marc de Biasi, « Intertextualité », *Encyclopedia Universalis*, s.d. En ligne. ≤ <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>. Consulté le 3 mars 2018.

<sup>336</sup> Julia Kristeva, *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 311.

<sup>337</sup> Jocelyne Lupien, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 159-168. dans Lynn Bannon, *op. cit.*, p. 27.

analysée comme un espace de réflexion afin de faire émerger plusieurs problématiques : dans l'œuvre de James Webb la citation intervient comme un moyen de communication, tandis que dans l'œuvre de Magdi Mostafa, la citation permet d'ouvrir un espace critique.

### 3.2.1.1 Citation de l'islam comme d'un espace de communication

L'installation de James Web se compose d'un vaste tapis aux quatre coins desquels quatre haut-parleurs noirs sur pied ont été disposés. L'installation fait appel à une expérience sonore, fondée sur la répétition de psalmodies en un long crescendo. Un motif sonore, chanté par plusieurs voix, se répète en une harmonie de plus en plus résonnante, de plus en plus puissante.

James Webb opère par son installation *Al-Madat*<sup>338</sup> une citation explicite de contenu à l'islam puisqu'elle se compose de l'enregistrement de *dhikr*, soient des récitations islamiques qui enjoignent à se souvenir du dieu, au cœur de la pratique du soufisme. Les *dhikr* sont employés dans la pratique soufie comme des incantations salvatrices permettant au récitant de passer d'un état d'intoxication à celui de transcendance. Les *dhikr* de l'installation proviennent de l'enregistrement de chants de toxicomanes entre 2012 et 2014 en cure au centre de réhabilitation Sultan Bahu à Westridge, quartier de la ville du Cap en Afrique du Sud. Ils sont envisagés dans ce centre comme un complément des soins de désintoxication : la respiration particulière des chants permet aux patients d'atteindre un état de transe, favorisant la guérison.

La citation dans cette œuvre est de l'ordre de l'emprunt. Les *dhikr* sont employés tels quels, sans faire l'objet de transformation. Mais il est possible d'analyser « l'intention

---

<sup>338</sup> « Al Madat » signifie « aide » en arabe.

d'*action* »<sup>339</sup> sous-jacente à l'acte d'intertextualité de cette citation. Par leur sélection et le changement de contexte, les *dhikr* employés ont fait l'objet d'une mise en mouvement qui convoque des enjeux sur le plan mémoriel et politique.

En effet, sur le plan historique cette citation peut être analysée pour son enjeu mémoriel rappelant la colonisation de l'Afrique du Sud par la compagnie hollandaise des Indes orientales au XVIIème siècle. L'islam et particulièrement ces *dhikr* ont été importés au XVIIème lors de l'installation contrainte par les colons de populations majoritairement venues d'Indonésie en Afrique du Sud. En citant ces chants, l'artiste rappelle l'histoire de la traite de ces esclaves malais, établis de force en Afrique du Sud comme biens échangeables et monétaires. Mais il rappelle également la racialisation de la société sud-africaine, polarisée entre les pionniers européens et les esclaves jusqu'à l'abolition de l'apartheid par Nelson Mandela en 1994.

Par ailleurs, cette citation doit aussi être analysée pour sa résonance avec les enjeux politiques contemporains de l'état de l'Afrique du Sud post-apartheid. La situation économique difficile du pays, avec notamment toutes les problématiques de criminalité, le taux élevé de circulation de drogues dures, les violences et règlements de compte entre gangs dans la ville du Cap, *etc.* est ainsi évoquée par la citation de psalmodies chantées par des toxicomanes. La condition des esclaves malais « historique » est ainsi mise en abîme avec la condition de dépendance, impliquée par l'addiction à la drogue qui rend esclave. La citation agit ainsi également sur le plan politique : elle apporte un commentaire de l'artiste et ouvre à la réflexion sur des enjeux actuels en Afrique du Sud. La citation est donc envisagée comme un espace de communication : elle est un commentaire critique se positionnant dans la lutte contre la drogue au Cap. Cette volonté d'envisager l'art comme médium de communication

---

<sup>339</sup> Lynn Bannon, *op. cit.*, p. 6.

transparaît notamment dans l'intention d'exposition de l'artiste. Même si l'installation *Al Madat* (voir fig. 1, p. 155.) est adaptable à différents contextes d'exposition, elle doit toujours être contextualisée.

Par la suite, j'ai présenté un de ces *dhikr* sous la forme d'une installation intitulée *Al madat*, qui pouvait voyager et être exposée, mais toujours à condition d'être contextualisée en donnant des informations sur le centre Sultan Bahu, la confrérie de la Qadiriya, et les campagnes de lutte contre la drogue au Cap<sup>340</sup>.

Par ailleurs, les psalmodies enregistrées deviennent un matériau de recherche plastique. En effet, James Webb a pour volonté dans ses installations d'éveiller le visiteur à une expérience esthétique qui soit d'un autre ordre que visuelle<sup>341</sup>. Le son dans l'installation devient une matière en mouvement. Il est un espace environnant éveillant l'imaginaire sensible et méditatif du visiteur.

Je m'intéresse aussi beaucoup à la manière dont le son et la musique peuvent exercer une influence sur le monde par des biais subtils et non visuels. Comme disait John Cage, il y a toujours quelque chose à voir, toujours quelque chose à entendre, et donc toujours matière à réfléchir<sup>342</sup>.

Ainsi, l'interprétation polysémique du son dans l'univers sensible du visiteur fait partie intégrante de l'expérience, au-delà d'un enjeu mémoriel ou politique. Le son est envisagé comme langage esthétique, sujet à des variations en fonction des contextes d'exposition et sujet à interprétations divergentes en fonction des visiteurs.

---

<sup>340</sup> James Webb dans Bérénice Saliou, « Biographies », *Rock the Kasbah* (catalogue d'exposition), Paris, Escourbiac, 2017, p. 45.

<sup>341</sup> À ce titre voir également les installations *The black Passage* (2006) et *Children of the Revolution* (2014).

<sup>342</sup> James Webb, *op. cit.*, p. 46.

La dimension *non-situ* de l'installation fait partie intégrante de la recherche plastique de l'artiste.

In terms of sounds, I am very interested in what they could represent, and how those meanings change with context and presentation. Aesthetics play a strong part, alongside my interest in the “conceptual” and “social” interpretations that can be generated. There is always an emphasis on the political, poetic and social readings of sounds in my work, but also an invitation for the audience to personalise the pieces in some way<sup>343</sup>.

### 3.2.1.2 Citation de l'islam comme d'un espace critique

Dans l'installation *Sound Cells : Friday* (voir fig. 2, p. 156.), quatre anciennes machines à laver, de tailles diverses, tournent à intervalle irrégulier. Des microphones, positionnés au-dessus du tambour de chacune d'entre elles en amplifient les grondements aléatoires. Ces machines à laver sont synchronisées à une tour d'une trentaine de haut-parleurs diffusant un sermon d'un imam (de façon non continue), enregistré dans le quartier de l'artiste dans la ville du Caire, un vendredi, jour de la prière. Des filtres ont été disposés devant chaque haut-parleur afin de reproduire un son trouble, légèrement grésillant, à l'instar de celui diffusé par les microphones des mosquées des quartiers populaires du Caire. Par ailleurs, une traduction du sermon était mise à disposition du visiteur sous forme de feuilles imprimées afin que ce dernier puisse en comprendre la signification et que le prêche ne soit pas uniquement appréhendé comme un matériau linguistique et sonore (pour les visiteurs non arabophones). La référence est de l'ordre de l'intertextualité puisqu'un texte se référant à l'islam a été introduit tel quel, sans modification de contenu, à la fois par un médium sonore (haut-parleurs), mais également de façon textuelle (feuilles

---

<sup>343</sup> Ilpo Jauhiainen, « The Sound of James Webb », *Another Africa art&culture*, novembre 2014. En ligne. < <http://www.anotherafrica.net/art-culture/the-sound-of-james-webb>>. Consulté le 24 avril 2018.

imprimées) dans l'installation. Le sermon évoquait la non-responsabilité des femmes dans la détermination du sexe des enfants à naître.

« We find the strangest amazement of those insulting their wives.  
Because a wife don't give birth to a baby boy.  
Such a shame god forgive [...] ».

Par la citation de ce sermon, l'artiste évoque le rôle de la femme dans la société islamique. Cette citation devient un espace critique, problématisant le paradoxe entre l'omniprésence et la surreprésentation de la femme dans le discours de l'imam et l'absence de ces dernières dans le paysage urbain, personnifiée par l'objet domestique. La superposition des deux matériaux sonores semble rappeler de façon métaphorique la répartition genrée sociale : tandis que les hommes vont prier, les femmes s'occupent des tâches ménagères quotidiennes. La machine à laver personnifie alors leur absence dans la participation aux discours publics.

Par cette installation, il cartographie les effets de la globalisation moderne (dont la machine à laver en incarne l'objet de consommation par excellence) sur les expériences subjectives dans les traditions locales. Il semble rappeler à quel point la globalisation moderne n'a pas déjoué les normes du conservatisme religieux, mais au contraire, en a accentué la fracture au sein de l'espace social.

Par ailleurs, cette citation agit également sur un plan plastique par le biais d'une recherche sonore. À l'instar de James Webb, Magdi Mostafa réfléchit sur nos modalités d'interaction à l'espace urbain et remet en question la norme de l'oculocentrisme. Il propose une expérience esthétique au-delà du regard. Par une spatialité sonore immersive, le paysage urbain devient un paysage sonore, composé de bruits humains (les prières et prêches), et de bruits mécaniques (les machines à laver). Selon une esthétique sonore, l'installation met à nu la matérialité et la corporéité sonore des objets de la globalisation moderne comme une réponse à la

domination de l'image dans notre société. La matière sonore donne « à voir » l'invisible (l'histoire habitée et vécue d'un lieu) et permet d'appréhender l'espace urbain comme le résultat d'expériences d'individualités.

### 3.2.2 Citation de l'islam selon la modalité du palimpseste : un espace mémoriel en jeu

Un palimpseste est dans son sens premier un parchemin dont la première inscription a été grattée afin d'en superposer une suivante. Le texte initial cependant ne disparaît jamais tout à fait de sorte que, par transparence, des traces visibles d'écriture résident toujours sous le second texte. Par extension, le palimpseste désigne la relation hypertextuelle, soit la résurgence d'un texte littéraire plus ancien dans une œuvre littéraire<sup>344</sup>.

Dans le cadre d'une analyse en histoire de l'art, le palimpseste peut être envisagé comme une procédure de « réappropriation culturelle » de références par une modalité de citation indirecte. Par « réappropriation culturelle », nous nous référons au concept du théoricien de la globalisation culturelle Arjun Appadurai.

Dans l'ouvrage *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*<sup>345</sup>, il étudie le phénomène de circulation (images, personnes, culture, patrimoine, etc.) à l'ère de la globalisation culturelle. Il théorise le procédé de « réappropriation » comme la capacité de digérer les emprunts extérieurs et de les transformer en éléments nouveaux. Dans le cadre d'une analyse artistique, le palimpseste est une procédure de « réappropriation culturelle » : la citation implique la création d'une œuvre originale, singulière, par la réutilisation de citations venues

---

<sup>344</sup> Gérard Genette, *op. cit.*

<sup>345</sup> Arjun Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2015 [1996], 333 p.

de contextes différents. Ainsi, l'œuvre est irréductible aux modèles, traditions, cultures auxquels elle se réfère puisque la référence initiale est à demi effacée par des procédés de superposition, de déplacement, ou de condensation.

Dans l'œuvre *White cube* Walid Siti (voir fig. 5, p. 157.) a décloisonné et délocalisé un texte source du Coran afin de le relocaliser sur la surface du papier, créant ainsi un lien hypertextuel avec le texte source. Si ces écritures font référence aux prières issues du Coran, ces lettres arabes ne forment pas de mots qui aient de sens. Selon un procédé de condensation, les lettres sont jointes ensemble, faisant perdre tout sens aux mots. Il s'agit donc d'une citation implicite, effaçant la source du texte premier. L'écriture se métamorphose en motif, elle devient des traces sur la surface du papier. Pour autant, le texte, devenu trace résiduelle de mots, opère une relation hypertextuelle. Ces écritures illisibles sont des fragments par lesquels l'artiste met à jour un lien à reconstruire, une histoire enfouie. Dès lors, pour appréhender l'analyse de cette œuvre, il est important de prendre en compte la série *Precious Stone* à laquelle elle appartient. Dans cette série de dessins, Walid Siti explore le sens symbolique des pierres reliées à la trace d'architectures iconiques. Il sonde la symbolique des pierres (pierres de pyramide, pierres mésopotamiennes, pierres de la montagne kurde, ou encore pierres gravées) et en explore les traces d'écriture, comme des éléments hypertextuels d'un moment révolu.

Ainsi, ces œuvres appellent à être déchiffrées, presque à l'instar d'une archéologie d'un patrimoine perdu. Nous ne saurions nier l'influence du contexte particulier de la guerre Iran/Irak (1980-1988) et plus précisément l'attachement de Walid Siti à la région du Kurdistan (nord de l'Irak) sur son œuvre.

Of course, even from my time in Baghdad my work has always been influenced by politics, although not directly expressed<sup>346</sup>.

Cette référence à l'Irak kurde intervient par une référence omniprésente à la montagne<sup>347</sup> qui était le lieu de refuge des kurdes durant le conflit régional des années 1980.

Stones have several meanings in our tradition. There is the stone of the Kabaa in Mecca, but also the stone of the Kurds, part of the mountain that is our only friend. Furthermore, the stone is part of a pedestal, of monuments, arches, and many architectural features<sup>348</sup>.

La citation de l'islam selon la modalité du palimpseste opère donc sur le plan mémoriel. Pour reprendre les termes de Dakhliia dans un contexte différent « l'enjeu est donc celui de récupérations de mémoires et d'identités partiellement obliérées, interdites, inaccessibles ou invisibles »<sup>349</sup>.

La pierre dans l'œuvre est ainsi à envisager comme un module au fondement de la construction de tout édifice, culture, ou patrimoine. Toutefois, cette structure de fondation est éminemment fragile, puisque désolidarisée des autres pierres, l'édifice est voué à sa destruction. La pierre évoque ainsi à la fois l'histoire fertile de l'Irak (et notamment de la période ante-islamique), son présent tumultueux et son futur incertain<sup>350</sup>. Ce qui est souligné par l'absence de couleur dans toutes ses œuvres. La citation de l'écriture devient acte d'anamnèse. Les « enracinements » des références y

<sup>346</sup> Francesca Ricci, « Interview », *Land on Fire*, Londres, Beyond art production-Rose Issa, 2008, 32 p.

<sup>347</sup> À ce titre voir la série *Mountains* (2010), les œuvres *New Mountain*, (2013), *Three points of view* (2014), *White mountains* (2015).

<sup>348</sup> *Ibid.*

<sup>349</sup> Jocelyne Dakhliia (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'islam : des arts en tensions*, Paris, Éditions Kimé, 2006, p. 47.

<sup>350</sup> En ce sens, voir l'œuvre *Monument for a forgotten story* (2013).

sont multiples et partagés à l'échelle globale d'un patrimoine universel. Il convoque dans son œuvre autant les patrimoines kurde, mésopotamien ou islamique que le legs artistique des artistes modernistes (que nous analyserons ultérieurement). Pour reprendre les termes de Sabine Forero Mendoza : « L'artiste s'avance masqué et l'œuvre, essentiellement polysémique, ne se livre plus que dans des jeux de miroirs »<sup>351</sup>.

### 3.3 À contrepoint : propositions de lecture des œuvres présentant une référence formelle à l'islam

Nous analyserons, à contrepoint des discours précédemment relevés en première partie, les citations *formelles* à l'islam dans les œuvres *Magnetism* d'Ahmed Mater (voir fig. 3, p. 156.) ; *From God to Malevitch* (voir fig. 4, p. 157.) de Babak Golkar ; *White cube* (voir fig. 5, p. 157.) de Walid Siti et *Seven times* (voir fig. 6, p. 158.) d'Idris Khan.

Plusieurs figures de rhétorique littéraires telles la métonymie et le palimpseste (formel) seront employées en tant qu'outil citationnel pour mettre en place l'analyse des œuvres. Cette analyse vise à souligner les modalités esthétiques employées par les artistes et les recherches plastiques entreprises par la référence formelle à l'islam.

#### 3.3.1 Citation de l'islam selon une modalité métonymique

La métonymie caractérise en littérature une figure de rhétorique qui remplace un concept par un autre, selon un rapport mis en place par un lien logique sous-entendu. La cause pour l'effet, une partie pour le tout, *etc.* Ici, la métonymie symbolise de façon iconique formelle l'islam. Cette partie se découpe en deux temps. Une première

---

<sup>351</sup> Sabine Forero Mendoza, *op. cit.*, p. 31.

sous-partie regroupe les œuvres symbolisant de façon métonymique l'islam par la symbolisation du flux de pèlerins se rendant à la Mecque. Puis, dans une seconde sous-partie, nous nous intéressons à la métonymie de la *Ka'ba* et à la recherche plastique mise en place dans un réseau de références autour de ce motif.

### 3.3.1.1 Métonymie des pèlerins : recherche plastique autour du flux de matière

La circumambulation (terme venu du latin *circum ambulatio*, à savoir « marche autour ») définit dans son sens premier le rite consistant à circuler autour d'un symbole<sup>352</sup>. En islam, ce rite revêt une signification particulière. Elle doit être effectuée par les pèlerins en sens anti-horaire autour de la *Ka'ba*, sept fois. Peut importe la période de l'année<sup>353</sup>, les pèlerins circumambulent en un flux constant autour de la *Ka'ba*. Depuis de nombreux siècles, ce mouvement de circumambulation est continu et incessant. Ainsi, ce flux continu incarne un élément iconique de la représentation du *Hajj*<sup>354</sup>. C'est la raison pour laquelle nous analysons la citation formelle de ce mouvement de circumambulation comme une métonymie de l'islam.

Analysons à titre d'exemple l'œuvre *Magnetism* d'Ahmed Mater (voir fig. 3, p. 156.). Autour d'un cube noir aimanté de 1cm<sup>3</sup> a été déposée de la limaille de fer. L'œuvre est la photo résultant de cette installation. Autour du cube en aimant se dessine un champ de force : la limaille de fer attirée par la force positive du cube dessine autour de la forme géométrique un cercle concentrique en tension. Ainsi, Ahmed Mater cite le motif métonymique de la foule de pèlerins. Le pouvoir d'attraction du sanctuaire

<sup>352</sup> Anonyme, « Circumambulation », *Centre National de Ressources textuelles et lexicales*, s.d. En ligne. < <http://www.cnrtl.fr/definition/circumambulation>>. Consulté le 11 juillet 2018.

<sup>353</sup> La *Oumra*, ou petit pèlerinage peut être effectué à n'importe quel moment de l'année, contrairement au *Hajj* qui s'effectue entre le 8<sup>ème</sup> et le 13<sup>ème</sup> jours du dernier mois de l'année musulmane (du mois lunaire).

<sup>354</sup> À ce titre, il est intéressant d'observer le mouvement des pèlerins lors du *Hajj* représenté depuis de nombreux siècles dans des objets d'art islamique. À titre d'exemple, il est possible de l'observer dans une coupe datant de l'empire ayyoubide (1184-1185) ap. J.-C. Voir *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* (catalogue d'exposition), *op. cit.*, p. 16.

de la Mecque a été mis en abîme par la propriété propre du cube, en aimant, créant une force d'attraction sur le matériau de la limaille de fer.

Au-delà de l'intérêt pour le motif citationnel, par cette œuvre Ahmed Mater met en place une recherche plastique autour des qualités physiques de matériaux bruts et sur la notion d'espace comme propriété kinésique découlant de la matière.

L'œuvre met en valeur des agrégats de matière en mouvement qui créent des spatialités par les tensions entre matière et vide. Ainsi, l'espace est caractérisé dans l'œuvre soit par des zones où la matière est accumulée – par des amas de limaille – soit par des zones vides. De la dissension entre la matérialité et la non-matérialité, entre vide et plein, émerge un flux continu invisible, un espace malléable qui viendrait combler les inerties. Cette plasticité de la matière (et de la non-matière), dans sa forme comme en ses matériaux, évoque une recherche plastique autour de la notion de l'invisible.

### 3.3.1.2 Métonymie de la *Ka'ba* : recherche plastique autour du motif du cube

#### **Motif iconique de la *Ka'ba* et le Carré noir de Malevitch : combinaison entre une esthétique précaire et une esthétique suprême**

Dans cette œuvre, il est possible d'analyser la référence à l'islam par la référence au motif iconique de la *Ka'ba*. Précisons, par ailleurs, que la citation d'ordre thématique est au cœur de la pratique de Babak Golkar. Elle n'est pas centrée sur le thème de l'islam, mais elle touche une multitude de références. En effet, il recourt également à cette pratique citationnelle par la reprise de motifs empruntés à d'autres artistes qu'il envisage comme un « hommage »<sup>355</sup>.

---

<sup>355</sup> À titre d'exemples, voir dans la série *The returning project* (2014) les œuvres *From Africa to cubism* (2014), *Brancusi's alien Fascination* (2014), *Never Forgetting Richter* (2014).

C'est selon cette perspective d'une citation thématique par l'intérêt du motif que l'analyse du diptyque *From God to Malevitch* (voir fig. 4, p. 157.) doit être analysée. Pour réaliser ce diptyque, l'artiste a eu recours à une technique d'impression sur feuille lenticulaire. Plusieurs polygones noirs, citant le motif iconique de la *Ka'ba*, ont été imprimés sur ces feuilles lenticulaires. Rappelons que l'imagerie lenticulaire est un procédé permettant d'obtenir des images qui donnent une impression de relief. Elles semblent être en mouvement en fonction de la position du visiteur. Ainsi, dans un mouvement linéaire de la gauche vers la droite, le spectateur est confronté à l'illusion que le cube représenté tourne sur la surface bidimensionnelle depuis la gauche vers la droite, soit dans le même sens que le visiteur. L'espace physique perçu contredit l'espace physique réel de la Mecque puisque lorsque le pèlerin circumambule, le mouvement perçu de la *Ka'ba* n'effectue pas une rotation dans le sens du visiteur, mais se dérobe dans le sens inverse du pèlerin.

Ainsi, la citation ne procède pas par *mimésis* avec le mouvement de circumambulation, mais elle contredit le réel. Cette référence est remaniée, « la citation crée un effet de dédoublement équivalent à une forme de commentaire visuel »<sup>356</sup>.

En effet, simultanément, cette référence à la Mecque est juxtaposée à la citation du suprématisme russe du début des années 1920. Déjà, par la référence textuelle explicite à Malevitch dans le titre de l'œuvre, mais également par le motif du carré noir faisant référence par citation métonymique à *Carré noir* de 1914.

---

<sup>356</sup> Sabine Forero Mendoza, *op. cit.*, p. 27.

Cette citation au suprématisme implique un rapide retour historique sur ce mouvement artistique ainsi que sur son œuvre emblématique *Carré noir*. La recherche des suprématisistes russes, influencée par le cubisme et le futurisme des années 1910, s'axait sur la volonté d'obtenir une peinture non-objective, libérée de toute attache symbolique ou figurative, et se voulait transformer de façon « suprême » et révolutionnaire les conditions de vision d'une œuvre<sup>357</sup>. Les suprématisistes exploraient à la fois les conditions formelles d'une œuvre (par l'abandon de la figuration, la recherche de l'autoréférentialité, l'alogisme, *etc.*) mais également scientifique et spirituelle autour de la recherche d'une quatrième dimension. Dans *Carré noir*, Malevitch s'inspire de la tradition picturale de l'icône venue de Constantinople. D'un point de vue formel, l'influence du primitivisme de l'icône est notable par la recherche anti-naturaliste de l'œuvre (géométrie et aplats de couleur) et également par l'abstraction de l'espace (refus de profondeur). Mais c'est avant tout la modalité de vision de l'œuvre qui a été influencée par la tradition de l'icône. Les icônes<sup>358</sup> imposaient une modalité de vision particulière : les dévots la regardaient fixement (contrairement à l'image latine où l'on se déplace dans l'image). Ce focus méditatif dans l'immobilité devait permettre d'atteindre l'extase divine. Dans l'œuvre *Carré noir* de 1914, Malevitch représente un carré sur fond noir. Il n'est pas tout à fait carré, mais légèrement trapèze. L'œuvre impose donc de la regarder fixement, pour que, peu à peu, notre œil « corrige » la vision du trapèze vers le carré. L'œuvre donne l'impression d'entrer en vibration. Malevitch crée la nouvelle icône de l'art, délaissée de contenu religieux, dont la modalité de vision doit nécessairement faire appel au regard méditatif. En citant Malevitch, Babak Golkar opère un « hommage » au suprématisisme russe. Mais si l'œuvre de Malevitch imposait une condition de

---

<sup>357</sup> Voir John Milner, *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, New Haven, Yale University Press, 1996.

<sup>358</sup> Avant leur découverte au XX<sup>ème</sup> siècle, les icônes n'étaient pas envisagées comme des œuvres d'art mais comme des objets de culte permettant la médiation vers le divin.

vision « fixe », dans ce diptyque, Babak Golkar opère une re-création à partir de la citation : l'œuvre invite à se déplacer latéralement pour percevoir l'impression de mouvement du motif.

Cette analyse démontre bien que c'est la mise en tension d'un même motif, le carré, selon des registres citationnels opposés, qui intéresse l'artiste. Cette pratique citationnelle est autoréférentielle : le diptyque réinvestit une œuvre iconique qui l'a précédée. La citation prend forme sur un plan esthétique autour d'une réflexion sur les variations d'un même motif métonymique. L'artiste souligne la tension entre le cube immobile de la *Ka'ba*, mis en mouvement par les pèlerins, et le carré de Malevitch, mis en vibration par le regard du spectateur immobile. Pour citer les termes de Lynn Bannon :

Par le jeu des emprunts et des citations l'œuvre exhibe ses filiations et prétend se situer elle-même dans le cours de l'histoire. En un mouvement réflexif, elle met à jour son processus de constitution et livre les éléments de son propre commentaire<sup>359</sup>.

Ainsi, le motif métonymique de la *Ka'ba* permet à l'artiste de développer une pratique auto-réflexive. Il se situe à la fois dans le cours de l'histoire de l'art et, par la même occasion, il s'en détache en développant son propre commentaire visuel en regard d'une œuvre emblématique. En effet, le recours à cette technologie lenticulaire emploie une « esthétique du précaire »<sup>360</sup> qui entre en tension avec l'esthétique « suprême » de Malevitch. L'imagerie lenticulaire fait directement référence à ces anciennes cartes postales de lieux touristiques, un « peu ringardes »<sup>361</sup>, vendues par

---

<sup>359</sup> Lynn Bannon, *op. cit.*, p. 31.

<sup>360</sup> Nicolas Bourriaud, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 59-61.

<sup>361</sup> Dans une vidéo en ligne expliquant sa pratique, Babak Golkar utilise les termes de « cheesy postcards » pour qualifier l'esthétique de l'œuvre avec l'emploi de l'imagerie lenticulaire. Voir Babak

milliers sur les lieux touristiques. Cette référence rappelle l'hypervisibilité de la Mecque et le tourisme sacré développé autour du lieu ainsi que la fin de l'ère des cartes postales physiques, bientôt remplacées par les photographies virtuelles prises par les milliers de téléphones des pèlerins.

**Motif iconique de la *Ka'ba* et son opposé le *white cube* moderniste : recherche plastique de l'invisible**

*White cube* (voir fig. 5, p. 157.), œuvre sur papier, se compose d'un cube blanc dessiné au crayon superposé à un fond noir d'acrylique. Autour du cube blanc, Walid Siti a écrit des cercles concentriques de texte qui pourraient également faire référence au mouvement tourbillonnant de circumambulation des pèlerins autour de la *Ka'ba*.

L'artiste opère une réflexion sur le motif iconique de la *Ka'ba* telle que précédemment analysée pour Babak Golkar. La *Ka'ba* au centre de la mosquée de la Mecque est vide, le pèlerin ne peut y pénétrer à l'intérieur. Pour autant, ce vide, également célébré dans d'autres architectures religieuses musulmanes (on pourrait y inclure les *mihrab*, niches vides qui indiquent la direction de la Mecque) n'incarne pas la notion d'un néant ou d'un « rien », mais appelle le croyant à se tourner vers l'invisible, l'indicible.

Le cube noir de la *Ka'ba* iconique est devenu dans l'œuvre de Walid Siti un cube blanc translucide. À cette citation métonymique de l'islam est donc superposée la référence au *white cube*, le « cube blanc » de l'exposition comme lieu de monstration de l'art qui se dérobe de la vue du regardeur. Le *white cube*, développé par les modernistes comme pôle complémentaire du tableau, est une pensée de l'espace d'exposition en « transparence » et « invisibilisé », afin d'ouvrir toutes les possibilités

d'exposition sans que l'œil ne soit détourné<sup>362</sup>. Walid Siti explore une recherche plastique autour du motif du cube : c'est la tension entre le cube noir de la *Ka'ba* et son antithèse le *white cube* qui est explorée. Le *white cube*, espace invisible qui appelle à regarder des réalités visibles (les œuvres) est l'antithèse de la *Ka'ba*, cette architecture visible qui convoque une réalité hors du visible et de l'intelligible.

Ainsi, par une citation sur le plan plastique, il combine une référence à l'histoire de l'art occidental et à un motif iconique de l'islam. La citation est envisagée comme une « réappropriation culturelle » et acte de re-création. C'est une citation qui peut s'interpréter comme une recherche plastique de la représentation de l'invisible et de l'indicible.

#### **Motif de la Ka'ba et l'art minimal américain : dupliquer le motif du cube**

L'œuvre *Seven times* (voir fig. 6, p. 158.) est une installation monumentale composée de quarante-neuf cubes d'acier alignés en grille symétrique en sept rangées de sept cubes. Sur chaque cube sont inscrits les versets de la prière quotidienne, par superposition successive de cinq couches de sable. Selon une même modalité que l'œuvre de Babak Golkar, l'installation opère une référence à l'islam, par la référence iconique métonymique au cube de la *Ka'ba*. Mais également en raison de la dimension de l'installation qui est proportionnelle à la surface réelle occupée par la *Ka'ba* sur le site de la Mecque. Par ailleurs, les chiffres employés font référence à des chiffres symboliques de la tradition islamique. Le chiffre cinq des superpositions d'écritures renvoie aux cinq prières quotidiennes qui scandent la journée des musulmans. Quarante-neuf se réfère au rituel d'Arafat durant lesquels les pèlerins jettent quarante-neuf pierres sur des stèles, symbolisant l'action de rejet de Satan. Le

---

<sup>362</sup> Brian O'Doherty, *White cube : l'espace de la galerie et de son idéologie*, Zurich, JRP-Ringier, 2008, [1976], 208 p.

nombre sept quant à lui renvoie directement à la tradition de circumambulation autour de la *Ka'ba*, acte durant lequel le pèlerin accomplit sept tours autour du sanctuaire.

Cette citation formelle à l'islam est mise en tension avec une référence à l'art minimal américain des années soixante. Et plus précisément, Idris Khan cite l'œuvre 144 *Graphie silence* de Carl Andre. Revenons brièvement sur le travail de Carl Andre. Au cœur de sa pratique, Carl Andre réfléchissait sur la notion de sculpture, en l'investiguant comme espace. Par la notion d'œuvre *in situ*, il travaillait sur les variations possibles de la sculpture, en fonction de différents espaces d'exposition. Pour ce faire, ses sculptures occupaient l'espace réel et littéral de l'espace d'exposition (notamment par l'abandon du socle). Il s'intéressait également au concept moderniste phare de l'autoréférentialité appliqué à la sculpture en développant une recherche plastique sur le vocabulaire géométrique du cube (forme récusant toute connotation d'anthropomorphisme). Chaque cube se référait à la sculpture globale. Le module du cube était ainsi répété à intervalles réguliers (rappelant le mode de production standardisé) afin de générer la forme finale de la sculpture dans l'espace. Enfin, le matériau employé, non noble, était industriel : la couleur venait directement du matériau brut, rappelant également une syntaxe issue du mode de production en sérialité.

Par l'utilisation de matériau industriel (l'acier), de l'unité modulaire, et l'articulation des espaces positifs et négatifs de vides et pleins, Idris Khan fait directement référence à l'esthétique minimale de Carl Andre. L'installation est autoréférentielle, chaque cube se réfère à la surface totale de l'installation. L'espace naît par l'ancrage horizontal à même le sol de cet ensemble modulaire. Cependant, il s'agit bien d'un travail de « re-création »<sup>363</sup> puisque par l'utilisation de l'écriture, Idris Khan laisse

---

<sup>363</sup> Lynn Bannon, *op. cit.*, p. 31.

visibles des traces d'anthropomorphisme (alors que l'art minimal américain se fondait sur le rejet de tout anthropomorphisme). Cette écriture, comme une citation par la modalité du palimpseste, sera analysée dans une dernière sous-partie.

### 3.3.2 Palimpseste : recherche plastique autour de la tension entre la ligne et la courbe

Dans l'œuvre *Seven Times* (voir fig. 6, p. 158.) la référence à l'islam est réalisée par l'inscription au sable des cinq prières quotidiennes tirées du Coran sur chaque bloc de l'installation. Idris Khan a superposé cinq fois chaque prière rendant illisible le texte coranique. Il s'agit donc d'une citation *formelle* puisque la répétition de l'écriture du texte rend volontairement inintelligible son contenu. Si le procédé artistique est additionnel, la modalité de citation, elle est soustractive. La citation a été dissoute par les couches successives de sable, ensevelissant le texte premier. La citation est donc implicite, elle se dérobe au spectateur. Dès lors, le motif obtenu par additions successives devient premier. Le procédé artistique citationnel fait directement référence au procédé littéraire du palimpseste.

Le cube (moderniste ou de la *Ka'ba*) a été envisagé à l'instar d'un parchemin, lourd de significations premières (artistique, culturelle ou patrimoniale), sur lequel l'artiste opère un commentaire visuel, une opération réflexive. Les citations sont mises en mouvement, re-performée et c'est cet « espace de problématisation » qui met en tension différents signes qu'il est intéressant d'analyser. Ainsi, la référence à l'art minimal américain qui récusait toute notion d'anthropomorphisme dans les œuvres (le cube est une figure qui n'existe pas dans la nature) est mise en branle par le retour à l'anthropomorphisme issu de l'acte d'écriture curviligne.

À ce titre, il est intéressant d'envisager la prolongation de la recherche esthétique de cette installation avec l'exposition *Conflict Line* au Victoria Miro Gallery de Londres en 2015.

Conflicting lines is the title of the show. It's a title that I gave to try and describe images of conflict, of looking at images of conflict and also [the] lines that you are left with on the surface of the painting and them being conflicted on a surface. A line hitting a curve, a curve hitting a line, and breaking that line. [...]. So that's the way I wanted to start the work. Painting these lines, sort of just carried on painting these lines, then painting them again and again. Then I would sand them back and then paint them again, sand them back and that started to give me a really lovely ground. [...] In charcoal when you remove a chalk line you leave a dust residue. When you remove oil, you don't leave, it doesn't leave dust; it leaves a very thick line behind and I love that process<sup>364</sup>.

De cette superposition par effacement de textes émerge une ligne, épaisse, dont se détachent quelques caractères curvilignes. Idris Khan développe une recherche plastique autour de l'esthétique du « conflit » naissant entre la ligne et la courbe. Ainsi les citations (écriture du Coran et minimalisme) sont le support d'une réflexion formelle et matérielle sur le plan esthétique au cœur de la pratique d'Idris Khan.

En filigrane, ce dernier chapitre a eu pour objectif de démontrer que cette nouvelle typologie d'exposition réactualise l'orientalisme car, à petite échelle, les œuvres ont été instrumentalisées selon une identité culturelle présumée, une « islamité » dans les discours textuels (comme cas particulier de l'islamania) visant à construire une image positive de « l'islam de France ». Différencier le caractère *religieux* (l'« islamité » discursive) de la religion (l'islam), nous a permis de mettre en place une analyse, à contrepoint, des œuvres dont le thème ou le contenu se réfère à l'islam.

---

<sup>364</sup> Voir la vidéo en ligne « Idris Khan : conflicting lines », *Victoria Miro Mayfair*, Juin 2015. En ligne. <<https://www.youtube.com/watch?v=Utn6yTecp4w>>. Consulté le 24 mai 2018.

Il est ainsi important de rappeler que par cet écart, ce « contrepoint », nous voulions à la fois mettre en valeur l'« imaginaire orientaliste » reposant sur ce corpus d'œuvres et nous voulions également reconstituer un savoir artistique et esthétique (et non plus simplement de l'ordre du culturel) sur un corpus d'œuvres peu analysées d'un point de vue artistique et esthétique.

Pour analyser cette référence, nous avons choisi d'utiliser l'outil littéraire de la citation. Pour ce faire, nous avons démontré par une analyse iconique des œuvres que l'islam est une citation, de contenu ou de forme (que cette référence soit déniée, critiquée, remaniée ou employée telle quelle) utilisée dans un réseau d'autres contextes et de références (notamment à l'histoire de l'art). Elle n'incarne pas un caractère distinctif *religieux* qui serait intrinsèque et inhérent aux œuvres, contrairement à ce que les discours supposent. En ce sens, nous avons analysé cette citation de l'islam comme une pratique permettant d'intégrer les artistes à la contemporanéité hybride et non plus sous le jour d'une perception « localisée ». Nous avons construit cette réflexion en accord avec le concept de l'« artiste radicant » de Nicolas Bourriaud caractérisant la pratique des artistes du XXI<sup>ème</sup> siècle évoluant dans un monde globalisé.

Être radicant : mettre en scène, mettre en route ses racines dans des contextes et formats hétérogènes ; leur dénier la vertu de définir complètement notre identité ; traduire les idées, transcoder les images, transplanter les comportements, échanger plutôt qu'imposer. Et si la culture du XXI<sup>ème</sup> s'inventait avec ces œuvres qui se donnent pour projet d'effacer leur origine au profit d'une multitude d'enracinements simultanés ou successifs ?<sup>365</sup>

---

<sup>365</sup> Nicolas Bourriaud, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 23-24.

À l'instar de ces organismes qui développent leurs racines au fur et à mesure qu'ils rencontrent un nouvel environnement, les artistes « radicans » de notre corpus d'étude interprètent les signes qui les entourent, les décodent, voire les transcendent, afin de proposer une nouvelle « esthétique de la traduction »<sup>366</sup> par la citation de l'islam, en réseau avec des références venues de contextes différents.

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 61.

## CONCLUSION

Cette recherche qui avait pour objectif d'analyser les raisons et enjeux de l'émergence d'une « islamania » naissant dans le contexte spécifique de deux instituts français (l'IMA et l'ICI) aura montré que, par deux études de cas des expositions *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* et *Rock the Kasbah*, les discours textuels et de mises en exposition réactualisaient un « imaginaire orientaliste » puisque les artistes étaient encore perçus et exposés selon le prisme d'une différence ethnique, culturelle et culturelle présumées lorsque leurs œuvres évoquaient les thèmes de l'islam et des cultures d'Islam.

Notre objectif premier était de comprendre les raisons de l'émergence de cette nouvelle typologie d'exposition mettant en perspective la thématique de l'islam au travers de l'exposition d'œuvres d'artistes contemporains présentant un lien (affirmé ou non) aux cultures d'Islam et à l'islam.

Par une étude socio-historique du contexte post-colonial français, nous avons alors démontré que cette nouvelle typologie d'exposition avait vu le jour dans le contexte socio-politique spécifique de la question d'un « problème musulman » en France. Nous avons alors rappelé que ce « problème musulman » en tant que « fracture coloniale » avait aussi été à l'origine de la création des deux instituts : à l'IMA afin d'intégrer les générations issues de l'immigration post-coloniale et à l'ICI afin de régler les tensions sociales à l'échelle d'un quartier considéré comme sensible. Nous avons alors démontré que les enjeux socio-politiques à l'origine de la création des deux instituts se répercutaient également à l'échelle des expositions. Les discours

portés sur l'art dans ce type d'exposition ne s'y établissaient pas en fonction d'une réalité artistique et esthétique des œuvres mais selon un impératif socio-politique.

Pour ce faire, nous avons mis en valeur un glissement sémantique *explicite* depuis le champ du culturel vers le cultuel de la définition de l'islam sur laquelle se fondaient les deux expositions. Le glissement, relevé dans les discours de mise en exposition et dans les entretiens avec les deux directrices artistiques et des expositions, était assumé et voulu par les concepteurs des expositions, car il répondait à une mission des deux instituts de véhiculer une image d'un islam « pacifié » en France. Dans un contexte français de plus en plus islamophobe, nous avons conclu que ce type d'exposition véhicule un mandat institutionnel qui serait de participer à l'intégration des communautés musulmanes en France par la construction d'un « islam de France ». La construction d'un « islam de France » se développe au travers de stratégies différentes entre les deux instituts : selon une « expérience de civilité » à l'IMA tandis qu'à l'ICI elle se développe par la mise en place par un « dialogue culturel ».

Par une analyse du dispositif d'exposition, nous avons alors démontré notre second objectif : l'« islamania » réactualise un « imaginaire orientaliste » sur les artistes, car une « rhétorique de l'islam » prenant la forme d'un discours fondé sur une différence ontologique entre l'« Occident » et « l'islam » était d'usage à l'IMA et, dans une moindre mesure, à l'ICI.

Nous avons ainsi mis en lumière, en nous référant au concept de l'« islamania » construit en regard de l'« orientomania » saidienne, que ces discours sont essentialisant à deux niveaux dans cette nouvelle typologie d'exposition. D'une part, une vision schématisée de l'islam tolérant et ouvert (loin de sa diversité réelle) était présentée. Et, d'autre part, l'essentialisation se mettait en place par un dispositif présentant les œuvres toujours sous le jour d'une différence culturelle.

Nous avons alors mis en valeur cette « rhétorique de l'islam » selon trois typologies dans le dispositif d'exposition à l'IMA : par la création d'une fascination pour la culture matérielle islamique à laquelle est intégré l'art contemporain exposé ; par une recherche de l'authentique dans la mise en espace et par la « rhétorique du pont » impartie aux artistes perçus comme les « ambassadeurs culturels » de l'islam.

Parallèlement, nous avons rappelé que cette rhétorique différentialiste, consistant à analyser des artistes perçus comme non-occidentaux selon le jour de leur culture, ethnie ou religion n'était en soit pas nouvelle mais finalement assez fréquente depuis une trentaine d'années. En revanche, nous avons souligné l'originalité de ce sujet, en démontrant que la nouveauté de cette rhétorique institutionnelle tenait à son caractère *explicite* et non plus *implicite*. Nous avons ainsi mis en lumière que la « rhétorique de l'islam » dans les expositions tenait d'une volonté pédagogique délibérée des commissaires afin de corriger les stéréotypes sur l'islam, dans un contexte français de plus en plus islamophobe.

Cependant, en essayant d'éviter l'écueil d'une vision schématique vis-à-vis de laquelle nous adoptons une posture critique, nous avons démontré que « l'islamania » ne consistait pas nécessairement en un « néo-orientalisme ». Pour ce faire, nous avons souligné que nous ne pouvions affirmer de façon tranchée que l'exposition *Rock the Kasbah* à l'ICI réactualisait des « perceptions orientalistes ». Si un « imaginaire orientaliste » était présent dans le catalogue d'exposition par une « sociologie identitaire » des artistes, nous avons démontré que le dispositif d'exposition, intégrant le dialogue et débats aux discours sur l'islam et l'Islam, avait permis de dépasser cette injonction « islamaniaque ». Nous avons donc conclu qu'intégrer le discours postcolonial, par un dispositif d'exposition en « négociation » mettant en valeur « l'hybridité » des œuvres, permettait de « décoloniser les regards ».

Enfin, par une analyse « à contrepoint » des œuvres faisant référence à l'islam culturel, nous avons démontré notre dernier objectif : les œuvres avaient été perçues dans les discours des concepteurs selon une « islamité » prétendue que nous avons analysée comme une réactualisation d'un « imaginaire orientaliste ».

Pour cela, nous avons d'abord défini le concept d' « islamité » en regard de celui de « judéité » d'Albert Memmi et, dès lors, nous avons démontré que l' « islamité » consistait en un cas particulier de l' « islamania », à savoir qu'elle tendait à construire des discours sur les œuvres selon une différence *culturelle* en associant des commentaires de l'ordre de l'identité culturelle présumée à des artistes ou des œuvres pour lesquels cette appartenance n'était pas nécessairement revendiquée. Nous avons alors démontré que cette « rhétorique de l'islamité » (passant par le champ lexical du théologique ou par la qualification d'« artistes musulmans ») était en place aussi bien sur les œuvres exposées à l'IMA que pour celles de l'ICI.

Par une analyse iconique « à contrepoint » ancrée dans le champ de l'histoire de l'art, nous avons souligné que, quand bien même les œuvres font référence à l'islam, aucun argument iconique ou stylistique ne peut justifier la catégorisation latente sous le prisme de l' « islamité » dont elles font l'objet. Explorer une autre facette de ce sujet a permis d'adopter une posture critique vis-à-vis de la « rhétorique de l'islamité » mise en place par les concepteurs des expositions sur les œuvres évoquant l'islam. Pour cela, nous avons démontré que la référence à l'islam dans ce corpus agissait selon une modalité de citation partagée et intégrée aux pratiques actuelles en art contemporain.

En utilisant les outils littéraires tels l'intertextualité, la métonymie ou encore le palimpseste, nous avons démontré que la citation de l'islam dans ces œuvres (de contenu ou de forme) est toujours insérée dans un réseau d'autres références. Nous avons alors mis en lumière que cette citation de l'islam, qu'elle soit remaniée,

employée telle quelle ou critiquée, permettait aux artistes de mettre en place des recherches artistiques multiples d'un ordre esthétique, mémoriel, communicationnel et/ou politique prenant la forme de discours critique, d'hommage ou de recherche plastique autour de références iconiques. En ce sens, nous avons analysé cette citation de l'islam comme une pratique permettant d'intégrer les artistes à la contemporanéité hybride, en accord avec le concept de l'« artiste radicant » de Nicolas Bourriaud. Nous avons donc conclu que la citation de l'islam est toujours un « acte de traduction » employé dans un réseau de significations.

Aussi, en espérant ne pas tomber dans l'écueil des analyses sociologique ou identitaire que nous avons critiquées, nous avons reconstitué une analyse qui, on l'espère, construira une connaissance sur un corpus dont les savoirs scientifiques ancrés dans la discipline de l'histoire de l'art sont peu développés d'un point de vue artistique et esthétique.

Par cette recherche, nous espérons donc avoir démontré les raisons et enjeux de l'émergence de cette « islamania » en France qui expliquent qu'elle n'ait, à ce jour, pas eu lieu dans un contexte autre que celui d'instituts culturels spécifiques.

La création de la Fondation de l'Islam de France en 2016 ayant ambition de « faire connaître dans un esprit laïque le fait religieux »<sup>367</sup> et ayant pour projet de monter une exposition en partenariat avec l'ICI « retraçant les liens qui se sont créés entre l'Europe et l'islam depuis 15 siècles »<sup>368</sup> démontre que cette « islamania » est en

---

<sup>367</sup> Anonyme, « Nos missions », *Site internet de la Fondation de l'Islam de France*, s.d. En ligne. <<http://fondationdelislamdefrance.fr/nos-missions/>>. Consulté le 25 juillet 2018.

<sup>368</sup> Anonyme, « les actions de la fondation », *Site internet de la Fondation de l'Islam de France*, s.d. En ligne. <<http://fondationdelislamdefrance.fr/nos-actions/>>. Consulté le 25 juillet 2018.

plein essor en France et va de pair avec la création d'instances laïques visant à construire une image de l' « islam de France ».

L'ouverture prochaine de l'Institut Français de Civilisation Musulmane (IFCM), institut culturel et culturel homologue de l'ICI, à Lyon, dont l'inauguration a été repoussée à la fin de l'année 2018<sup>369</sup>, ouvre de nouvelles perspectives pour cette nouvelle typologie d'exposition.

Dans la charte de son projet culturel et scientifique, l'IFCM propose « en un même lieu différentes approches des *cultures d'islam*, à travers des formations, des expositions, des interventions artistiques, des conférences »<sup>370</sup>. Dès lors, il est déjà notable que l'institut ne présente pas d'ambivalence quant à son champ d'étude : il n'est plus question d'un glissement sémantique *explicite* entre les cultures d'Islam ou l'islam puisque le domaine d'application formel est l'islam culturel. Depuis un « islam

<sup>369</sup> Il est à ce titre intéressant d'observer une difficulté tout à fait similaire à l'ICI dans la réalisation du projet. Le IFCM a également connu de nombreuses difficultés pour l'établissement du projet en raison d'une confusion entre les statuts culturel et culturel par les élus locaux.

Le projet a également été revu « à la baisse » en raison de nombreux problèmes de financement. (Notamment dû au retrait à la dernière minute du financement prévu par le président de la région Rhône-Alpes)

Voir les articles parus dans la presse nationale :

Richard Schittly, « Polémique autour du financement de l'Institut de civilisation musulmane de Lyon », *Le Monde*, le 12 décembre 2016. En ligne. < [https://www.lemonde.fr/accessible/religions/article/2016/08/12/5f829cf747f775348f39aedfa73f72a2\\_4981661\\_1653130.html](https://www.lemonde.fr/accessible/religions/article/2016/08/12/5f829cf747f775348f39aedfa73f72a2_4981661_1653130.html)>. Consulté le 28 juillet 2016.

Bénévent Tosseri, « L'Institut français de civilisation en chantier à Lyon », *La Croix*, le 23 novembre 2016. En ligne. < <https://www.la-croix.com/Religion/Islam/Linstitut-francais-civilisation-musulmane-chantier-Lyon-2016-11-23-1200805257>>. Consulté le 25 juillet 2016.

Anonyme, « À quoi va ressembler l'Institut français de civilisation musulmane », *Le Figaro*, le 25 novembre 2016. En ligne. < <https://immobilier.lefigaro.fr/article/a-quoi-va-ressembler-l-institut-francais-de-civilisation-musulmane-b6cadd18-b2d4-11e6-a0e2-b844a3b16519/>>. Consulté le 25 juillet 2016.

<sup>370</sup> Anonyme, « Extraits du projet culturel et scientifique », *Site internet de l'IFCM*, s.d. En ligne. < <http://ifcm-lyon.org/projet-culturel-et-scientifique/>>. Consulté le 25 juillet 2018.

en France » vers un « islam de France » en voie d'affirmation dans les discours institutionnels de l'IMA et de l'ICI, nous pouvons d'ores et déjà conclure qu'avec ce nouvel établissement culturel, la volonté de promouvoir un « islam de France » est confirmée et constitue l'assise du projet institutionnel.

Avec un bâtiment prévoyant 200 m<sup>2</sup> d'espace d'exposition dans le projet architectural, l'on peut également noter la volonté de mettre en place des expositions d'art contemporain dans cet espace. Reste à savoir si, pour ce jeune établissement culturel, les problématiques d'un « imaginaire orientaliste » se réactualiseront dans les futures programmations artistiques et dans les mises en exposition de l'islam.

## ANNEXES

## ANNEXE A

### QUESTIONNAIRE POSÉ À LA DIRECTRICE DES EXPOSITIONS DE L'IMA

LE 26 FEVRIER 2018

1) Quels sont le statut et la place de l'art contemporain à l'Institut du Monde Arabe qui est un institut tant artistique que culturel ?

A l'IMA l'art contemporain est à la fois exposé dans les espaces pérennes du musée, mais aussi par le biais de l'activité événementielle, dans des expositions temporaires. Je soulignerais également que le musée a été refondé à partir de 2012. Le discours muséal était auparavant centré sur une approche patrimoniale pour présenter la découverte de la civilisation arabo-musulmane. Depuis 2012, un nouvel accrochage d'art contemporain et d'art moderne a été intégré dans le musée de l'IMA. Ainsi, nous commençons petit à petit à mettre en avant des collections qui sommeillaient auparavant dans les réserves du musée. Par ailleurs, cette refonte du musée a permis de passer de nouvelles commandes auprès d'artistes contemporains, notamment en les invitant à des cartes blanches, afin d'intégrer de nouvelles œuvres d'art contemporain à la collection permanente.

Concernant les expositions temporaires, notre programmation regroupe trois types d'expositions. Nous organisons à la fois des expositions purement patrimoniales, des expositions entièrement dédiées à l'art contemporain, et d'autres mêlant à l'art contemporain une dimension patrimoniale. À titre d'exemples, les expositions *Hajj, le pèlerinage à la Mecque* et *Trésor de l'islam en Afrique* regroupaient un discours où art contemporain et dimension patrimoniale étaient liés.

2) En 2012, le British Museum présentait l'exposition *Hajj: a journey to the heart of islam*. Quelles étaient les raisons à l'origine du projet *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* deux ans après la rétrospective du British Museum ?

Nous avons vu le projet du British Museum et nous avons beaucoup aimé cette exposition. C'est la raison pour laquelle nous avons voulu travailler avec Venetia Porter [*ndlr*, conservatrice du département Moyen-Orient au British Museum] pour

monter le projet dans sa présentation parisienne. Nous pensions qu'il était intéressant de proposer un projet similaire à notre public français, tout en y apportant un regard différent puisque nous sommes une institution différente du British Museum, s'ancrant dans un cadre national tout à fait différent.

Effectivement, pour l'exposition de 2012 au British Museum, la conservatrice n'avait pas réussi à exposer des œuvres provenant d'Arabie Saoudite. Ceci était un premier élément que nous souhaitions différent pour la rétrospective française. A l'IMA, grâce à la présence d'une directrice générale saoudienne [*ndlr*, Mona Khazindar], nous avons la possibilité de mener un vrai partenariat avec l'Arabie Saoudite, et ainsi nous pouvions mettre en valeur des œuvres qui n'étaient pas présentées à Londres. Nous avons donc entrepris un achat de concept auprès du British Museum, et nous avons monté notre propre exposition en même temps. Le musée de Leiden avait fait de même [*ndlr*, pour l'exposition *Longing for Mecca – The Pilgrim's Journey* au National Museum of Ethnology de septembre 2013 à mars 2014, Leiden, Pays-Bas].

Ainsi dans l'exposition parisienne, le projet était différent puisque nous avons dû changer environ 80% des œuvres. Nous avons donc choisi de proposer un autre regard tout en conservant l'excellent travail scientifique qui avait été mené par Venetia Porter.

Nous pensions qu'il s'agissait un projet qui pouvait intéresser le public de l'IMA. Et, en effet, les chiffres élevés de fréquentation de l'exposition n'avaient fait que confirmer cette intuition. Le projet avait touché un vaste public – aussi bien un public musulman qu'un public parisien – puisqu'il répondait à plusieurs questions que les visiteurs se posaient chaque année au sujet du *hajj*.

3) Quelle était l'importance des partenariats et des mécénats dans l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* ?

Pour cette exposition, l'IMA a mené un partenariat avec la bibliothèque publique du roi Abdulaziz. Ce partenariat a été tant institutionnel que culturel. La bibliothèque du roi Abdulaziz a été notre sponsor afin d'obtenir des autorisations de prêts de la part des villes de Médine et de la Mecque. Ce partenariat était très important pour nous puisque sinon nous n'aurions pas eu les accords nécessaires pour sortir les œuvres que nous souhaitions exposer d'Arabie Saoudite. Ils ont également participé à la hauteur de 50% à la production de l'exposition, assumant donc la moitié des frais.

Et par ailleurs, nous avons eu un sponsoring de la fondation Total qui a également contribué aux financements du projet.

4) Selon vous, cette rétrospective était-elle en lien avec l'actualité du débat public portant sur l'islam ?

Je ne dirais pas que cette exposition était en lien avec l'actualité des débats publics portant sur l'islam puisque ce projet consistait en une démarche historique. Nous voulions consacrer une exposition au *hajj* et non pas à l'islam en particulier.

Il s'agissait d'une exposition historique et artistique dont le rôle était de comprendre l'histoire du *hajj* ainsi que des rituels accomplis par les pèlerins durant ces quelques jours à la Mecque. Le propos était davantage centré sur le fait du *hajj* et sur son explication plutôt que sur un discours politique en rapport avec l'islam. Nous voulions répondre à des interrogations sur le *hajj* en mettant en avant toutes les créations artistiques qui avaient eu lieu autour du pèlerinage telles que les témoignages, les récits de pèlerins ou la création artistique contemporaine.

À titre comparatif, l'exposition passée *Trésors de l'islam en Afrique* était beaucoup plus orientée sur l'actualité et l'islam, avec notamment plusieurs réflexions portant sur les problématiques que peut rencontrer l'islam en Afrique aujourd'hui telles que les problématiques du jihadisme à Tombouctou, le groupe extrémiste Boko Haram etc.

5) Sur quelles définitions de l'islam cette exposition se fondait-elle majoritairement ?

Ce n'était pas une exposition religieuse, mais une exposition qui portait sur un fait religieux. Il n'y avait donc pas de tentative de définition de l'islam, parce que nous voulions retracer l'évolution du *hajj* – cinquième pilier de l'islam –, ce qu'il avait été dans le passé et ce qu'il était devenu aujourd'hui. Nous voulions expliquer comment le *hajj* témoignait de l'évolution de l'islam, devenu une religion-monde. L'itinéraire de l'exposition commençait avec *Darb Zubayda*, première route de pèlerinage qui traversait la péninsule arabique, puis finissait avec la Mecque d'aujourd'hui, devenue une mégalopole internationale où des milliers de langues sont parlées lorsque des milliers de pèlerins se rencontrent chaque année. Donc, nous ne cherchions pas à définir l'islam (ou faire une distinction entre les différentes branches qui le composent comme sunnisme et chiisme, tous faisant le *hajj*), mais à proposer une compréhension d'un fait religieux qui est devenu un fait mondial et également un fait d'actualité.

6) Quels étaient les orientations privilégiées (artistique, historique, sociologique, politique, etc.) dans l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* pour évoquer l'islam ?

Nous avons privilégié l'angle sociologique. C'est la raison pour laquelle nous avons notamment travaillé avec un sociologue, Omar Saghi, qui nous avait accompagné tout au long de l'exposition pour accentuer cette démarche.

Mais le projet voulu par l'IMA était véritablement porté par ce double regard sociologique et artistique. Il ne s'agissait pas d'une exposition religieuse, mais d'une exposition portant sur un fait religieux, son histoire et son impact artistique.

7) Les artistes contemporains et les œuvres choisis dans l'exposition *Hajj le pèlerinage à la Mecque* se différencient de ceux choisis par le British Museum en 2012. Comment expliquez-vous ces choix ?

Concernant la scénographie d'ensemble, l'idée était de suivre les pas d'un pèlerin se rendant à la Mecque. L'exposition était donc découpée de façon temporelle en trois temps : le départ, la présence à la Mecque et le retour du pèlerin. Le dialogue entre le patrimonial et le contemporain constituait la trame de fond que l'on pouvait retrouver dans les trois parties de l'exposition. Ce parcours muséographique mêlant à l'historique le contemporain était ainsi tout à fait différent de celui pensé au British Museum où toutes les œuvres contemporaines avaient été regroupées dans une partie distincte portant sur l'histoire contemporaine du *hajj*.

Concernant le choix des œuvres exposées, nous avons d'abord mis en place une recherche historique portant sur les grandes routes du pèlerinage. Ensuite, toute la recherche s'était effectuée *in situ* à la Mecque où l'idée nous était venue de mêler le patrimonial et le contemporain. J'ai alors essayé de trouver des œuvres sur le terrain qui permettraient de développer un discours explicatif sur chacune des phases de ce pèlerinage telles que par exemple, le rapport avec la *Ka'ba*, le rapport à l'iram (habit traditionnel), la lapidation des stèles, la circumambulation *etc.* Ainsi dans chaque partie de l'exposition, j'ai essayé de choisir des œuvres qui présentaient une facette d'une étape du *hajj*.

La partie portant sur le *hajj* contemporain était la plus simple à mettre en place. Finalement, beaucoup d'artistes musulmans avaient travaillé sur le *hajj*, sur la ville de la Mecque et sur son extension moderne. Je pense aux nombreux photographes ayant travaillé sur le motif de la foule, ou encore sur le motif du cube de la *Ka'ba* qui revenait fréquemment dans les œuvres. Lorsqu'il y avait beaucoup de propositions, la sélection s'était faite sur les œuvres qui, soit apportaient un complément au discours évoqué, soit fonctionnait en concordance esthétique avec les éléments patrimoniaux. Pour d'autres étapes du *hajj*, il était plus difficile de trouver des œuvres correspondantes...

Cette exposition était donc très pédagogique : les propositions artistiques venaient souligner de façon très précise chaque étape du *hajj* et en facilitaient l'explication. Mais le propos était également ouvert grâce à des réflexions plus personnelles par les propositions artistiques.

8) Quelle avait été la réception de l'exposition de *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* au niveau de la presse ?

La réception a été très bonne, même si ce n'est pas l'exposition de l'IMA ayant reçu le soutien médiatique le plus important. Certaines expositions ont déjà été beaucoup plus portées par les médias. Mais c'est une exposition qui a suscité l'intérêt de

plusieurs médias, je me souviens notamment avoir participé à quelques émissions radio intéressantes au sujet de l'exposition.

Sachant que notre budget pour la communication était limité puisque nous l'avions essentiellement concentré sur l'exposition en tant que telle, je dirais que c'est surtout le bouche-à-oreille qui a très bien fonctionné pour cette exposition.

9) En regard du caractère spécialiste du contenu des expositions de l'Institut du Monde Arabe, quel(s) type(s) de public(s) était/étaient majoritaire(s) à l'Institut du Monde Arabe ?

Une étude des publics existe pour cette exposition. De mémoire, je dirais que le public présent était en grande majorité musulman. Mais selon mon souvenir des témoignages du livre d'or, un public catholique était également assez important. C'est la réflexion sur la spiritualité qui les intéressait et venait répondre à plusieurs de leurs interrogations. C'est aussi probablement parce que le *hadjj* – qui lie Abraham et l'islam – établit un lien particulier entre les trois religions. Par ailleurs, nous avons eu aussi un public scolaire très présent. Je dirais donc globalement qu'il s'agissait d'un public très ouvert et varié.

Comme toute la première partie de l'exposition était consacrée aux routes vers la Mecque, nous voulions de grands espaces ouverts où les visiteurs puissent se rencontrer afin de rappeler ces mouvements de foule lors du *hadjj* où tous les pèlerins se voient, se croisent. Nous avons donc créé des espaces avec beaucoup d'ouvertures, où chaque visiteur avait une vision d'ensemble sur l'exposition. Ainsi, un grand nombre de discussions se sont lancées entre des publics qui ne se fréquentent pas forcément. Les visiteurs se rencontraient, osaient se poser des questions... Ce n'était pas une exposition silencieuse, mais très vivante ! Elle consistait en une expérience humaine très riche.

QUESTIONNAIRE POSÉ À LA DIRECTRICE ARTISTIQUE DE L'ICI LE 25  
JANVIER 2018

1) Quels sont le statut et la place de l'art contemporain dans un institut aussi hybride que l'Institut des Cultures d'Islam qui est tant culturel qu'artistique ?

L'art contemporain est vraiment au cœur de la programmation à l'ICI, il n'est pas périphérique. C'est à partir des expositions d'art que l'on vient construire toute la programmation de l'ICI, c'est une place complètement centrale. L'art contemporain est donc le noyau de la programmation, ensuite, tous les événements que l'on peut organiser : conférences, films, concerts, théâtre, ateliers de jeunes publics, *etc.*, sont comme une prolongation des thématiques abordées dans les expositions.

Par exemple, la prochaine exposition, *Bagdad mon amour* évoque les traces de survivance du patrimoine assyrien et sumérien qui a été détruit lors de la guerre du Golfe, puis par le groupe de l'État Islamique. Dans cette exposition, nous avons très envie d'aborder la question kurde, sauf que nous n'allons pas le faire à cet endroit mais par le biais de la programmation, via la projection du film de Hinar Saleem, *My sweet Pepper Land*, qui sera suivi d'un débat. C'est un exemple très concret qui montre que toutes les thématiques et problématiques qui nous intéressent ne sont pas forcément évoquées dans les expositions d'art contemporain, mais ce qui nous paraît important et pertinent est abordé de façon périphérique dans la programmation. L'art contemporain constitue donc la colonne vertébrale de cette programmation générale.

2) Ce lieu unique a réussi le pari de faire cohabiter le culturel et le cultuel, l'art et le religieux. Cette cohabitation avec la Société des Habous et Lieux Saints de l'Islam a-t-elle soulevé des défis pour votre pratique curatoriale ?

Oui bien sûr, ce sont des défis, et je dirai même plus, des contraintes en termes d'espace. Comme l'institut n'a pas encore de lieux vraiment professionnels et complètement adaptés pour les expositions, elles sont organisées à la fois dans le grand hall de l'institut, dans les salles du premier étage (conçues à la base comme des salles de cours) à l'ICI rue Stéphenson, et à l'ICI rue Léon qui est une ancienne école maternelle. Il n'y a donc pas de lieux d'exposition à proprement parler conçus comme tels. En conséquence, nous sommes obligés d'œuvrer dans des espaces qui ne sont pas prévus à la base pour accueillir des expositions d'art contemporain. L'institut a été construit de telle manière que les espaces entre les publics et les fidèles qui viennent prier sont poreux. Cette perméabilité du lieu, entre les fidèles et les visiteurs qui viennent voir les expositions, se passe essentiellement dans le hall de l'ICI rue Stéphenson. Je vais encore prendre un exemple très concret. La plus grande

contrainte du grand hall est qu'il est loué le vendredi jusqu'à 16h à la Société des Habous et Lieux Saints de l'Islam qui l'investit pour la grande prière. Donc, ce hall est transformé le vendredi en salle de prière. Cela a un impact sur les œuvres que nous pouvons exposer dans cet espace, pas en matière de contenu – puisque c'est important pour nous de garder une totale indépendance et qu'il n'y ait aucune censure des œuvres ; nous ne les présentons pas à l'assentiment de l'imam – mais davantage en termes de format d'œuvres. Par exemple, je ne peux montrer une grosse installation ou une grosse sculpture dans cet espace qui pourtant s'y prêterait parfaitement, parce que le vendredi je ne peux pas les déplacer pour que le lieu soit loué à la Société des Habous. Ceci c'est une problématique : je ne peux investir un autre endroit que les murs. Et si j'investis autrement l'espace, il faut que ce soit de manière assez légère ou modulable (par exemple sur roulettes *etc.*) pour pouvoir pousser les œuvres sur le côté et laisser le hall complètement disponible pour la grande prière. En effet, quand ils louent cet espace, cela signifie que d'une certaine manière il leur appartient, donc s'il y a des œuvres qui sont figuratives, nous prenons soin le vendredi de les cacher (en mettant simplement un drap par-dessus) parce qu'il faut comprendre que cet espace à ce moment-là n'est plus un lieu d'exposition de l'ICI, mais une salle de prière.

En conséquence, ces défis sont moins en termes curatorial, qu'en matière de bonne cohabitation dans ces espaces, notamment par la question de la gestion de flux. Dans le hall, nous pouvons occasionnellement organiser des conférences (puisque nous n'avons pas non plus d'auditorium pour le moment). Lorsqu'il y a une conférence dans le hall avec la salle de prière accolée, c'est toujours une gestion des flux qu'il faut anticiper. Comment prévoir la gestion des flux, lorsque potentiellement 400 fidèles traversent l'espace du hall au moment d'une conférence qui demanderait qu'il y ait du silence ?

C'est une difficulté que l'on retrouve au deuxième étage dans la salle dans laquelle se déroulent la plupart des conférences petit format (50/60 personnes). La disposition de la salle est régulièrement changée, que ce soit avec des écrans, des chaises *etc.*, ainsi on ne peut pas non plus y exposer de grosses sculptures qui ne pourraient pas être déplacées facilement.

Ce sont plus des questions que nous gérons au quotidien, au cas par cas, que des défis pour ma pratique curatoriale. Les difficultés se situent donc davantage sur le plan de la modularité des espaces (qui n'ont pas été pensés initialement pour accueillir ce type d'exposition ou d'événements). Même si, bien sûr, ce sont des contraintes qu'il faut prendre en compte pour le choix des œuvres.

Mais cela devrait être réglé puisque l'institut rue Léon va être complètement détruit et reconstruit pour être doté d'espaces professionnels d'exposition mais aussi pour

accueillir du spectacle vivant, des conférences, du cinéma, *etc.* Le projet d'établissement a été voté, maintenant les services de la mairie sont en train de mettre en œuvre la programmation qui donnera lieu à un cahier des charges pour pouvoir choisir les architectes du prochain bâtiment.

3) Quelles sont les raisons à l'origine du projet de l'exposition *Rock the Kasbah* en 2017 ?

D'une part la musique, car elle est un élément complètement rassembleur et universel. Et par ailleurs, parce qu'elle soulève des questionnements. *Rock the Kasbah* est une chanson qui a été écrite en 1982 par le groupe The Clash au Royaume-Uni en réaction à l'interdiction d'écouter du rock en Iran prononcée par Ayatollah Khomeiny. Aujourd'hui, nous ne sommes pas en 1979, ni en Iran, mais en France et en 2017. Et pourtant ces questionnements autour de la compatibilité entre l'islam et la musique sont toujours aussi présents. Certains musulmans se demandent si leur foi les autorise à écouter de la musique. Or ces interdictions sont des messages véhiculés par l'islam radical et par des imams radicaux. Notamment par exemple, l'imam de Brest dont nous avons beaucoup vu circuler une vidéo sur internet où il prêche aux enfants que s'ils écoutent de la musique, ils vont se transformer en petit cochon...

Notre rôle, ce n'est vraiment pas d'affirmer si écouter de la musique est autorisé ou non pour les musulmans. Mais il s'agit plutôt de démontrer que dans les cultures d'Islam – notion sur laquelle j'insiste – la musique a toujours été présente dès l'invention de l'islam au VII<sup>ème</sup> siècle. La musique a de fait toujours été extrêmement présente dans les cultures d'Islam notamment, par exemple, à travers la psalmodie. Dans cette exposition, l'idée principale était de revenir à ce fondamental. Et par ailleurs, de montrer comment dans le monde musulman aujourd'hui, la musique et le son, pouvaient être le cœur d'une certaine contestation, souvent populaire, par rapport à des ordres établis ou à des situations de conflit, tout comme par exemple le Printemps arabe.

Enfin, les raisons à l'origine de ce projet étaient peut-être aussi l'envie d'affirmer une nouvelle ligne artistique, en mettant le son et la musique en avant. Lorsque nous évoquons la musique, la vidéo s'impose, et jusqu'à présent la vidéo avait été très peu montrée à l'ICI. Si elle l'avait été, c'était de façon périphérique (un petit écran coincé entre un poteau et un bout de couloir) et l'idée c'était de mettre à l'honneur ce médium qui fait partie intégrante de l'art contemporain d'aujourd'hui. C'était donc proposer une exposition qui soit aussi clairement identifiée dans le champ de l'art contemporain en mettant à l'honneur les médiums immatériels comme la musique et le son.

4) Selon vous, cette rétrospective est-elle en lien avec l'actualité du débat public portant sur l'islam ?

Je ne dirai pas cela. Nous sommes vraiment l'Institut des Cultures d'Islam. Donc, nous sommes un institut culturel et non pas un institut religieux. Quand nous parlons d'islam, c'est toujours d'un point de vue culturel. Donc ce sont toujours les cultures d'Islam. C'est un concept qui se définit, mais qui reste fluide. Il permet de rassembler, en signifiant des pays où l'islam est présent, donc d'aller aussi bien en Indonésie, en Malaisie, comme en Afrique sub-saharienne, en Iran, en Turquie, au Moyen-Orient ou au Maghreb bien sûr. Et en même temps, ce concept souligne la diversité de ces cultures. Du coup, lorsque nous parlons de l'actualité du débat public tout dépend où nous nous situons. Parce que ce débat n'est pas le même que nous nous situons en France, en Irak ou en Iran... Notre idée était davantage de proposer une exposition (qui n'est d'ailleurs pas une rétrospective, mais une exposition collective) qui s'adresse à toute une diversité de personnes et qui mette en place une diversité de discours et de problématiques.

Bien sûr nous nous situons dans l'actualité. Nous ne pouvons nier la question de la musique et de l'islam qui existe en France aujourd'hui. Mais nous n'y répondons pas, et nous n'avons pas à y répondre. Notre vocation est de souligner, de mettre en valeur des œuvres qui proposent des réponses multiples. Les pistes d'interprétation de ces œuvres ne sont jamais soit blanches soit noires face à ces questionnements qui sont, par ailleurs, très complexes. Je réintroduis donc de la complexité dans un débat qui est déjà compliqué.

D'ailleurs, il n'y a pas un débat public, mais des débats publics sur l'islam. Certains sont fondés, d'autres non. Certains témoignent d'une méconnaissance profonde de l'islam... Nous notre objectif, qui est aussi l'un de nos enjeux, c'est de se positionner pour venir donner des clés de compréhension des débats, en se différenciant de leurs mises en scène par les médias. Cette exposition montre que les cultures d'Islam permettent l'expression d'une complexité, d'une diversité, de désaccords, d'une arène de débats de la création contemporaine. Et nous ne nous interdisons pas d'inviter des artistes qui sont très critiques aussi vis-à-vis de l'islam. Je pense à Mounir Fatmi qui est dans l'exposition actuelle *Lettres ouvertes, de la calligraphie au street art* qui vient interroger la question des dogmes et de la mise en circulation des idées. Avec cette exposition, nous avons organisé un débat sur la question de la censure et de l'autocensure dans l'art contemporain... A l'ICI, nous sommes effectivement totalement ouverts à l'expression de la critique de divers courants de pensée et de discours. Même si cela ne signifie pas pour autant que nous cautionnons ces discours-là.

5) Sur quelles définitions de l'islam cette rétrospective se fonde-t-elle majoritairement ?

Cela repose sur une définition culturelle. Les cultures d'Islam : dans un objectif de rassemblement tout en embrassant leur diversité et leur complexité.

6) Quels sont les orientations privilégiées (artistique, historique, sociologique, politique *etc.*) dans l'exposition *Rock the Kasbah* pour évoquer l'islam ?

Clairement artistique ! Mais ces œuvres font aussi référence à des contextes historiques. Ou même, à des contextes socio-historico-politique. Tout cela en même temps ! Ce sont toujours les œuvres des artistes qui évoquent certains questionnements et certains contextes. Sur les cultures d'Islam nous pouvons regarder l'œuvre de James Webb. Ce sont des tapis entourés de quatre haut-parleurs qui diffusent le son de psalmodies soufies enregistrées dans un centre de désintoxication en Afrique du Sud. Dans cette œuvre, cela nous intéressait de montrer la dimension spirituelle de ces psalmodies mais également leur dimension esthétique. Le visiteur était invité à enlever ses chaussures, s'asseoir sur le tapis et se laisser immerger par ces sonorités qui finalement ont quelque chose d'assez universel. Elles donnent la chair de poule avec un rythme qui relève du battement de cœur. Une dimension assez transcendante transparait dans cette œuvre faisant référence au soufisme.

Un autre exemple d'œuvre faisant références à des contextes socio-historico-politique est celle d'Hiwa K, filmée au Kurdistan irakien, en 2011, lors d'une révolte populaire. On y voit l'artiste en train de se filmer dans la rue avec un mégaphone et un harmonica. Il joue l'air d'*Il était une fois dans l'ouest*, et les manifestants – gazés au gaz lacrymogène et se faisant tirer dessus par balles réelles – se galvanisent derrière l'artiste pour participer au mouvement populaire engendré par ces quelques notes de musique. Notes qui expriment parfaitement la question du défi et du duel vécus par la population et les opprimés. Cette œuvre est donc une évocation complètement sociologique, d'une situation donnée, en un temps donné, et qui vise à rétablir une certaine visibilité d'un événement qui a été complètement occulté par les médias. C'est une révolte qui a duré plus de deux mois et qui a été très sévèrement réprimée par le régime. Là, nous ne parlons pas de l'islam, mais de la possibilité de s'exprimer, de descendre dans la rue et d'employer la musique comme outil de révolte.

Je dirai que cette exposition évoque toutes ces dimensions en même temps, même si bien évidemment, la dimension artistique est première.

7) Comment s'est effectué le choix des artistes contemporains et des œuvres présentés dans l'exposition *Rock the Kasbah* ?

C'est toujours beaucoup de recherches, entre des artistes dont nous connaissons le travail et d'autres moins connus... On cherche, on fouille, on va voir des expositions.

Mais plus qu'un choix d'artistes, c'est avant tout un choix d'œuvres. Leur contenu et ce qu'elles évoquent cautionnent leur sélection. Bien sûr, la majorité des artistes proviennent de pays musulmans ou de pays de cultures d'Islam. Mais je ne choisis pas pour autant les artistes pour leur appartenance à tel ou tel pays. D'abord, les œuvres ! Bien évidemment, il est important qu'une majorité des artistes proviennent des pays de cultures d'Islam. Mais c'est tout aussi important qu'il y ait des artistes qui vivent en France ou à Paris et dont les œuvres font écho à la thématique de l'exposition. Par ailleurs, je choisis aussi certains artistes dont leurs œuvres a priori semblent ne pas avoir de lien avec les cultures d'Islam mais parce que la thématique de ces œuvres est complètement pertinente avec celle de l'exposition.

Je choisis aussi toujours un artiste phare très reconnu, afin de susciter une curiosité de la part des visiteurs. Prenons à titre d'exemple la présence d'œuvres de l'artiste Bernar Venet pour l'exposition *Lettres ouvertes, de la calligraphie au street art*. A première vue on peut se demander ce que fait Bernar Venet à l'ICI. Mon intérêt est donc aussi de susciter une curiosité par le biais d'un artiste connu pour amener un visiteur à s'intéresser à l'exposition. Ce n'est pas parce que nous nous situons à l'ICI que l'exposition ne doit pas être considérée au même juste titre que d'autres expositions en France d'art contemporain.

Cela permet d'ouvrir et de ne pas rester dans le circuit fermé de l'art contemporain, où c'est un peu toujours les mêmes artistes, des mêmes pays arabes qui exposent avec les mêmes autres artistes de pays arabes. Là, l'idée c'est vraiment de décloisonner, d'ouvrir, de susciter la curiosité, de provoquer la surprise, afin de mettre en place un dialogue.

8) Quelle a été la réception de l'exposition *Rock the Kasbah* au niveau de la presse ?

La réception a été très bonne. D'une part, *Rock the kasbah* est un titre évocateur qui a beaucoup interpellé la presse. Par ailleurs, l'exposition a intéressé parce qu'elle annonçait une nouvelle ligne artistique à l'ICI. Nous avons eu un article dans *Les Inrocks*, un article dans *Télérama*.... Comme peuvent en témoigner plusieurs articles de journaux de la presse nationale qui auparavant ne s'étaient pas penchés sur les rétrospectives de l'ICI, l'exposition a plutôt été très bien reçue par la presse.

9) En regard du caractère hybride de l'institut quel(s) type(s) de public(s) est/sont majoritaires à l'Institut des Cultures d'Islam ?

Tout dépend si nous incluons la salle de prière ou non. En ce qui concerne les visiteurs des expositions de l'ICI, c'est un public qui est extrêmement varié et mixte. Un tiers vient du XVIII<sup>e</sup> arrondissement avec toute la diversité que l'arrondissement peut recouvrir – depuis la Goutte d'Or à la Butte Montmartre –, un autre tiers

provient de Paris et du Grand Paris et le dernier tiers regroupe des visiteurs de provenance nationale ou internationale. C'est un public disparate : de visiteurs spécialisés, de personnes âgées, de groupes scolaires *etc.*

Bien évidemment, les visiteurs varient en fonction des événements que nous organisons. Bien sûr avec, par exemple, une table ronde sur le raï, nous n'aurons pas les mêmes visiteurs que pour un film sur le Mali ; un atelier d'apiculture ; un atelier culinaire ou un concert de rock. Cela dépend de l'événement et de sa tonalité...

Par le biais de notre programmation, nous nous adressons à tout le monde, et non à un public musulman en particulier. D'ailleurs, cela nous est égal de connaître l'obédience religieuse des visiteurs. Je n'ai jamais vu une diversité de publics aussi importante qu'à l'ICI.

## ANNEXE B

### FIGURES



Figure 1, James Webb, *Al Madat*, 2014 (aucune indication n'est mentionnée concernant les matériaux)

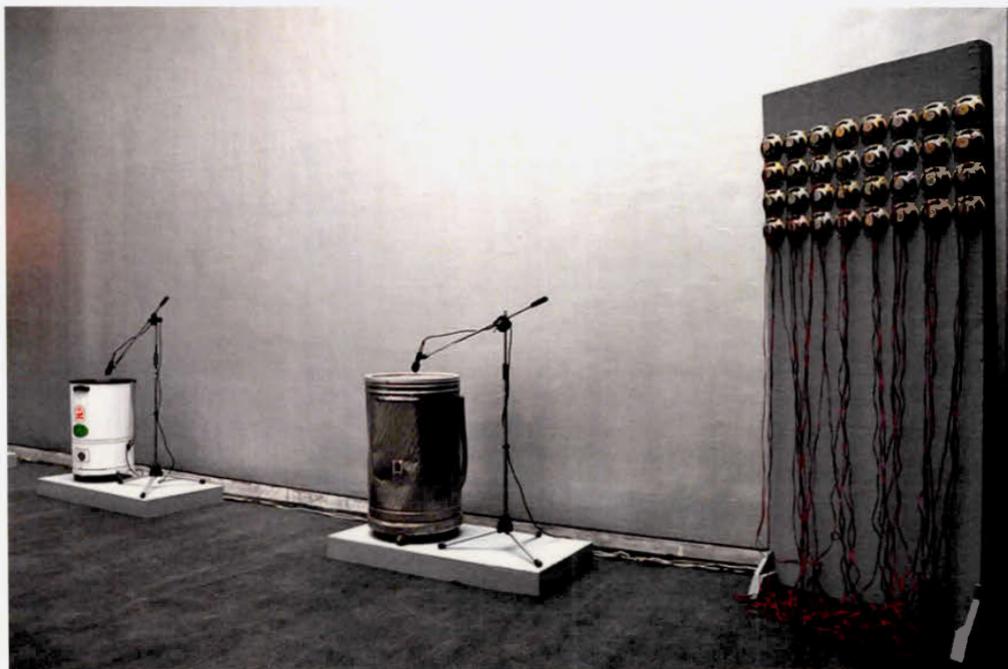


Figure 2, Magdi Mostafa, *Sound Cells : Friday*, 2013 (aucune indication n'est mentionnée concernant les matériaux)

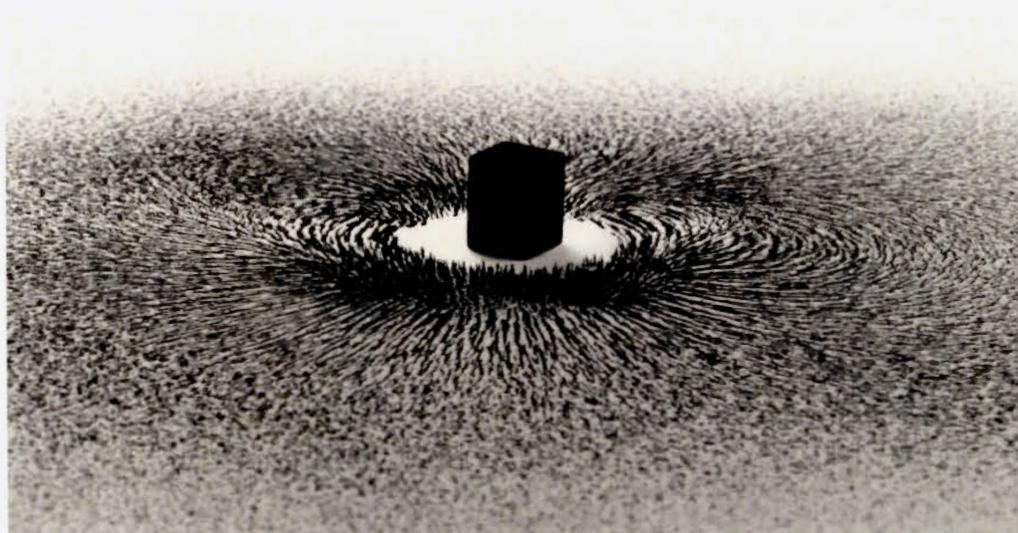


Figure 3, Ahmed Mater, *Magnetism*, 2011, photographie

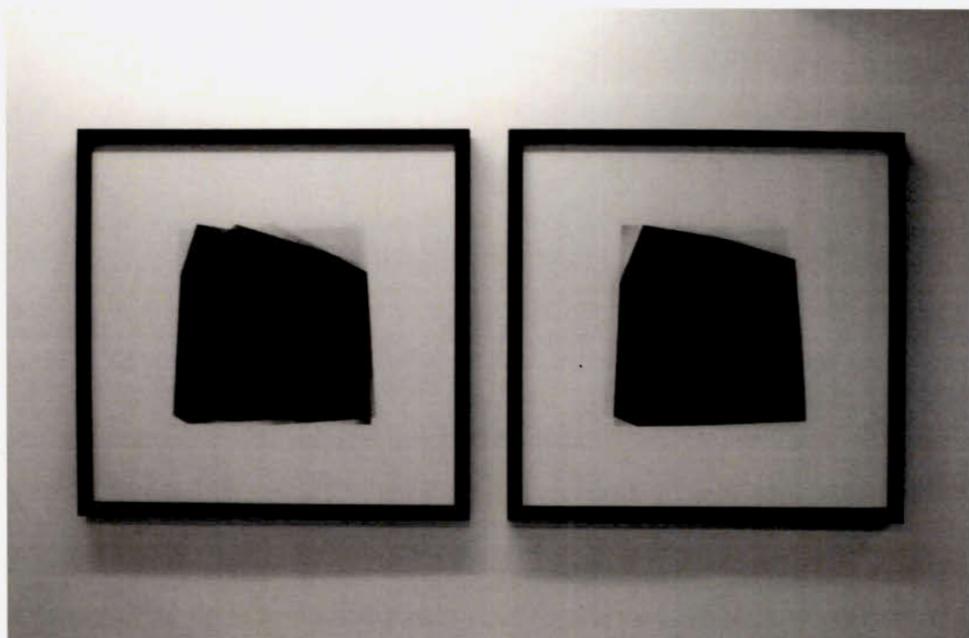


Figure 4, Babak Golkar, *From God to Malevitch*, 2012, Impression 3D sur feuilles lenticulaires

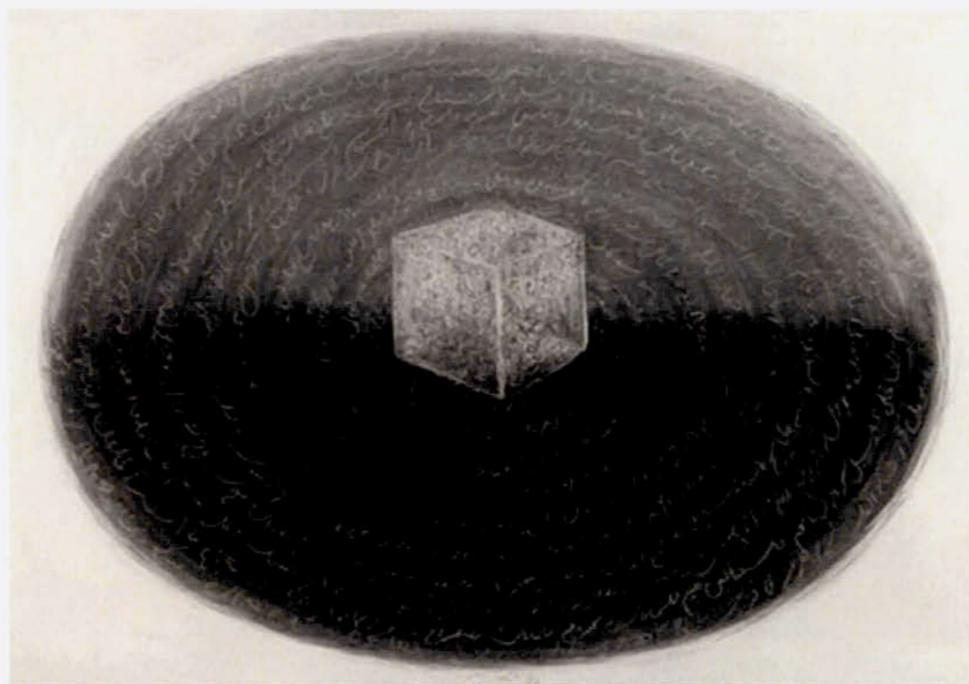


Figure 5, Walid Siti, *White Cube*, 2010, Acrylique et crayon sur papier

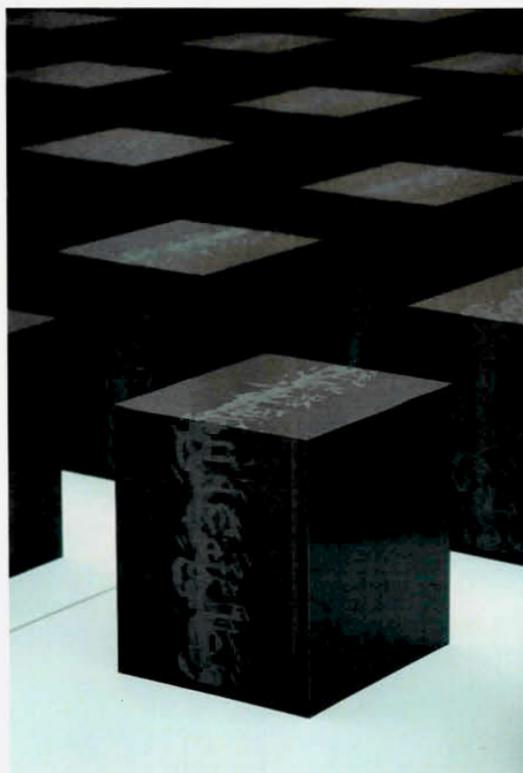


Figure 6, Idris Khan, *Seven Times*, 2010, Cubes de sable faits d'acier scellé d'huile

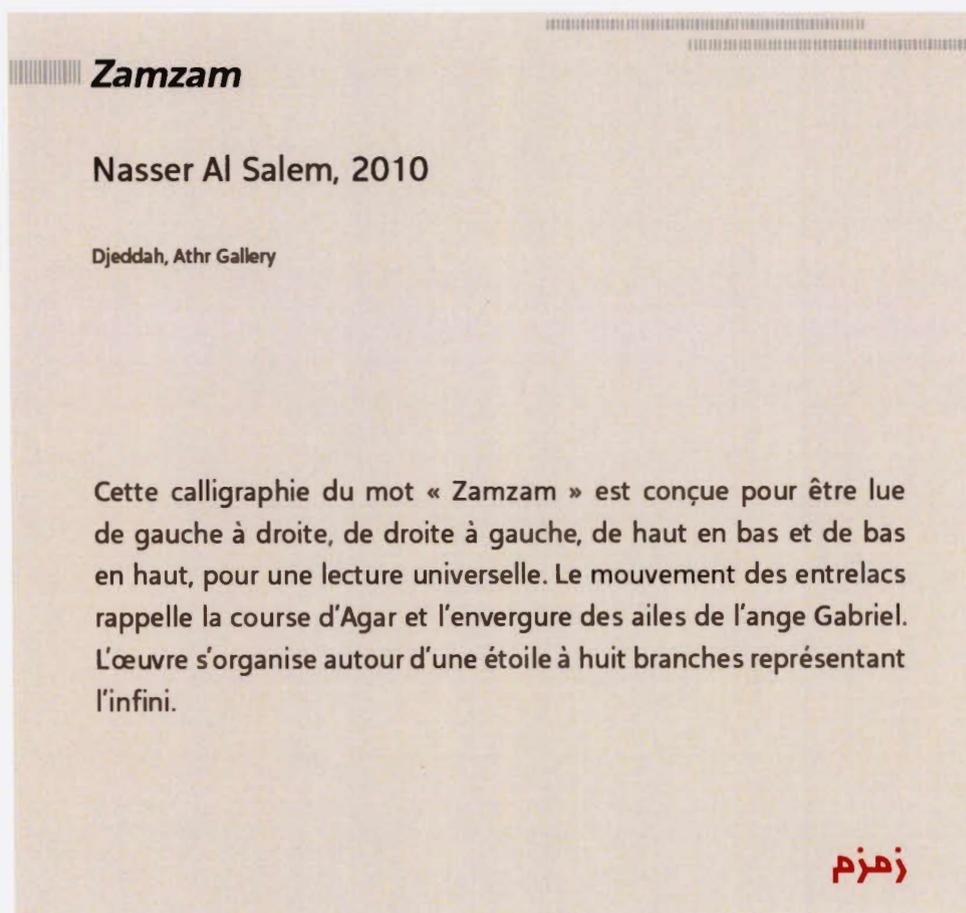
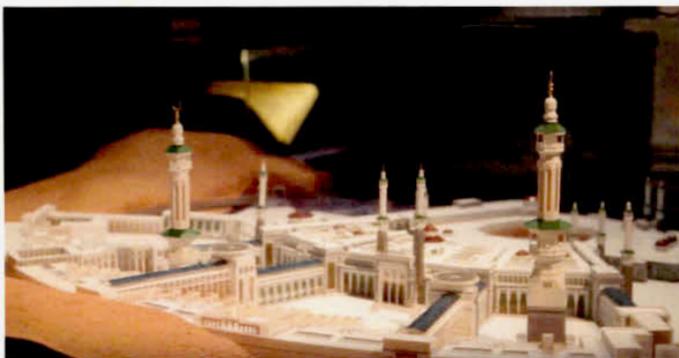


Figure 7, Cartel d'exposition, Nasser Al Salem, *ZamZam*, 2010



Vidéo située en face de la série *Desert of Pharan* (détail de la vue d'exposition)



Maquette située à droite de la série *Desert of Pharan* (détail de la vue d'exposition)

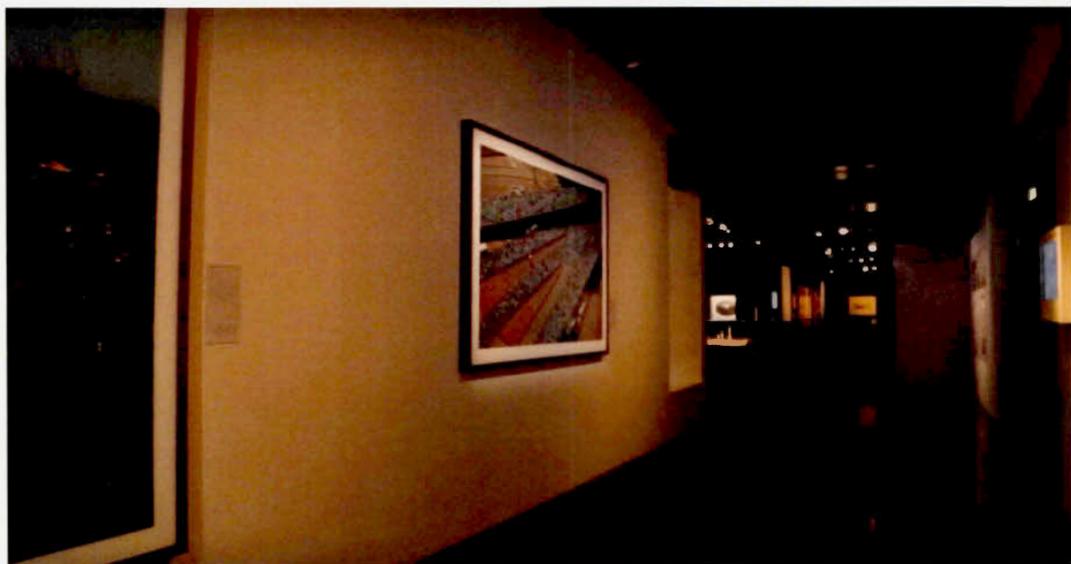


Figure 8, Ahmed Mater, *Desert of Pharan series* (vue d'exposition), 2011, impression latex



Figure 9, Abdunasser Gharem, *Road to Makkah* (vue d'exposition), 2011, Encre et laque industrielle, peinture sur tampons sur 9 mm de contreplaqué indonésien



Figure 10, Kazuyoshi Nomachi, *Pilgrims donning the Ihram* (vue d'exposition), 1996, Photographie

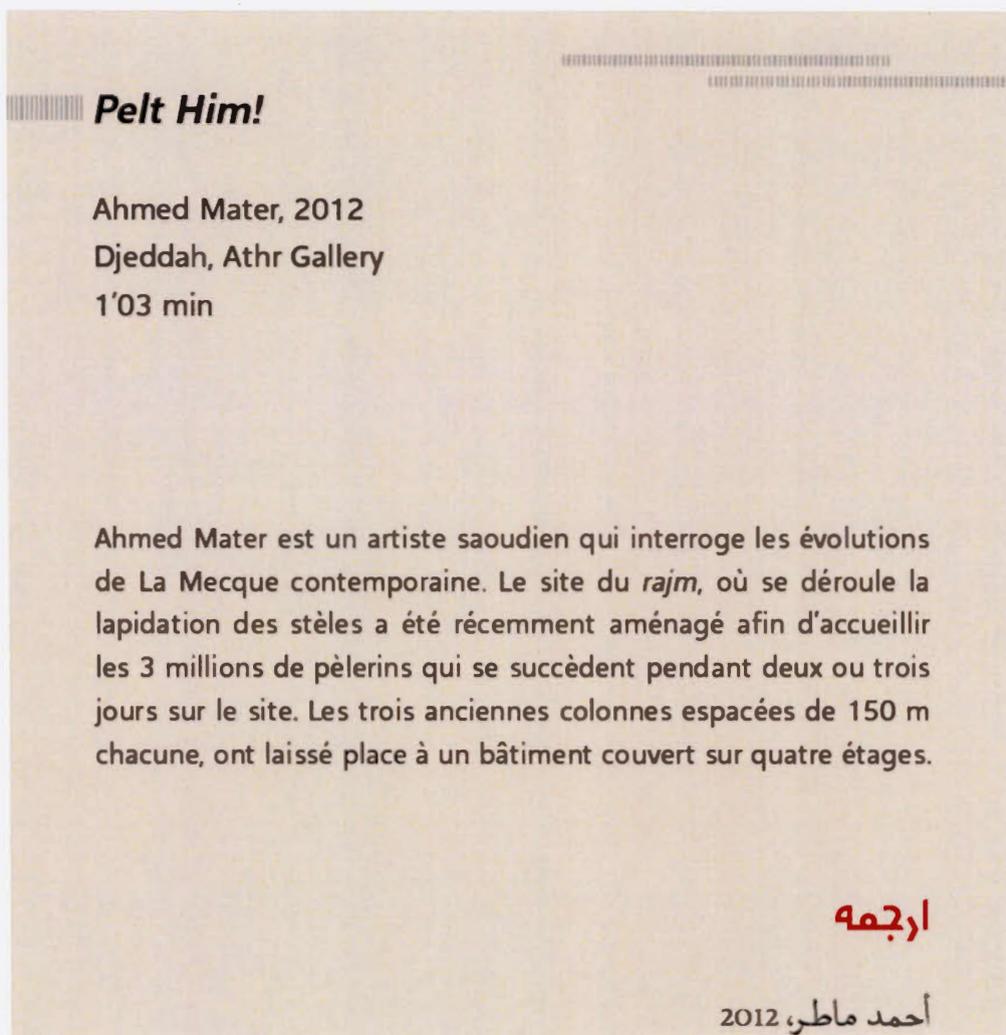


Figure 11, Cartel d'exposition, Ahmed Mater, *Pelt Him !*, 2012

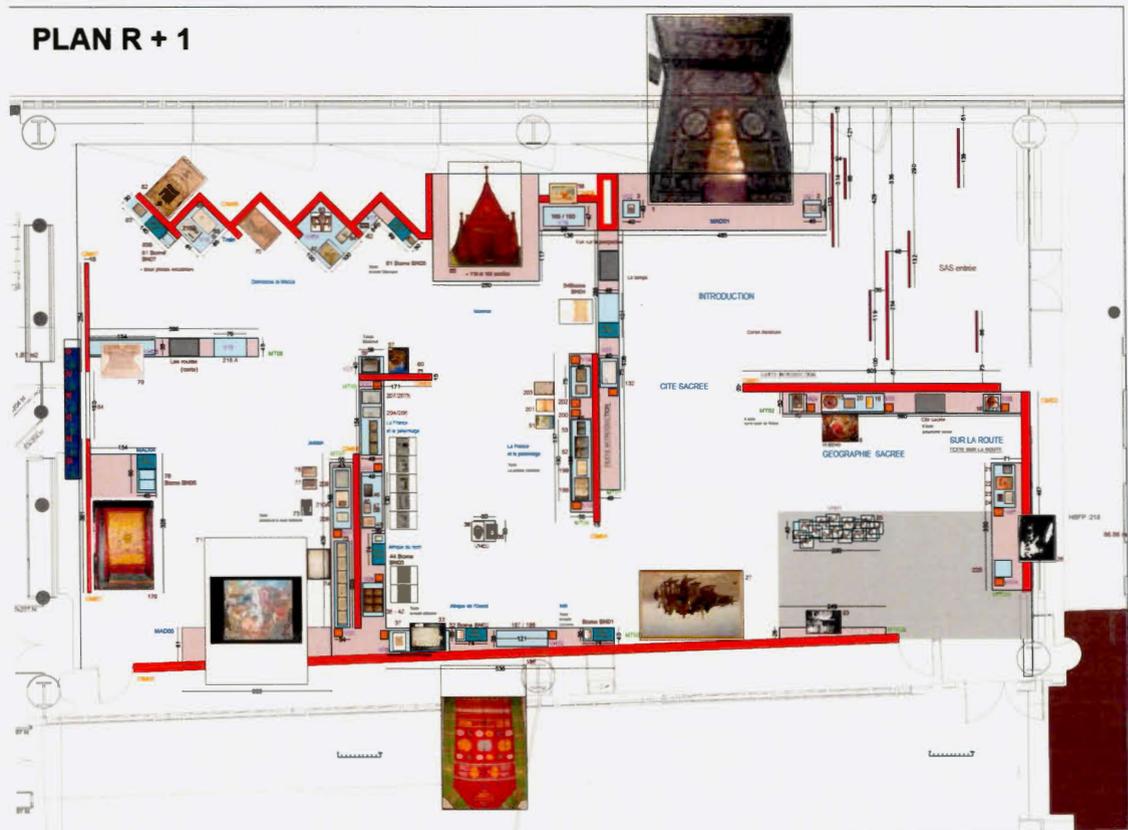


Figure 12, Plan de scénographie de l'exposition *Hajj : le pèlerinage à la Mecque* (rez-de-chaussée)



## BIBLIOGRAPHIE

ABDALLAH, Monia, « L'art contemporain islamique : étude d'une catégorisation et de ses enjeux sociaux-politiques », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002, 116 p.

ABDALLAH, Monia, « Analyse topique d'une caractérisation artistique. Étude des lieux communs dans l'art contemporain islamique », *Images Re-vues*, n°1, 2005, En ligne. <http://imagesrevues.revues.org/324>. Consulté le 23 janvier 2017.

ABDALLAH, Monia, « Construire le progrès continu du passé : enquête sur la notion d'art islamique contemporain (1970-2009) », Thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2009, volume 1, 289 p.

ABDELLALI, Hajjat et Marwan MOHAMMED, *Islamophobie, comment les élites françaises fabriquent le « problème musulman »*, Paris, La Découverte, 2013, 302 p.

ABDULKAREEM, Fahad et Omar SAGHI (dir.), *Hajj, le pèlerinage à la Mecque* (catalogue d'exposition), Paris, Éditions Snoek, 2014, 175 p.

ALBETINI, Dominique, « Prières de rue et "occupation" : Marine Le Pen relaxée », *Libération*, 15 décembre 2015. En ligne. Consulté le 24 avril 2018. <[http://www.liberation.fr/france/2015/12/15/prieres-de-rue-et-occupation-marine-le-pen-relaxee\\_1420902](http://www.liberation.fr/france/2015/12/15/prieres-de-rue-et-occupation-marine-le-pen-relaxee_1420902)>. Consulté le 24 avril 2018.

ALIZART, Mark, *Stuart Hall*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, 141 p.

AMBROSINI CHENIVESSE, Victoria, « Art populaire, art contemporain et pratiques politiques au Moyen-Orient : entre orientalisme et Révolution égyptienne, 2000-2014 », Thèse de Doctorat en anthropologie de l'art, Paris, EHESS, 2015, 401 p.

AMIRSADEGHI, Hossein, *et al.*, *NEVVISION. Contemporary Arab Art in the 21st Century*, Londres, Thames & Hudson, 2009, 288 p.

AMSELLE, Jean-Loup, *L'art de la friche. Essai sur l'art contemporain africain*, Paris, Flammarion, 2005, 213 p.

AMSELLE, Jean-Loup, *Ethnicisation de la France*, Paris : Éditions Lignes, 2011, 136 p.

ANONYME, « Décret portant reconnaissance d'une fondation comme établissement d'utilité publique », 14 octobre 1980. En ligne. <<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000679202>>. Consulté le 24 avril 2018.

ANONYME, « L'Apéro "saucisson-pinard" du XVIIIème n'aura pas lieu », *Le point*, le 15 mai 2010. En ligne. <[http://www.lepoint.fr/societe/l-apero-saucisson-pinard-du-xviii-e-interdit-par-la-prefecture-15-06-2010-466924\\_23.php](http://www.lepoint.fr/societe/l-apero-saucisson-pinard-du-xviii-e-interdit-par-la-prefecture-15-06-2010-466924_23.php)>. Consulté le 24 avril 2018.

ANONYME, « Le futur Institut des cultures d'Islam, contraire au principe de laïcité », *MetroFrance*, 21 avril 2013. En ligne. <<http://www.laicite-republique.org/le-futur-institut-des-cultures-d.html>>. Consulté le 24 avril 2018.

ANONYME, « L'institut des cultures d'Islam pointé en justice par un contribuable », *Le Parisien*, 4 novembre 2015. En ligne. <<http://www.leparisien.fr/paris-75/paris-75018/l-institut-des-cultures-d-islam-pointe-en-justice-par-un-contribuable-04-11-2015-5247827.php>>. Consulté le 24 avril 2018.

ANONYME, « Le montage de l'Institut des Cultures d'Islam contesté devant la justice », *La Croix*, Le 6 novembre 2015. En ligne. <<https://www.la-croix.com/Urbi-et-Orbi/Actualite/France/Le-montage-de-l-Institut-des-cultures-d-islam-conteste-devant-la-justice-2015-11-06-1377449>>. Consulté le 24 avril 2018.

ANONYME, « Institut des cultures d'Islam : démission de son président pour "désaccord" avec Anne Hidalgo », *Le point*, 12 février 2016. En ligne. <[http://www.lepoint.fr/societe/institut-des-cultures-d-islam-demission-de-son-president-pour-desaccord-avec-anne-hidalgo-12-02-2016-2017572\\_23.php](http://www.lepoint.fr/societe/institut-des-cultures-d-islam-demission-de-son-president-pour-desaccord-avec-anne-hidalgo-12-02-2016-2017572_23.php)>. Consulté le 24 avril 2018.

ANONYME, « Démission du président et de la directrice générale de l'Institut des Cultures d'Islam », *La Croix*, 13 février 2016. En ligne. <<https://www.la-croix.com/France/Demission-president-directrice-generale-Institut-cultures-islam-2016-02-13-1200739779>>. Consulté le 24 avril 2018.

ANONYME, « Démission à l'Institut des Cultures d'Islam : les élus de Paris veulent des explications », *Le Parisien*, 14 février 2016. En ligne. <<http://www.leparisien.fr/paris-75/paris-75018/demission-a-l-institut-des-cultures-d-islam-les-elus-de-paris-veulent-des-explications-14-02-2016-5544715.php>>. Consulté le 24 avril 2018.

ANONYME, « Circumambulation », Centre National de Ressources textuelles et lexicales, s.d.. En ligne. <<http://www.cnrtl.fr/definition/circumambulation>>. Consulté le 11 juillet 2018.

ANONYME, « Définition du musée », *Article 3 du Conseil international des musées (ICOM)*, 2007. En ligne. <<http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>>. Consulté le 13 mars 2018.

ANONYME, « Genèse du projet », *Site internet de l'Institut du Monde arabe*, s.d. En ligne. <<https://www.imarabe.org/fr/missions-fonctionnement/historique>>. Consulté le 24 avril 2018.

ANONYME, « Idris Khan: conflicting lines », Victoria Miro Mayfair, Juin 2015. En ligne. <<https://www.youtube.com/watch?v=Utn6yTecp4w>>. Consulté le 24 mai 2018.

ANONYME, « Institut », Centre National de ressources textuelles et lexicales, s.d. En ligne. < <http://www.cnrtl.fr/definition/instituer>>. Consulté le 12 mai 2018.

ANONYME, « religieux », *Centre National de ressources textuelles et lexicales*, s.d. En ligne. < <http://www.cnrtl.fr/definition/religieux>>. Consulté le 24 juin 2018.

ANONYME, « Islam et occupation : Marine le Pen provoque un tollé, *Le Figaro*, 12 décembre 2010. En ligne. < <http://www.lefigaro.fr/politique/2010/12/11/01002-20101211ARTFIG00475-islam-et-occupation-la-provocation-de-marine-le-pen.php>>. Consulté le 24 avril 2018.

ANONYME, « Xénophobie : les “propos injurieux” de Marine le Pen », *l'Humanité*, 12 décembre 2010. En ligne. < <https://www.humanite.fr/xenophobie-les-propos-injurieux-de-marine-le-pen>>. Consulté le 24 avril 2018.

ANONYME, « Marine le Pen compare “les prières de rue” des musulmans à une “occupation”, *Le Monde*, 11 décembre 2010. En ligne. < [http://www.lemonde.fr/politique/article/2010/12/11/marine-le-pen-compare-les-prieres-de-rue-des-musulmans-a-une-occupation\\_1452359\\_823448.html#blWXJCpyExRaxf2X.99](http://www.lemonde.fr/politique/article/2010/12/11/marine-le-pen-compare-les-prieres-de-rue-des-musulmans-a-une-occupation_1452359_823448.html#blWXJCpyExRaxf2X.99)>. Consulté le 24 avril 2018.

ANONYME, « Nos missions », *Site internet de la Fondation de l'Islam de France*, s.d. En ligne. < <http://fondationdelislamdefrance.fr/nos-missions/>>. Consulté le 25 juillet 2018.

ANONYME, « les actions de la fondation », *Site internet de la Fondation de l'Islam de France*, s.d. En ligne. < <http://fondationdelislamdefrance.fr/nos-actions/>>. Consulté le 25 juillet 2018.

ANONYME, « Extraits du projet culturel et scientifique », *Site internet de l'IFCM*, s.d. En ligne. < <http://ifcm-lyon.org/projet-culturel-et-scientifique/>>. Consulté le 25 juillet 2018.

APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2015 [1996], 333 p.

ARAEEN, Rasheed, « From primitivism to ethnic art », *The myth of primitivism, perspectives on art*, Londres, Routledge, 1991, p. 158-176.

ARKOUN, Mohammed, *Humanisme et islam*, Rabat, Marsam, 2011 [2008], 230 p.

AUCLAIR, Elizabeth, « Comment les arts et la culture peuvent-ils participer à la lutte contre les phénomènes de ségrégation dans les quartiers en crise ? », *Hérodote*, vol. n° 122, n°3, 2006, p. 212-220.

AUCLAIR, Elizabeth, « Le développement culturel comme outil de promotion d'une identité territoriale ou comment les acteurs se saisissent de la culture pour faire émerger un territoire », dans Maria Gravari-Barbas et Violier Philippe (dir.), *Lieux de culture, culture des lieux*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2003, 306 p.

BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007 [1994], 414 p.

BHABHA Homi et Jonathan RUTHERFORD, « Le tiers-espace », *Multitudes*, vol. 3, n° 26, 2006 p. 95-107.

BANCEL, Nicolas, *et al.*, *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, 310 p.

BANCEL, Nicolas, *et al.*, *Ruptures postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, 538 p.

BANNON, Lynn, « La citation dans l'imagerie contemporaine : le cas du transfert de médium », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, 293 p.

BAUDIOT, Jean-Pierre, « Hajj, une exposition événement à l'Institut du Monde Arabe », *La revue de Téhéran*, n°106, septembre 2014. En ligne. <<http://www.teheran.ir/spip.php?article1950#gsc.tab=0>>. Consulté le 20 août 2017.

BENCI, Metello *et al.*, « Mixité sociale ou chasse aux pauvres ? À la conquête d'une Goutte d'Or », *Spécificités*, vol. 6, n°1, 2014, p. 115-116.

BEYLOT, Pierre (dir.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, 202 p.

BINDÉ, Joséphine, « Pas de second bâtiment pour l'Institut des Cultures d'Islam à Paris, mais pourquoi ? », *Télérama*, 11 novembre 2015. En ligne. <<http://www.telerama.fr/monde/pas-de-second-batiment-pour-l-institut-des-cultures-d-islam-a-paris-mais-pourquoi,131267.php>>. Consulté le 24 avril 2018.

BOURRIAUD, Nicolas, *Radical : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, 221 p.

CAILLET, Elisabeth *et al.*, *L'art contemporain et son exposition 2*, Paris, L'Harmattan, 2007, 216 p.

CARPENTIER, Jean, « L'histoire récente de l'enseignement du fait religieux en France », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°93, 2004, p. 79-92.

CHASLIN, François, *Les paris de François Mitterrand : histoire des grands projets architecturaux*, Paris, Gallimard, 1985, 253 p.

CHÉREL, Emmanuelle *et al.* (dir.), *L'histoire n'est pas donnée*, Actes du colloque *Histoire de l'art et postcolonialité en France, quels enjeux ?* tenu aux Beaux-Arts de Nantes le 30 janvier 2014, Rennes, Presses Universitaires, 2016, 171 p.

CLÉMENTE-RUIZ, Aurélie, « Visite guidée à l'Institut du Monde arabe », Chaîne Youtube Imarabe, 3 juillet 2014. En ligne. <[https://www.youtube.com/watch?v=OJz\\_PrMCqFk](https://www.youtube.com/watch?v=OJz_PrMCqFk)>. Consulté le 11 juin 2018.

CLOGENSON, Philippe, « L'institut du Monde Arabe met en scène le pèlerinage à la Mecque », *La Croix*, le 6 mai 2014. <En ligne. <http://www.la-croix.com/Religion/Actualite/L-Institut-du-monde-arabe-met-en-scene-le-pelerinage-a-La-Mecque-2014-05-06-1146427>>. Consulté le 12 août 2017.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 414 p.

COLLIER, Anne-Claire, « Traduire les études postcoloniales », *Convergences francophones*, n°2, 2015. En ligne. <<http://mrujs.mtroyal.ca/index.php/cf/article/download/250/107>>. Consulté le 24 avril 2018. p. 56-71.

CORBIÈRE, Stéphanie et Danielle SIMONNET, « Pourquoi j'ai voté contre l'Institut des Cultures d'Islam », *Mediapart*, 23 avril 2013. En ligne. <<https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/230413/pourquoi-j-ai-vote-contre-l-institut-des-cultures-d-islam>>. Consulté le 24 avril 2018.

CUSSET, François, *La French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte, 2005, 378 p.

DAKHLIA, Jocelyne, *Islamicités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 161 p.

DAKHLIA, Jocelyne *et al.*, *Créations artistiques contemporaines en pays d'islam*, Paris, Éditions Kimé, 2006, 668 p.

DE BIASI, Pierre-Marc, « Intertextualité », *Encyclopedia Universalis*, s.d. En ligne. <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>>. Consulté le 3 mars 2018.

DE GASQUET, Pierre, « L'Institut du Monde arabe dans la tourmente islamiste », *Les Echos*, En ligne. <

[https://www.lesechos.fr/04/12/2015/LesEchosWeekEnd/00010-013-ECWE\\_1-institut-du-monde-arabe-dans-la-tourmente-islamiste.htm](https://www.lesechos.fr/04/12/2015/LesEchosWeekEnd/00010-013-ECWE_1-institut-du-monde-arabe-dans-la-tourmente-islamiste.htm)>. Consulté le 6 juillet 2017.

DEMANGEAT, Isabelle, « le Christianisme est né en Orient », *Paris : Notre Dame*. En ligne. <https://www.paris.catholique.fr/le-christianisme-est-ne-en-orient.html>.; n.p. Consulté le 24 mai 2018.

DOUTABAA-NARIF, Najia, *L'altérité comme pratique culturelle, Le cas des visiteurs de l'Institut du Monde arabe*, Paris, L'Harmattan, 2016, 317 p.

EL BAKER, Lila, « L'institut du Monde Arabe : l'institution Culturelle au carrefour des récits », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 117 p.

ENWEZOR, Okwui *et al.*, *Intense proximité : la Triennale 2012* (catalogue d'exposition), Paris, Centre National des arts plastiques, 2012, 285 p.

EVIN, Florence, « Paris vaut bien une Mecque », *Le monde*, le 25 juin 2014. En ligne. <[http://www.lemonde.fr/acces-restrict/culture/article/2014/04/24/3eee159654b446a32d006886f39e0092\\_44062543246.html](http://www.lemonde.fr/acces-restrict/culture/article/2014/04/24/3eee159654b446a32d006886f39e0092_44062543246.html)>. Consulté le 25 juillet 2017.

FABRE, Thierry, « L'Institut du Monde Arabe entre deux rives », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°32, octobre-décembre 1991, p. 75-79.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, 404 p.

FORSTER, Siegfried, « L'Institut des Cultures d'Islam : culturel ou cultuel ? », *RFI*, le 6 décembre 2013, En ligne. <<http://www.rfi.fr/france/20131209-institut-des-cultures-islam-paris-boubakeur-oubechou-abbas-lemesle-maimouna>>. Consulté le 24 avril 2018.

GASTAUT, Yvan, « Français et immigrés à l'épreuve de la crise (1973-1995) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°84, 2004, p. 107-118.

GAUDIN, Philippe, *Vers une laïcité d'intelligence ? L'enseignement des faits religieux comme politique publique d'éducation depuis les années 1980*, Aix-Marseille, Presses universitaires, 2014, 343 p.

GEISSER, Vincent, *Marianne et Allah. Les politiques français face à la "question musulmane"*, Paris : La Découverte, 2007, 297 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 558 p.

GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 256 p.

GOLKAR, Babak, « Babak Golkar- Artist talk », Glass Box Gallery, Mai 2016. En ligne. <[https://www.youtube.com/watch?v=EFST1\\_nl5sI](https://www.youtube.com/watch?v=EFST1_nl5sI)>. Consulté le 24 avril 2018.

GOUTEYRON, Adrien, « Rapport de la Cour des comptes : réussir le sauvetage de l'Institut du Monde Arabe », 2006. En ligne. <[https://www.senat.fr/rap/r07-360/r07-360\\_mono.html](https://www.senat.fr/rap/r07-360/r07-360_mono.html)>. Consulté le 24 avril 2018.

GRABAR, Oleg, *La peinture persane une introduction*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 171 p.

GUÉNIF-SOUILAMAS, Nacira (dir.), *La République mise à nu par son immigration*, La Fabrique, Paris, 2006, 220 p.

GUÉNIF-SOUILAMAS, Nacira, « Madame Hidalgo, vous avez eu tort de renoncer à la construction de l'Institut des Cultures d'Islam », *Le Monde*, le 14 octobre 2015. En ligne. < [http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/10/14/madame-hidalgo-vous-avez-eu-tort-de-renoncer-a-la-construction-de-l-institut-des-cultures-d-islam\\_4789240\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/10/14/madame-hidalgo-vous-avez-eu-tort-de-renoncer-a-la-construction-de-l-institut-des-cultures-d-islam_4789240_3232.html)>. Consulté le 24 avril 2018.

HALEM, M.A.S. Abdel et Venetia PORTER, *Hajj: Journey to the heart of Islam* (catalogue d'exposition), Londres, The British Museum Press, 2012, 287 p.

JAUHAINEN, Ilpo, « The Sound of James Webb », *Another Africa art&culture*, novembre 2014. En ligne. < <http://www.anotherafrica.net/art-culture/the-sound-of-james-webb>>. Consulté le 24 avril 2018.

JULLIARD-BEAUDAN, Colette, « L'institut du Monde arabe : entre imaginaire et réalité », *Les cahiers de l'Orient*, n°101, 2011, p. 117-126.

KRIFA, Michket, *Exposition : ICI, là et au-delà* (catalogue d'exposition), Paris : Éditions de la mairie de Paris, 2015, n.p.

KRISTEVA, Julia, *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 311.

LABRUSSE Rémi *et al.*, « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspectives*, n°1, décembre 2012, p. 56-59.

LE BAR, Stéphanie, « À Paris, l'Institut des Cultures d'Islam ose l'union inédite de la prière et des arts », *Le Monde*, le 28 novembre 2013. En ligne. <[http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/11/28/a-paris-l-institut-des-cultures-de-l-islam-ose-l-union-inedite-de-la-priere-et-des-arts\\_3521628\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/11/28/a-paris-l-institut-des-cultures-de-l-islam-ose-l-union-inedite-de-la-priere-et-des-arts_3521628_3246.html)>. Consulté le 24 avril 2018.

LOCHAK, Danièle, « L'intégration comme injonction. Enjeux idéologiques et politiques liés à l'immigration », *Cultures & Conflits*, n°64, hiver 2006, p. 1-15

MEDDEB, Abdelwahab, *La maladie de l'islam*, Paris, Éditions du Seuil, 2005 [2002], 221 p.

MEMMI, Albert, « Négritude et judéité », *African Arts*, vol. 1, n°4, été 1968, p. 26-101.

MICHAUD, Yves, *L'artiste et les commissaires*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, 246 p.

MILNE, Anna-Louise, « Espaces pluriels : perspectives franco-britanniques sur l'Institut des Cultures d'Islam à Paris », *Allophonia*, s.d. En ligne. <<https://allophonia.hypotheses.org/espaces-pluriels-perspectives-franco-britanniques-sur-linstitut-des-cultures-dislam-a-paris>>. Consulté le 24 avril 2018.

MILNER, John, *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, New Haven, Yale University Press, 1996, 237 p.

MITCHELL, Timothy, « Orientalism and the Exhibitionary Order », *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Donald Preziosi (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2009 [1998], p. 409-423.

O'DOHERTY, Brian, *White cube : l'espace de la galerie et de son idéologie*, Zurich, JRP-Ringier, 2008, [1976], 208 p.

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Orientalisme », *Encyclopaedia Universalis*, s.d. En ligne. <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/orientalisme-art-et-litterature/>>. Consulté le 10 juin 2018.

PEYZIEU, Jean, « Reportage sur la polémique concernant le coût de l'IMA », Institut National de l'Audiovisuel, 10 décembre 1983, En ligne. <<https://culturebox.francetvinfo.fr/arts/architecture/l-institut-du-monde-arabe-trente-ans-de-dialogue-et-d-ouverture-263497>>. Consulté le 24 avril 2018.

PEYZIEU, Jean, « Visite guidée à l'Institut du Monde arabe », Institut National de l'Audiovisuel, 30 novembre 1987. En ligne. <<http://www.ina.fr/video/CAB87043265>>. Consulté le 24 avril 2018.

POIREAULT, Kevin, « Le projet de l'Institut des Cultures d'Islam revu à la baisse par la mairie de Paris », *Les Inrockuptibles*, le 11 novembre 2015. En ligne. <<https://www.lesinrocks.com/2015/09/11/actualite/le-projet-de-linstitut-des-cultures-dislam-revu-a-la-baisse-par-la-mairie-de-paris-11773523/>>. Consulté le 24 avril 2018.

POUILLON François et Jean-Claude VATIN (dir.), *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Khartala, 2011, 571 p.

POUILLON, François, *Dictionnaire des orientalistes de la société française*, Paris, Karthala, 2008, 1112 p.

PORTER, Venetia, « The Hajj: spiritual journey of Islamic faith », *British Museum Magazine*, n°71, Hiver 2011, p. 22-26.

RICCI, Francesca, « Interview », *Land on Fire*, Londres Beyond art production-Rose Issa, 2008, 32 p. En ligne. < [http://www.walidsiti.com/?page\\_id=471](http://www.walidsiti.com/?page_id=471).>. Consulté le 25 avril 2018.

RIEFFEL, Véronique, *Programmation culturelle de l'ICI*, Paris, Éditions de la mairie de Paris, 2010, n.p.

RIEFFEL, Véronique, *The Goutte d'Or !* (catalogue d'exposition), Paris, Éditions de la mairie de Paris, 2011, n.p.

RIEFFEL, Véronique, *Islam and the City* (catalogue d'exposition), Paris, Éditions de la mairie de Paris, 2011, n.p.

RIEFFEL, Véronique, *Islamania. De l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2011, 223 p.

ROY, Olivier (dir.), *Musulmanes, Musulmans au Caire, à Téhéran, Istanbul, Paris, Dakar* (catalogue d'exposition), Parc de la Villette, 2004, Montpellier, Indigène éditions, 119 p.

ROY, Olivier, *La laïcité face à l'islam*, Paris : Hachette, 2006, p. 38

SAGHI, Omar, *Paris la Mecque, sociologie du pèlerinage*, Paris, Presse universitaire de France, 2010, 284 p.

SAID, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 2015 [1978], 527 p.

SAID, Edward, *L'islam dans les médias : comment les médias et les experts façonnent notre regard sur le reste du monde*, Arles : Actes Sud, 2011 [1981], 282 p.

SAID, Edward, *Culture et impérialisme*, Paris, Éditions Fayard, 2000 [1993], 558 p.

SALIOU, Bérénice (dir.), *Rock the Kasbah* (catalogue d'exposition), Paris, Escourbiac, 2017, p. 3.

SCHITTLY, Richard, « Polémique autour du financement de l'Institut de civilisation musulmane de Lyon », *Le Monde*, le 12 décembre 2016. En ligne. < [https://www.lemonde.fr/accesrestreint/religions/article/2016/08/12/5f829cf747f775348f39aedfa73f72a2\\_4981661\\_1653130.html](https://www.lemonde.fr/accesrestreint/religions/article/2016/08/12/5f829cf747f775348f39aedfa73f72a2_4981661_1653130.html)>. Consulté le 28 juillet 2016.

STICOT, Matthieu, « Pourquoi la mairie de Paris renonce au projet d'un second bâtiment pour l'ICI », *Le monde*, 19 février 2016. En ligne. < <http://www.lemondedesreligions.fr/actualite/pourquoi-la-mairie-de-paris-renonce-au-projet-d-un-second-batiment-pour-l-ici-19-02-2016-5277> 118.php>. Consulté le 24 avril 2018.

TASTEVIN, Yann Philippe, « Une mosquée provisoire ou l'irruption de la prière dans la rue (2006-2010). Archipels de la Goutte d'Or. Analyse anthropologique d'une "métropolisation par le bas" », Mémoire de maîtrise, Paris, Université Paris Ouest Nanterre, 2011, 70 p.

TRIKI, Rachida, « Transculturalité et création : le cas des arts plastiques au Maghreb », dans Hadj Miliani et Obadia Lionel (dir.), *Art et transculturalité*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2006, p. 39-47.

TOSSERI, Bénévent, « l'Institut français de civilisation en chantier à Lyon », *La Croix*, le 23 novembre 2016. En ligne. < <https://www.la-croix.com/Religion/Islam/Linstitut-francais-civilisation-musulmane-chantier-Lyon-2016-11-23-1200805257>>. Consulté le 25 juillet 2016.

VON ROQUES, Karian Adrian (dir.), *View from the inside: contemporary Arab photography, video and mixed media*, (catalogue d'exposition), Houston, Fotofest, 2014, 323 p.

WAJCAMAN, Gérard, « L'invention du caché », *Fenêtre : chronique du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 363-395.

ZABBAL, François, « Hajj : histoire du pèlerinage », *Qantara*, vol. 91, Avril 2014, p. 25-60.