

« L'ORIENT » ENTRE LA FRANCE ET L'ALLEMAGNE  
LES COLLECTIONS D'ARTS DE L'ISLAM AU MUSÉE DES ARTS  
DÉCORATIFS DE STRASBOURG

Nourane BEN AZZOUNA

Les arts de l'Islam, ou les arts issus du monde islamique au sens large, qu'ils soient religieux ou profanes et produits par des musulmans ou non<sup>1</sup>, ont une présence très ancienne en Europe<sup>2</sup>. De même, un projet de recensement des arts de l'Islam en France a permis, récemment, de prendre la mesure de la diffusion de ces arts à l'échelle nationale<sup>3</sup>. Qu'en est-il à Strasbourg ? C'est la question à laquelle tente de répondre un projet de recherche initié par l'auteure en collaboration avec plusieurs institutions patrimoniales strasbourgeoises depuis 2017<sup>4</sup>. Les premières investigations ont permis d'identifier quelques centaines d'objets très divers qui soulèvent des questions assez différentes de celles posées par d'autres collections d'arts et de cultures matérielles de l'Islam en Europe ou en France. En effet, à quelques exceptions près, comme par exemple un astrolabe marocain daté de 605 de l'hégire (ci-après H.) / 1208-09 qui est probablement entré dans les collections de l'Université et de l'Observatoire au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>, l'essentiel des objets islamiques de Strasbourg

---

<sup>1</sup> Pour une introduction aux débats sur la définition des arts de l'Islam, voir Moya CAREY et Margaret S. GRAVES (dir.), *Islamic Art Historiography*, numéro spécial du *Journal of Art Historiography*, n° 6, 2012 (en ligne : <<https://arthistoriography.wordpress.com/number-6-june-2012-2/>>, dernière consultation 12/01/2018).

<sup>2</sup> Avinoam SHALEM, *Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasures of the Latin West*, Francfort-New York, Peter Lang, 1998 (2<sup>e</sup> édition révisée).

<sup>3</sup> Le Réseau d'Art Islamique en France, *Carte localisant les arts de l'Islam en France* : <<https://www.louvre.fr/reseau-art-islamique-en-france>> (dernière consultation le 26/02/2018).

<sup>4</sup> Je remercie très sincèrement la Bibliothèque nationale et universitaire, le Musée des arts décoratifs et le Cabinet des estampes de Strasbourg de contribuer très activement à ce projet. Je remercie également le Musée de l'Œuvre Notre-Dame, ainsi que la Cathédrale de Strasbourg de m'avoir fourni des informations et des contacts fort utiles.

<sup>5</sup> Frédéric SARRUS, « Description d'un astrolabe construit au Maroc en l'an 1208 de notre ère », *Annales de la Société du Museum d'Histoire Naturelle de Strasbourg*, t. IV, 1853 ; Francis DEBEAUVAIS et

semblent avoir été acquis à la fin du XIX<sup>e</sup>-début du XX<sup>e</sup> siècle, à l'époque où l'Alsace et une partie de la Lorraine sont annexées à l'Empire allemand. Cette période coïncide *grosso modo* avec celle de l'essor des collections d'arts de l'Islam d'une manière générale. Mais, selon les termes d'Ernst Polaczek, enseignant à l'Université de Strasbourg et directeur de l'ancêtre du Musée des arts décoratifs de Strasbourg (ci-après MADS), le Städtisches Kunstgewerbe-Museum (Musée municipal des arts appliqués) ou Hohenlohe-Museum, de 1907 à 1918 :

Il n'y a guère de domaine de la vie publique en Alsace dont la conception et le développement entre 1870 et 1918 n'aient été influencés par la politique. La conservation des œuvres d'art et des monuments était aussi politique<sup>6</sup>.

Ceci invite à poser la question de la place et de la réception des objets islamiques dans ce contexte transfrontalier et conflictuel. Dans cet article, je souhaite porter mon attention sur *une* collection : celle du MADS, afin de proposer quelques observations préliminaires et quelques pistes de réflexion dans le cadre d'une recherche en cours.

### La constitution de la collection d'arts de l'Islam du MADS

Écrivant en 1867, le comte Julien de Rochechouart (1831-1879), ministre plénipotentiaire en Perse en 1862-1863, évoque

les briques émaillées qui jouent un si grand rôle dans l'architecture persane [médiévale] et qui sont admirées dans l'univers entier [...]. Ces briques sont enduites d'un émail couleur feuille morte dont les reflets sont métalliques [...]. Personne n'a jamais vu une faïence de cette fabrication sur laquelle l'or ait laissé des traces visibles<sup>7</sup>.

Dans les années 1860, ces carreaux de revêtement sont encore largement en place, avant d'être arrachés et dispersés en Europe et en Amérique du Nord peu de temps après. Quelques-uns figurent parmi les toutes premières acquisitions du Städtisches Kunstgewerbe-Museum inauguré à Strasbourg en 1888.

---

Paul-André BELFORT, *Cueillir les étoiles. Autour des astrolabes de Strasbourg*, Strasbourg, Association des Amis des instruments des sciences et des astrolabes, 2002.

<sup>6</sup> « *Es gibt kaum ein Gebiet des öffentlichen Lebens im Elsass, dessen Gestaltung und Entwicklung zwischen 1870 und 1918 nicht durch Politik beeinflusst gewesen wäre. Auch Kunst- und Denkmalpflege sind Politica genesen* » : Ernst POLACZEK, « Die Kunstpflege 1870-1918 », *Süddeutsche Monatshefte*, n° 29 (numéro spécial *Elsass*), 1931, p. 207 ; Tanja BAENSCH, « Un musée entre les frontières. La réception du musée d'art de Strasbourg dans la critique française autour de 1900 », dans Uwe FLECKNER et Thomas W. GAEHTGENS (dir.), *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2003, p. 287.

<sup>7</sup> Julien de ROCHECHOUART, *Souvenirs d'un voyage en Perse*, Paris, Challamel Ainé, 1867, p. 314-315.

Parmi ces carreaux, un en forme de croix grecque et deux étoiles à huit pointes constituent un ensemble particulièrement intéressant (fig. 1). Le décor est composé d'une étroite bande épigraphique sur le pourtour, et d'une grande composition végétale au centre. La croix présente les sourates 1, 112 et 114 du Coran, qui sont suivies par la date de Rabi' I 660 H. / avril-mai 1262 (*bi-tāriḳh rabi' al-awwal sanat sittīn [wa] sittamā'a*). La première étoile, dont l'une des pointes est brisée, montre, elle, les sourates 1, 112, puis le verset 33:56<sup>8</sup> et la date de 660 H. / 1261-1262 (*fī sanat sittīn wa sittamā'a*). La deuxième montre les sourates 114, puis 113, qui sont suivies par une prière<sup>9</sup>. Les inscriptions sont tracées dans une main cursive au lustre sur fond blanc. Quant aux compositions végétales, il s'agit de tiges droites qui épousent et soulignent la forme en croix ou en étoile, et portent des motifs de feuilles et de lotus très stylisés, traités en réserve sur le fond lustré vermiculé. Les formes, les dimensions (respectivement 31.4/31, 31.4/31.4 et 31/31 cm), ainsi que les décorations et les dates de ces pièces permettent d'affirmer qu'elles proviennent d'un mausolée connu sous le nom d'Imāmzādeh Yaḥyā à Varamin, non loin de Téhéran<sup>10</sup>. L'étoile du musée de Strasbourg semble même être la plus ancienne de la série, puisqu'elle est datée d'avril-mai 1262, alors que la plus ancienne date qui apparaît par ailleurs semble être Dhū al-Ḥijja 660 H. / octobre-novembre 1262<sup>11</sup>.

Selon les recherches de Tomoko Masuya, ces carreaux commencent à être arrachés pour être vendus aux collectionneurs européens à partir des années 1860 et surtout 1870. Deux Français résidant en Iran jouent un rôle important dans cette opération. Le premier est Jules Richard (1816-1891). Il arrive à Téhéran en 1844 et travaille comme photographe pour Nāṣir al-Dīn Mīrzā, le futur Nāṣir al-Dīn Shāh (r. 1848-1896) dont il reste proche durant toute sa carrière. Le second est Jean-Baptiste Nicolas (1814-1875), arrivé à

<sup>8</sup> Les deux derniers mots de la sourate 112 (*kuḥu 'an aḥad.*) et les trois premiers du verset 33:56 (*[inna] 'Allaha wa malā'ika[tabu]*) ont disparu avec la huitième pointe cassée de l'étoile.

<sup>9</sup> Je pense que les sourates 114 et 113 sont écrites dans cet ordre et non dans l'ordre inverse, celui de la vulgate coranique, parce que dans les deux autres carreaux, le début de l'inscription est placé dans une pointe de la croix ou de l'étoile. Or, ici, c'est la sourate 114 qui commence dans l'une des pointes de l'étoile et elle se poursuit, sans séparation, par la 113 qui, elle, commence à peu près au milieu de l'un des côtés. La prière alterne des citations coraniques et d'autres phrases. Elle commence par une paraphrase du verset 12:64 (« *Allahu kbayrun ḥāfiẓan wa huwa kbayru al-raḥimīn* au lieu de *Fallahu kbayrun ḥāfiẓan wa huwa arḥamu al-raḥimīn* »), puis « *Ḥasbi Allah ni ma nakīl* » (« Dieu me suffit ! Quel excellent protecteur ! »), et enfin les derniers mots du verset 8:40 (« *ni'ma al-mawlā wa ni'ma al-naṣīr* » : « Quel excellent maître ! Quel excellent auxiliaire »).

<sup>10</sup> J. de ROCHECHOUART, *Souvenirs...*, op. cit., p. 315-316 ; Jane DIEULAFOY, *La Perse, la Chaldée et la Susiane*, Paris, Hachette et C<sup>e</sup>, 1887, p. 147-148 ; Donald N. WILBER, *The Architecture of Islamic Iran. The Il Khanid Period*, Princeton (N. J.), Princeton University press, 1955, p. 109-111 ; Tomoko MASUYA, « Persian Tiles on European Walls. Collecting Ilkhanid Tiles in Nineteenth-Century Europe », *Arts Orientalis*, n° 30, 2000, p. 44-45.

<sup>11</sup> Yves PORTER, *Le prince, l'artiste et l'alchimiste. La céramique dans le monde iranien, X<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 274, n° 123.

Téhéran en 1854 comme interprète pour une mission diplomatique française avant de s'établir, semble-t-il définitivement, en Iran où il continue à représenter le gouvernement français, notamment comme consul à Rasht. Richard et Nicolas collectionnent les « antiquités » iraniennes, notamment des carreaux provenant de Varamin dont ils vendent ou donnent plusieurs dizaines à Sir Robert Murdoch Smith (1835-1900), le directeur du département du télégraphe persan qui est chargé d'acquérir des œuvres pour le compte du South Kensington Museum (actuel Victoria & Albert Museum) à Londres, en 1875. Richard vend aussi des carreaux de Varamin à d'autres collectionneurs comme Frederick DuCane Godman après l'exposition universelle de Barcelone 1889, ou John Richard Preece à une date inconnue<sup>12</sup>.

Lorsque Jane Dieulafoy visite le mausolée en 1881, l'essentiel du décor est encore intact. En effet, dit-elle :

Quelques parties de ce revêtement ont été dérobées et vendues à Téhéran à des prix très élevés ; à la suite de ces vols, l'entrée du petit sanctuaire a été interdite aux chrétiens<sup>13</sup>.

La voyageuse ne parvient à y accéder que grâce à une autorisation exceptionnelle du shah<sup>14</sup>, mais il faut croire que de telles autorisations ont été délivrées à d'autres personnes pas toujours animées du simple désir de visiter le monument. En effet, peu après cette date, des carreaux de Varamin commencent à apparaître dans quelques collections européennes, par exemple à l'Union centrale des arts décoratifs<sup>15</sup> ou au musée de Cluny à Paris<sup>16</sup>, avant de plus grandes ventes lors des expositions universelles de 1889 et surtout 1900<sup>17</sup>.

Les carreaux du MADS n'ont jamais été étudiés. Comme la plupart des autres œuvres islamiques conservées dans les réserves du musée, ils ne sont plus marqués de leur numéro d'inventaire. Cependant, il est possible d'en retrouver une trace dans l'inventaire manuscrit établi dès la fondation et les premières acquisitions du Städtisches Kunstgewerbe-Museum zu Straßburg. L'idée de ce musée voit le jour en 1885 à l'initiative d'August Schrickler (1838-1912), Secrétaire Général de l'Université de Strasbourg, et d'une vingtaine d'autres personnalités de la ville, et elle est d'emblée soutenue par la chambre de commerce de Strasbourg et le gouvernement du *Reichsland* d'Alsace-Lorraine. Le Kunstgewerbe-Museum est inauguré trois ans plus tard, en février 1888, et il

---

<sup>12</sup> T. MASUYA, *Persian Tiles...*, *op. cit.*, p. 44-45.

<sup>13</sup> J. DIEULAFOY, *La Perse...*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> MADS 949 et 951 : don de J. Maciet en 1885 ; MADS 3385 et 3386 : achat en 1886 ; MADS 4425 et 4426 ; don de J. Maciet en 1888. Rémi LABRUSSE (dir.), *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX<sup>e</sup> siècle : collection des arts Décoratifs*, Paris, Les arts Décoratifs-Musée du Louvre éditions, 2007, p. 106-107.

<sup>16</sup> Louvre, OA 7880/107 : achat en 1887. Ces carreaux sont aujourd'hui déposés au Musée du Louvre.

<sup>17</sup> T. MASUYA, *Persian Tiles...*, *op. cit.*, p. 45.

est assez rapidement connu sous le nom de Hohenlohe-Museum, en hommage au prince Clovis de Hohenlohe-Schillingsfürst (1819-1901), ami personnel de Schricker qui appuie le projet, notamment financièrement, en sa qualité de gouverneur impérial de l'Alsace-Lorraine (1885-1894), ou encore de son lointain cousin et successeur, le prince Hermann de Hohenlohe-Langenburg (1894-1907). Il s'agit de la première grande entreprise muséale allemande à Strasbourg. La direction du musée est confiée à Schricker qui est secondé par un assistant scientifique et un secrétaire<sup>18</sup>.

L'inventaire établi sous la direction de Schricker et continué par ses successeurs a aussi servi de base à un autre fichier manuscrit, mais cette fois en français et plus ciblé, intitulé *Inventaire des pièces arabes du musée*. Il s'agit d'une série de fiches cartonnées vraisemblablement réalisées par ou à l'époque où Jean-Daniel Ludmann est conservateur du MADS de 1970 à 1992, très probablement à la demande du Musée du Louvre. À ces deux fichiers s'ajoute en effet un troisième intitulé *Inventaire des richesses islamiques des musées de Strasbourg* qui est, lui, signé par Jean-Daniel Ludmann et la documentaliste Marcelle Wolf et conservé au Département des arts de l'Islam du Musée du Louvre<sup>19</sup>. Alors que l'inventaire allemand suit approximativement l'ordre d'entrée des œuvres dans les collections du musée<sup>20</sup>, les deux fichiers de Ludmann sont classés par matériaux (bois, céramique, etc.), et ils sont quasi-identiques – reprenant pour l'essentiel l'inventaire allemand, ils identifient chaque pièce, en donnent une brève description : matériau, technique, forme, état de conservation, dimensions, ainsi que, parfois, des informations sur sa provenance et la manière dont elle est entrée au musée<sup>21</sup>.

En comparant les œuvres conservées avec celles mentionnées et décrites dans l'inventaire général et dans les inventaires des « pièces arabes » ou des « richesses islamiques », et bien que ces descriptions soient en règle générale peu précises, pour ne pas dire approximatives, il est possible d'identifier quelques pièces et d'obtenir ainsi des informations sur la manière dont elles sont arrivées au musée. Ainsi, le carreau en forme de croix correspond très vraisemblablement à l'objet inventorié sous le numéro 547, décrit comme

---

<sup>18</sup> August SCHRICKER, *Führer durch die Sammlungen des Kunstgewerbe-Museums*, Strasbourg, G. Fischbach, 1888, p. 7-11. Sur Schricker, voir Christian SCHMITT, « August Schricker. Ein Gedenkblatt », *Straßburger Post*, 20 octobre 1912 ; Leop GMELIN, « August Schricker », *Kunst und Handwerk : Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins München*, mars 1913, p. 92.

<sup>19</sup> Je remercie vivement Yannick Lintz et Etienne Blondeau de m'avoir permis de consulter ce fichier et de m'en avoir procuré une copie.

<sup>20</sup> Cette règle n'est pas absolue. Dès l'origine, et sans doute pour des raisons diverses, certaines acquisitions sont inscrites dans l'inventaire de manière rétrospective. Par exemple, des objets offerts au musée en mars 1888 sont inscrits dans l'inventaire (n° 1182 à 1184) avant d'autres achetés en août 1887 (n° 2301 à 2426, voir *infra*, note 58). Dans ce cas, il y a probablement eu un délai entre l'achat et l'arrivée des œuvres au musée.

<sup>21</sup> L'inventaire envoyé au Louvre est un peu moins détaillé : il ne donne pas d'informations sur le mode d'acquisition des objets.

« *Fliese in Form eines griechischen Kreuzes [...] Thon. 0.308* » (carreau de revêtement en forme de croix grecque [...]. Argile. 0.308), et les deux étoiles aux numéros 546 et 548, deux « *Achteckige Fliese[n] mit goldbraunen Dekorationen in metallischem Glanz. Der Rand mit persischer Schrift. Thon. 0.308* » (carreaux de revêtement « octogonaux » avec décor « brun et or », éclat métallique. Le bord porte une inscription « persane ». Argile. « Diam. 0,308 »<sup>22</sup>).

Ces carreaux apparaissent parmi les tout premiers objets acquis par le musée. L'inventaire général indique qu'ils ont été achetés à un antiquaire du nom de Pickert à Nuremberg en mai 1887. Ils font donc partie des tout premiers carreaux de Varamin qui soient sortis d'Iran, probablement par le biais de Richard ou d'un autre intermédiaire. En 1887, les œuvres islamiques d'une manière générale sont encore très rares dans les collections publiques européennes<sup>23</sup>, et les lustres de Varamin sont tout à fait exceptionnels en Europe : ceux acquis par Murdoch Smith pour le South Kensington Museum à Londres et quelques autres dans deux grands musées parisiens sont les seuls connus, ce qui donne à cette acquisition du Kunstgewerbe-Museum de Strasbourg un caractère particulièrement surprenant et ambitieux, et nous pouvons nous demander pourquoi ils ont intéressé ce musée et comment il a pu les obtenir.

En vérité, « l'antiquaire Pickert » n'est pas n'importe quel marchand d'art. Il s'agit d'un établissement important, d'abord installé à Fürth, ensuite à Nuremberg. Abraham Pickert (1780-1881 ?), le fondateur de l'enseigne, travaille avec ses trois fils, Sigmund (1825-1893), Julius (m. 1893) et Max (1832-1912). Abraham, qui est nommé antiquaire de la cour royale de Bavière (*Königlich-Bayerischer Hofantiquar*) en 1850, est décrit par Jacob von Falke (1825-1897), conservateur au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg de 1855 à 1858 avant de devenir conservateur, directeur adjoint et enfin directeur du célèbre Musée des arts appliqués de Vienne (1864-1895), comme un « *sehr großer Finder*<sup>24</sup> ». Plusieurs anecdotes illustrent son talent. Ainsi, lorsque Nuremberg perd son statut de ville libre, intègre le royaume de Bavière et est obligé de se défaire d'une partie importante de son patrimoine à partir de 1806 à cause de

<sup>22</sup> Les termes qui figurent ici entre guillemets sont la traduction de ceux utilisés à l'origine pour décrire les objets ; les guillemets soulignent qu'ils ne correspondent pas à la réalité de l'objet.

<sup>23</sup> Voir à ce sujet le témoignage d'Henri Lavoix, conservateur au cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, en 1878 : Henri LAVOIX, « La galerie orientale du Trocadéro. Les arts musulmans », *Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> novembre 1878, p. 769-770 ; Christine PELTRE, *Les arts de l'Islam. Itinéraire d'une redécouverte*, Paris, Gallimard, 2006, p. 112. Toutes les grandes expositions d'arts de l'Islam de la fin du XIX<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle, comme les expositions de Paris 1893, Paris 1903 ou Munich 1910, montrent en très grande majorité des œuvres prêtées par des collectionneurs particuliers.

<sup>24</sup> Jacob VON FALKE, *Lebenserinnerungen*, Leipzig, G. H. Meyer, 1897, p. 142-143 ; Norbert JOPEK, « Von "einem Juden aus Fürth" zur "Antiquitätensammlung des verdienstvollen Herrn Pickert"?. Die Kunsthändlerfamilie Pickert und die Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums », *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2008, p. 94.

son endettement considérable, Abraham Pickert figure au premier rang des acheteurs. De même, au lendemain du bombardement allemand de Strasbourg en août 1870, on rencontre un certain A. Pickert sauvant des flammes de l'ancienne église des Dominicains quelques œuvres comme des fragments du célèbre Antiphonaire de Beupré pour les offrir au South Kensington Museum peu de temps après<sup>25</sup>.

Les Pickert fournissent en effet de nombreux musées, en particulier de prestigieux musées d'arts décoratifs, du Germanisches Nationalmuseum à Nuremberg au South Kensington Museum à Londres<sup>26</sup>. Sigmund et Max mettent en vente la collection de leur père et semblent vouloir arrêter l'activité en 1881<sup>27</sup>. Toutefois, les visites et les ventes continuent comme en atteste notamment la vente des carreaux de Varamin au Kunstgewerbe-Museum de Strasbourg en mai 1887. Ces carreaux font d'ailleurs partie de tout un lot de douze pièces en céramique : onze fragments de décor architectural iraniens et une grande coupe hispano-mauresque, vendus par les Pickert au musée strasbourgeois à la même date, pour un total de 1 130 marks<sup>28</sup>. Il s'agit non seulement de quelques-unes des premières, mais aussi des plus chères acquisitions du musée. Parmi les fragments de décor architectural, quelques-uns sont d'ailleurs tout aussi intéressants que la croix et les étoiles de Varamin, en particulier un carreau rectangulaire à décor lustré datable du début du XIV<sup>e</sup> siècle (n° 539) et deux panneaux en mosaïque de céramique timourides du XV<sup>e</sup> siècle (n° 540 et 541).

Par quel biais les Pickert obtiennent-ils ces œuvres ? Leurs collections sont en vérité très variées, incluant notamment des objets d'Extrême Orient<sup>29</sup> et d'Iran. Les onze fragments de décor architectural sont en leur possession au moins à partir de 1882, date à laquelle ils les proposent en vente publique<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> Voir la notice consacrée à ces fragments sur le site du Victoria and Albert Museum : <<http://collections.vam.ac.uk/item/O178830/manuscript/>> (dernière consultation le 27/02/2018).

<sup>26</sup> N. JOPEK, « Von "einem Juden aus Fürth"... », *op. cit.*

<sup>27</sup> *Catalog der Kunst-Sammlungen des Kgl. Bayer. Hofantiquars Herrn A. Pickert in Nürnberg*, 2 volumes, Cologne, Wilh. Hassel, 1881 et 1882. Les Pickert tiennent un livre d'or des visiteurs de leur boutique (*Besuchbuch*), qui est aujourd'hui conservé aux archives municipales de Nuremberg. Or, ce livre d'or ne mentionne aucune visite entre 1881 et 1894. N. JOPEK, « Von "einem Juden aus Fürth"... », *op. cit.*, p. 97.

<sup>28</sup> MAD 539 : 130 marks ; MAD 540, 541 et 542 : 250 marks ; MAD 543 : 20 marks ; MAD 544 : 40 marks ; MAD 545 : 20 marks ; MAD 546, 547 et 548 : 250 marks ; MAD 549 : 20 marks ; MAD 550 : 400 marks.

<sup>29</sup> *Catalog der Kunst-Sammlungen...*, *op. cit.* ; N. JOPEK, « Von "einem Juden aus Fürth"... », *op. cit.*, p. 97.

<sup>30</sup> *Catalog der Kunst-Sammlungen...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 13, n° 174 : « Persischer Flies in Sternform, mit reichen Arabesken auf dunklem Grunde; um den Rand Charaktere. Prächtiges Reflet. Diam. 31 Cent. » (« Carreau persan en forme d'étoile, avec de riches arabesques sur un fond sombre ; sur la bordure une inscription. Magnifique reflet. Diam. 31 cm »).

Cependant, les Pickert préfèrent les garder pendant plusieurs années encore, vraisemblablement parce qu'ils ne réussissent pas à les vendre au prix souhaité jusqu'à l'accord trouvé avec le Kunstgewerbe-Museum de Strasbourg qui les acquiert pour un prix très élevé comparé aux autres objets achetés à la même époque. Nous n'avons pas encore trouvé d'informations sur leurs réseaux iraniens, mais il s'agit de l'une des pistes que nous souhaitons poursuivre<sup>31</sup>. La question est d'autant plus intéressante qu'à cette époque, contrairement à l'Angleterre et à la France, « puissance[s] musulmane[s]<sup>32</sup> », l'Allemagne a des liens moins « privilégiés », notamment en termes patrimoniaux, avec les pays musulmans, y compris l'Iran, ce qui ne manque pas d'être utilisé par les conservateurs français pour délégitimer la démarche allemande dans ce domaine. Gaston Migeon (1861-1930), à qui l'on doit, en 1893, la création d'une section consacrée aux « arts musulmans » dans le Département des objets d'art du Musée du Louvre, et qui est considéré comme « le réel initiateur des études d'art islamique en France<sup>33</sup> », remarque, en 1910 :

[qu'] exposer l'art islamique en Allemagne constitue un problème [...] structurel et historico-culturel car [...] il manque tout simplement à ce pays la tradition et l'expérience nécessaires en ce domaine<sup>34</sup>.

Dans ce contexte de rivalité franco-allemande, les premières acquisitions islamiques du Kunstgewerbe-Museum de Strasbourg sont-elles le fruit d'une opportunité ou l'expression d'une ambition ?

Si les premières acquisitions islamiques du Kunstgewerbe-Museum de Strasbourg sont particulièrement ambitieuses, elles ne sont cependant pas dénuées de risque, ou du moins de confusion. Ainsi, une autre acquisition réalisée en août 1887 dans le cadre d'un lot de 125 pièces de la succession du roi Louis II de Bavière (r. 1864-1886) est décrite dans les inventaires comme une « *maurische Glasampel* » (lampe [en verre] mauresque) (n° 2374, fig. 2). Or, si

<sup>31</sup> Comme évoqué ci-dessus (*supra*, note 26), leur livre d'or est muet sur la période qui nous intéresse, mais peut-être pouvons-nous espérer trouver des informations dans d'autres sources, des documents d'archive, des lettres, à Strasbourg ou dans d'autres collections qui semblent avoir acquis des objets islamiques par l'intermédiaire des Pickert, par exemple à Nuremberg.

<sup>32</sup> Georges MARYE, *Exposition d'art musulman : catalogue officiel*, Paris, A. Bellier, 1893, p. 15 ; Jacques FREMEAUX, « La France, "puissance musulmane" : enjeux culturels et politiques (1880-1920) », dans R. LABRUSSE (dir.), *Purs décors ?...*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>33</sup> Jean-Gabriel LETURCQ et Sophie MAKARIOU, « Migeon, Gaston », dans *Dictionnaire des orientalistes de langue française* : <<http://dictionnairesorientalistes.ehess.fr/document.php?id=254>> (dernière consultation le 05/03/2018).

<sup>34</sup> Gaston MIGEON, « Exposition des arts musulmans à Munich », *Les Arts*, décembre 1910, d'après Eva-Maria TROELENBERG, « Paris, Berlin, Munich : une rivalité salutaire », *Qantara*, n° 82, janvier 2012, p. 46. De l'autre côté de l'Allemagne, les historiens de l'art autrichiens se trouvaient aussi dotés d'une mission : assurer « une veille aux portes de l'Orient ». Alois RIEGL, *Altorientalische Teppiche*, Leipzig, T.O. Weigel, 1891, p. 76 ; Céline TRATMANN-WALLER, « Le tapis d'Orient en Allemagne et en Autriche à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : défi spatial, défi narratif », *Cahiers de Narratologie*, n° 31bis (numéro spécial), 2017, p. 12 : <<http://narratologie.revues.org/7751>> (dernière consultation le 06/03/2018).

ce type de lampe en verre soufflé, de dimensions assez monumentales (ici 32.8/23.5 cm), à col évasé et panse carénée, ornée d'un décor épigraphique et pseudo-végétal d'émaux polychromes et de dorure et destinée à être suspendue est caractéristique de l'Égypte et de la Syrie des Mamlouks (1250-1517)<sup>35</sup>, ici, il s'agit d'une imitation du XIX<sup>e</sup> siècle. Les lampes mamloukes commencent en effet à être collectionnées en Europe et imitées par les verriers européens dès les années 1860. Philippe-Joseph Brocard (m. 1896), collectionneur, restaurateur et verrier autodidacte, est l'un des premiers à réaliser une lampe similaire à Paris en 1867<sup>36</sup>, et plusieurs autres par la suite. La lampe du Hohenlohe-Museum est, elle, signée « A. Bucan ». Il s'agit de l'atelier Bucan et Duponthieu actif à Créteil dans les années 1870-1880<sup>37</sup>. À cette époque, ce genre d'œuvres est d'abord considéré pour ses qualités formelles, et les questions historiques ne sont, pour la plupart, que secondaires<sup>38</sup>.

Après les premières acquisitions, ambitieuses, auprès de Pickert et du roi Otto de Bavière (r. 1886-1913), les achats les plus importants se font dans le domaine du textile. Le récolement des textiles et le dépouillement des inventaires du MADS sont en cours<sup>39</sup>. Notre connaissance de cet aspect des collections est donc encore lacunaire, mais les inventaires révèlent que dès 1888, plusieurs dizaines d'œuvres textiles et de tapis orientaux sont achetés, d'abord à des musées d'arts décoratifs : à Budapest, Berlin, Hambourg et Leipzig ; sur le marché de l'art, par exemple à l'exposition universelle de 1889 et auprès de plusieurs collectionneurs et marchands, de Londres à Budapest en

---

<sup>35</sup> De nombreuses lampes portent en effet le nom et/ou le blason de sultans ou d'émirs mamlouks. Ceux-ci les ont en particulier dédiées à leurs fondations religieuses (mosquées, madrasas, mausolées...). Plusieurs exemples sont conservés au Louvre (OA 3110bis, OA 3364, OA 7352, OA 7567-7568, OA 7880-66, MAO 487).

<sup>36</sup> Londres, British Museum, 1902, 1118.1 : <[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=78441&partId=1&searchText=brocard&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=78441&partId=1&searchText=brocard&page=1)> (dernière consultation le 05/03/2018). Les lampes mamloukes font sensation lors de l'exposition universelle de Paris 1867 : Adalbert DE BEAUMONT, « Les arts décoratifs en Orient en France », *La Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> novembre 1867, cité par C. PELTRE, *Les arts...*, *op. cit.*, p. 110-112.

<sup>37</sup> Frédérique GEORIG et Susanne PLOUIN (dir.), *Merveilles de verre : Trésors des musées et des collections privées d'Alsace de l'Antiquité à l'Art nouveau* (cat. exp., Colmar, Musée d'Unterlinden, 2006), Colmar, Musée d'Unterlinden, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2006, n° 101.

<sup>38</sup> Certains collectionneurs commencent cependant à se préoccuper d'authenticité. Ainsi, C. J. Wills affirme que « *Now, in a hundred specimens from Persia, be they what they will, ninety are shams* » (C. J. WILLS, *In the Land of the Lion and Sun or Modern Persia, Being Experiences of Life in Persia during a Residence of Fifteen years in Various Parts of That Country from 1866 to 1881*, Londres, Macmillan, 1883, p. 37 ; T. MASUYA, *Persian Tiles...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>39</sup> Le dépouillement de l'inventaire général est indispensable pour comprendre l'histoire des collections, car certaines œuvres ont été revendues (voir *infra*) et d'autres perdues. Ni les fichiers sélectifs de Ludmann, ni l'état actuel des collections, qui ne sont d'ailleurs pas identiques, ne permettent donc de connaître le passé de ces collections. Or, l'inventaire général comprend plusieurs dizaines de milliers d'entrées. Françoise Bellissime est en train de réaliser un mémoire de Master sur les textiles du MADS.

passant par Strasbourg ; mais aussi auprès d'écoles de tissage, en particulier l'une des plus importantes écoles de tissage allemandes : l'école royale de tissage de Krefeld. Le plus frappant est l'acquisition, entre 1889 et 1894, d'une cinquantaine de tapis. Par ces achats, le Kunstgewerbe-Museum de Strasbourg apparaît comme tout à fait intégré non seulement au réseau des musées, mais aussi aux développements de l'histoire de l'art en Allemagne (et en Autriche) dont on connaît l'intérêt tout particulier pour les tapis d'Orient. Julius Lessing (1843-1908), le directeur du Musée des arts décoratifs de Berlin, et Wilhelm von Bode (1845-1929) qui, en 1889, est nommé responsable de la reconstitution du Musée des Beaux-arts de Strasbourg (ci-après MBAS), œuvrent, malgré leur rivalité, pour la constitution des fameuses collections de tapis berlinoises et sont parmi les premiers historiens de l'art à écrire sur ce sujet<sup>40</sup>. Quel rôle Lessing et surtout Bode jouent-ils dans les acquisitions strasbourgeoises ? Comme dans le cas du MBAS<sup>41</sup>, nous pouvons émettre l'hypothèse d'un rôle double : permettre des achats de qualité à Strasbourg tout en veillant aux intérêts de Berlin. Nous savons en effet que Bode conseille le Kunstgewerbe-Museum de Berlin qui se défait, à peu près au même moment, de « nombreux doublons et de pièces de peu de valeur<sup>42</sup> ». Certaines de ces œuvres de second choix sont-elles vendues à Strasbourg ? Il s'agit de l'une des questions auxquelles les recherches futures sur les tapis et les archives de Strasbourg devraient tenter de répondre. Une autre dimension révélée par les acquisitions dans le domaine des textiles et des tapis, à travers l'achat d'œuvres orientales aussi bien que d'imitations ou d'interprétations européennes et surtout allemandes récentes, est le contexte de « guerre industrielle » que se livrent à cette époque les grandes nations européennes, y compris la France et l'Allemagne. Ceci est particulièrement vrai dans le domaine des industries textiles qui, en 1896, fournissent 35 à 38 % des produits fabriqués exportés d'Allemagne, notamment vers la France<sup>43</sup>.

À ces acquisitions s'ajoutent quelques autres achats et dons dans divers domaines : céramique, verre, métal, cuir, bois, etc. À la même époque sont aussi acquis des objets provenant d'autres cultures extra-européennes, de l'Extrême Orient à l'Amérique précolombienne.

### **La place des arts de l'Islam au musée Hohenlohe**

Le Kunstgewerbe-Museum de Strasbourg fait partie de toute une série de musées créés dans la foulée de la première exposition universelle à Londres en

---

<sup>40</sup> C. TRATMANN-WALLER, *Le tapis...*, *op. cit.*

<sup>41</sup> T. BAENSCH, *Un musée...*, *op. cit.*

<sup>42</sup> J. LESSING, *Orientalische Teppiche*, Berlin, Wasmuth, 1891, cité par C. TRATMANN-WALLER, *Le tapis...*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>43</sup> Maurice SCHWOB, *Le danger allemand : étude sur le développement industriel et commercial de l'Allemagne*, Paris, Léon Chailley, 1896, p. 300 et passim ; C. TRATMANN-WALLER, *Le tapis...*, *op. cit.*, p. 3 et p. 5.

1851 et la fondation du South Kensington Museum l'année suivante. Ces musées consacrés aux arts industriels, appliqués ou décoratifs, selon les appellations, ont pour mission d'« exemplifier le meilleur de [...] l'architecture et du design<sup>44</sup> », dans une perspective didactique, afin d'éduquer les industriels, les artisans (et le grand public) et de leur fournir des sources d'inspiration à la fois techniques et esthétiques pour renouveler leurs productions et améliorer leur compétitivité commerciale, notamment par l'association entre musée et enseignement au sein d'une école d'arts décoratifs. Comme indiqué ci-dessus, la chambre de commerce, ainsi que des centaines de représentants de diverses professions (architectes, chefs de chantiers, menuisiers, tourneurs, typographes, imprimeurs, peintres, doreurs, etc.) prennent une part active dans la création du musée strasbourgeois dès 1885<sup>45</sup>, et le procès-verbal de la commission municipale chargée de la réalisation et du suivi du projet du 22 février 1887 stipule que les acquisitions doivent répondre aux besoins et aux vœux de ces métiers, à commencer par ceux du bâtiment<sup>46</sup>.

Le noyau des collections est formé par un ensemble de travaux de serrurerie et de ferronnerie acquis auprès du serrurier strasbourgeois A. Lippmann en 1884 et exposé en guise de préfiguration du musée dans l'ancienne École de Médecine, place de l'Hôpital, d'octobre 1885 à juillet 1886 (n° 1 à 504)<sup>47</sup>. Ensuite, cette collection initiale est complétée par de nouvelles acquisitions à partir de mai 1887 (n° 506 et suiv.). Suivant l'idéal universaliste établi par le South Kensington Museum, il s'agit d'acquérir des « objets exemplaires de tous les domaines » et de « tout le périmètre » des arts décoratifs, « de tous les temps et de toutes les nations », aussi bien au passé qu'au présent et « dans tous les pays du monde »<sup>48</sup>. Il faut donc avoir non pas des objets d'art en tant que tels, mais des modèles pédagogiques, des outils de

---

<sup>44</sup> « Exemplify the best of [...] architecture and design » : « Building the Museum », The Victoria and Albert Museum : <<https://www.vam.ac.uk/articles/building-the-museum>> (dernière consultation le 23/05/2018).

<sup>45</sup> A. SCHRICKER, *Führer...*, op. cit., p. 8 ; Bernadette SCHNITZLER, *Des collections entre France et Allemagne. Histoire des musées de Strasbourg*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2009, p. 67.

<sup>46</sup> « Bei der Anlegung der Mustersammlung zunächst und vorzugsweise die Baugewerbe und solche Gewerbszweige, welche mit denselben in Verbindung stehen, sollen berücksichtigt werden; dabei soll nicht ausgeschlossen bleiben, dass den Wünschen, welche aus anderen Gewerbszweigen geäußert werden, nach Massgabe der vorhandenen Mittel entgegengekommen werde » (« Lors de la création de la collection de motifs, l'industrie de la construction et les industries qui y sont associées devraient être considérées d'abord et de préférence, mais il ne devrait pas être exclu que les souhaits exprimés par d'autres branches soient satisfaits en fonction des ressources disponibles »). A. SCHRICKER, *Führer...*, op. cit., p. 19.

<sup>47</sup> *Idem*, *Katalog zur Städtischen Sammlung von alten Schmiede- und Schlosserarbeiten*, Strasbourg, G. Fischbach, 1886 ; *Idem*, *Führer...*, op. cit., p. 9.

<sup>48</sup> Schricker, citant l'exemple non seulement des musées d'arts décoratifs créés depuis 1852 « en Angleterre, Autriche et Allemagne, et suivant leur modèle ceux d'Italie, Amérique et Russie » (ignorant sciemment les musées français), mais aussi Gottfried Semper (1803-1879) en qui il reconnaît « der große Begründer der kunstgewerblichen Reform ». *Ibid.*, p. 7, p. 11 et p. 17-18.

formation. À son ouverture au public à l'étage de l'ancienne Grande Boucherie (actuel Musée Historique) en 1888, le Kunstgewerbe-Museum de Strasbourg se compose de trois parties complémentaires : une collection de « modèles » (*Vorbildersammlung*), associée à une bibliothèque (salle 1) (fig. 3) et une collection de « motifs » (*Mustersammlung*, salle 2) (fig. 4), le tout encadré dans les ailes de part et d'autre du corps de bâtiment principal par une *Kunsthandwerkerschule*, au-dessus d'un marché municipal au rez-de-chaussée. L'installation muséale et l'école sont en outre complétées par tout un programme événementiel de conférences et de démonstrations de machines-outils<sup>49</sup>.

Un guide du musée publié peu après son ouverture en 1888 permet de mieux en comprendre l'organisation<sup>50</sup>. La collection de modèles se présente sous la forme de six grands meubles à tiroirs contenant chacun six fois cinq, soit trente tiroirs où sont réparties un millier de planches, chaque planche portant généralement plusieurs images. Il s'agit donc d'une banque d'images classées par matériaux et techniques en seize groupes<sup>51</sup>, les groupes jugés « très importants pour les besoins pratiques immédiats » (4, 5 et 10) étant mieux fournis que les autres. Les groupes sont en outre placés les uns à la suite des autres de manière à ménager une circulation serpentine logique, tout en regroupant les plus « importants » les uns à côté des autres. La collection de modèles est donc réunie, classée et présentée physiquement de manière à épargner au chercheur le travail « pénible [de devoir] apporter, fouiller et comparer des livres », tout en lui faisant gagner du temps, d'une façon qui satisfait à cette préoccupation d'efficacité industrielle et commerciale. Ces planches, qui sont aujourd'hui au Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg, méritent d'être étudiées de manière plus détaillée afin de mieux comprendre les références, les priorités et les visées de cette installation.

La collection de modèles est complétée par une bibliothèque qui comprend aussi une collection de photographies et de planches imprimées (« *Einzelblätter in Photographie und Druck* »). À ce stade de la recherche, nous ne sommes pas encore en mesure d'expliquer pourquoi cette autre collection d'images n'est pas, en 1888, intégrée dans la banque d'images : il ne s'agit probablement que d'un état de l'avancement de l'aménagement des collections, mais l'examen des planches conservées au Cabinet des estampes et des dessins permettra peut-être de répondre à cette question. À côté de ces planches, la bibliothèque comprend aussi des ouvrages – en 1888, 260 volumes – ainsi que

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 7 et p. 11.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 11 et suiv..

<sup>51</sup> 1/ textiles, classés par techniques et types de motifs ; 2/ cuir et papier ; 3/ écriture, imprimerie et arts graphiques ; 4/ peinture décorative ; 5/ ornement en deux dimensions (mosaïque, marqueterie, gravure...); 6/ verre ; 7/ céramique ; 8/ pierre ; 9/ métal ; 10/ menuiserie et sculpture en bois ; 11/ petites œuvres en bois, ivoire, albâtre et cire ; 12/ architecture décorative ; 13/ costumes ; 14/ instruments de musique ; 15/ véhicules ; 16/ héraldique.

des périodiques spécialisés. Ce fonds documentaire, qui est aujourd'hui à la Bibliothèque des musées de Strasbourg, mérite aussi d'être pris en compte afin de mieux comprendre l'articulation banque d'images/documentation.

Enfin, une collection de « motifs » est présentée dans la salle du fond. Cette salle correspond le plus à ce qu'on désigne aujourd'hui par le terme « musée », parce qu'on y voit des objets, mais, comme mentionné ci-dessus, leur statut est ici très différent. Il s'agit en effet non pas d'objets, mais de motifs. Obéissant au principe selon lequel

ce qui est caractéristique [...] doit être réuni au musée, et dans la mesure où cet objectif ne peut être atteint en rassemblant des originaux, ce devrait être facilité par l'acquisition de reproductions, moulages, images<sup>52</sup>,

L'exposition mêle non seulement des œuvres de diverses provenances et époques, mais aussi des originaux anciens et des imitations récentes. De plus, la présentation repose sur la réalité de la collection. Elle est donc moins systématique et complète que dans la salle 1. Environ un tiers de la salle longitudinale est consacré aux œuvres monumentales en métal et en bois. La présentation est ponctuée par trois « *Zimmereinrichtungen* » qui sont disposées dans l'espace de manière à remonter le temps, du rococo à la renaissance et enfin au gothique. Enfin, entre les chambres de style renaissance et gothique, un dernier espace est occupé par des vitrines d'objets de taille moyenne et petite qui sont divisés, grosso modo, par matériaux et techniques<sup>53</sup>. L'installation semble fidèle au modèle du South Kensington, défendu entre autres par Lessing, mais qui sera rapidement dépassé au profit, notamment, de la séparation musée – collection d'histoire de l'art d'une part, et école – collection d'étude d'autre part, en particulier sous l'influence de Bode<sup>54</sup>.

Quelles sont les œuvres islamiques exposées dans ce premier Kunstgewerbe-Museum de Strasbourg, et comment sont-elles présentées ? D'après le guide de 1888, dans la salle 1, seul le groupe 7, consacré à la céramique, comprend, entre un ensemble de céramiques antiques et un groupe de majoliques italiennes, quelques pièces « asiatiques et hispano-mauresques ». La précision « hispano-mauresques » suggère qu'il s'agit de pièces à décor de lustre métallique, mais l'examen des planches du Cabinet des estampes et des dessins devrait permettre de recueillir davantage d'informations à ce sujet.

---

<sup>52</sup> A. SCHRICKER, *Führer...*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>53</sup> Vitrine 1/ bronze et orfèvrerie ; 2/ Orient ; 3/ céramique ; 4-5/ reliures...

<sup>54</sup> Claudia RÜCKERT et Barbara SEGELKEN, « Im Kampf gegen den 'Ungeschmack': das Kunstgewerbemuseum im Zeitalter der Industrialisierung », dans Alexis JOACHIMIDES, Sven KUHRAU, Viola VAHRSON et Nikolaus BERNAU (éds.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums, Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, Dresde, Bâle, 1995, p. 108-121.

La salle 2 est plus fournie. La vitrine I, dédiée aux métaux (bronze, orfèvrerie) comprend, au milieu d'objets très variés allant d'un vase refondu d'après une gravure de Jean Lepautre (1618-1682) à une reliure en argent ornée d'un portrait de Louis XIV, une tasse et une assiette en argent décorées de « motifs persans du XVIII<sup>e</sup> siècle », réalisées à Augsbourg, ainsi qu'un paon peint en émail transparent de fabrication indienne.

La vitrine II est, elle, consacrée à des œuvres « orientales ». Sur la face a, en bas, à côté de pièces japonaises est présentée « une grande coupe à [décor de] lustre métallique mauresque », très vraisemblablement la coupe achetée auprès des Pickert l'année précédente (n° 550). Au-dessus apparaissent des « carreaux persans », sans doute aussi quelques-uns de ceux achetés à Pickert, ainsi qu'un « service à café [...] en filigrane indien ». Enfin, dans la partie supérieure, des « carreaux persans en mosaïque de céramique et travail ajouré », vraisemblablement n° 540 à 542, ainsi qu'un « carreau de mosquée avec inscription coranique, turc », sans doute n° 539 (qui n'est pas turc mais iranien), et des « métaux indiens ». La face b comprend, elle, des œuvres japonaises, tandis que les faces c et d ne sont pas décrites.

Dans la vitrine III, tout aussi hétéroclite, sont présentées des céramiques parmi lesquelles figure, sur la face c, en bas, un plat « en faïence de Rhodes », sans doute en céramique d'Iznik, ottoman. Dans la vitrine IV, face c, des textiles coptes sont présentés comme les plus anciens textiles chrétiens ; tandis que dans la vitrine V, face b ou d, la « lampe de mosquée à décor d'émaux de couleurs » est mentionnée sans indication de provenance ni de date. Enfin, en face des vitrines est suspendu un grand textile « à motifs mauresques » de fabrication munichoise.

Ce qui ressort de cette description, c'est d'abord que tout ce qui est acquis n'est pas exposé. C'est le cas notamment d'œuvres entrées dans les collections avec la succession de Louis II de Bavière (ci-dessous). Schricker et son assistant procèdent donc à des choix dont la logique demeure à déterminer. La présentation reste cependant très hétéroclite. À l'échelle du musée, différents critères de classification sont combinés : technique, historique (la succession des styles, principalement du gothique au XVIII<sup>e</sup> siècle), et vaguement géographique, notamment avec la vitrine « orientale ». Les œuvres *islamiques* sont soit noyées au milieu d'œuvres de toutes provenances, soit présentées au sein d'ensembles orientaux, principalement avec des pièces japonaises, rappelant l'essor contemporain de l'orientalisme et du japonisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les œuvres « islamiques » ne sont évidemment jamais présentées comme telles. La tendance consiste alors à considérer ces arts sous un prisme racial-national, en particulier entre « maures », « perses », « turcs » et « indiens », sans que l'origine des objets ne soit connue de manière précise, dans une approche qui se situe quelque part entre fantasme et début de connaissance. Les œuvres « islamiques » sont d'ailleurs aussi mêlées aux œuvres orientalistes. Il s'agit aussi d'un mode de présentation classique pour l'époque, mais qui n'est finalement pas si bien connu que cela. Il serait très intéressant de tenter d'identifier chaque

œuvre et de reconstituer l'exposition de 1888 de manière virtuelle afin d'en saisir la logique visuelle, celle des « motifs », et de la mettre en regard avec d'autres présentations contemporaines dans divers musées européens.

De nombreuses acquisitions islamiques sont donc faites entre 1887 et 1894, sous la direction de Schricker, mais nous n'avons pas encore trouvé d'informations sur la manière dont ces œuvres, notamment les tapis, de grandes dimensions, sont exposées (ou pas) après l'ouverture en 1888. En revanche, les acquisitions dans ce domaine se font plus rares après 1894, puis tout à fait exceptionnelles sous la direction d'Ernst Polaczek (1907-1918), ce qui souligne l'importance des choix et des affinités personnelles en termes de politiques muséales. En effet, Polaczek entreprend de réorienter la politique d'achat vers « une volonté d'exhaustivité dans le domaine de compétence régionale » du musée : orfèvrerie strasbourgeoise, céramique et mobilier d'Alsace...<sup>55</sup>, et pour ce faire concède même la vente de quelques 350 œuvres, parmi lesquelles un nombre important (68, soit près de 20 %) de pièces « islamiques »<sup>56</sup>. Dans l'introduction du catalogue de vente, il explique que les objets mis en vente sont soit des « doublons », soit des « objets inadaptés pour servir les missions nouvellement définies du musée<sup>57</sup>. » Parmi les « doublons » figurent vraisemblablement quatre « lampes maures », probablement des lampes de mosquées similaires à celle décrite ci-dessus (n° 1712 a et b, n° 1713 a et b), vendues chacune pour 50 marks. Qu'il s'agisse d'œuvres mamloukes ou plus probablement d'imitations du XIX<sup>e</sup> siècle, il est très peu probable que ces lampes aient été identiques : la notion de « doublon » est donc toute relative. Un autre « doublon » est probablement un tapis indien de grandes dimensions (550/470 cm) vendu pour 300 marks (n° 2002). Mais la majorité des pièces correspondent plutôt à la deuxième catégorie, parce qu'elles ne semblent pas avoir d'équivalents dans les collections actuelles du musée. Il s'agit de plusieurs pièces de mobilier et de céramiques « maures »<sup>58</sup>, d'œuvres en céramique ou en « bronze » indiennes<sup>59</sup>, ainsi qu'un encensoir et un fusil persans<sup>60</sup>.

Il est intéressant de noter qu'à peu près au même moment où Polaczek vend de nombreuses œuvres orientales, « maures », persanes, indiennes, mais aussi chinoises, japonaises ou encore malaises, Julius Euting (1839-1913), le directeur de la Kaiserliche Universitäts- und Landesbibliothek (actuelle Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg) de 1900 à 1909, entreprend, lui, des acquisitions tout à fait ambitieuses dans ce domaine,

---

<sup>55</sup> B. Schnitzler, *Des collections...*, *op. cit.*, p. 70-73.

<sup>56</sup> HOHENLOHE-MUSEUM, *Kunstgewerbliche Sammlung der Stadt Straßburg. Verzeichnis des zum Verkauf bestimmten Gegenstände aus den Sammlungen des Museums*, Strasbourg, Hermann Huber, 1907.

<sup>57</sup> « Gegenstände, die nicht geeignet sind, den jetzt genau festgestellten Aufgaben des Museum zu dienen. »

<sup>58</sup> Quatre « tabourets », vraisemblablement des petites tables en bois et/ou en nacre (n° 1722a, 1723, 2085 et 2086), deux étagères (n° 1734 et 1735), trois vases (1730 à 1732).

<sup>59</sup> n° 2145, 2146, 2148 à 2151, 2181, 2183, 2200, 2301, 2302, 2303...

<sup>60</sup> n° 2177 et 2178.

comme la collection du Comte Arthur de Gobineau achetée en 1903 pour 20 000 marks<sup>61</sup>. De même, et aussi surprenant que cela puisse paraître, Euting joue probablement un rôle dans l'acquisition de la façade du château umayyade de Mshatta (VIII<sup>e</sup> siècle) qui est aujourd'hui encore l'un des fleurons du Pergamonmuseum de Berlin<sup>62</sup>. Ces choix différents reflètent probablement les enjeux divergents d'une collection muséale et d'une collection de bibliothèque universitaire, et nous pouvons aussi remarquer que les fonds orientaux de ces deux institutions ne connaissent pas le même destin par la suite.

Malgré le tournant pris par Polaczek, toutes les œuvres islamiques du Hohenlohe-Museum ne sont cependant pas vendues, et d'autres sont même acquises, par exemple un tapis persan en 1910, avant que les achats dans ce domaine ne s'interrompent totalement à la veille de la première guerre mondiale, en 1913. Ainsi, le seul achat que nous ayons pu identifier pour l'instant après cette date, dans la ville redevenue française, est un « tapis d'Orient acquis le 21.VI.38 pour le maire ».

### « L'universel » dans un musée entre vocation nationale et régionale ?

Comme mentionné ci-dessus, Ernst Polaczek affirme :

Il n'y a guère de domaine de la vie publique en Alsace dont la conception et le développement entre 1870 et 1918 n'aient été influencés par la politique. La conservation des œuvres d'art et des monuments était aussi politique<sup>63</sup>.

De même, écrivant à propos du même contexte (la rivalité entre Gaston Migeon et son homologue allemand Friedrich Sarre (1865-1945) au début du XX<sup>e</sup> siècle), Eva-Maria Troelenberg remarque :

Exposer l'art extra-européen apparaît indubitablement aussi, de manière plurielle, comme un acte politique<sup>64</sup>.

La question non seulement des choix d'acquisition d'August Schrickler et de ses successeurs, mais aussi de leur réception par les commentateurs alsaciens et français se pose aussi bien du point de vue des ambitions coloniales

<sup>61</sup> Ludwig SCHEMANN, *Die Gobineau-Sammlung der Kaiserlichen Universitäts- und Landesbibliothek zu Straßburg*, Strasbourg, 1907 ; Jean-Pierre ROSENKRANZ, « Un intérieur orientaliste. Meubles et objets d'Arthur de Gobineau conservés dans les réserves de la BNU », *La Revue de la BNU*, n° 3, 2011, p. 86-99.

<sup>62</sup> Christophe DIDIER, « Portrait d'un fondateur : Julius Euting », *La Revue de la BNU*, n° 2, 2010, p. 110-111.

<sup>63</sup> Voir *supra*, note 6.

<sup>64</sup> E.-M. TROELENBERG, *Paris...*, *op. cit.*, p. 46. Voir aussi les débats suscités par les tapis : œuvres « étrangères » ou « composantes essentielles de la culture européenne » : C. TRATMANN-WALLER, *Le tapis ...*, *op. cit.*, p. 7-8 et p. 12.

allemandes en « Orient »<sup>65</sup> et en Alsace, que des débouchés régionaux<sup>66</sup>. Il s'agit de l'un des axes de recherche future de ce projet, qui doit être étudié en particulier à travers la presse locale et française spécialisée, et en comparaison avec les réactions à la reconstitution du MBAS par Bode à partir de 1889 qui sont, elles, mieux connues.

Dans le cas du MBAS, les débats portent essentiellement sur les liens entre l'histoire de l'art comprise dans le sens de la recherche scientifique sur « les grandes écoles d'art » (essentiellement peinture et sculpture européennes)<sup>67</sup>, et les missions des musées de province, y compris donc à Strasbourg. La pratique allemande ne sépare pas recherche et musée, comme en témoigne le fait que c'étaient souvent des universitaires et/ou chercheurs qui dirigeaient les musées (August Schricker ; Auguste Adolphe Seyboth (1848-1907) ; Georg Dehio (1850-1932) ; Ernst Polaczek...), mais aussi les politiques d'acquisition de ces musées. Ainsi, les choix de Bode pour le MBAS s'inscrivent dans une triple perspective : de recherche « encyclopédique » (« offrir un aperçu de l'évolution de la peinture... »), d'ancrage régional (« donner une importance particulière aux écoles allemandes anciennes, notamment souabe et rhénane »), le tout adapté au grand public (des « tableaux [...] agréables à voir et compréhensibles par tous<sup>68</sup> »). Ces choix suscitent en France un certain enthousiasme, mais aussi beaucoup de critiques. On reproche en particulier à Bode de « considérer le musée comme une annexe de la chaire [...] d'histoire de l'art », et de créer à Strasbourg « un petit *Berlin* ou un petit Munich », « inutile », parce qu'il ne répond pas suffisamment à l'attente du public de la ville et de la région de trouver au musée un « refuge », des « souvenirs » et des sources d'inspiration pour l'art futur<sup>69</sup>.

Dans une perspective où le passé informe et inspire le présent et l'avenir, les choix « encyclopédiques » sont perçus comme une forme de négation de l'histoire et de la valeur de l'art régional, et, au contraire, d'expression du pouvoir de confiscation du présent et de l'avenir par l'occupant. Les associations régionales, en particulier la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace et la Société des amis des arts de Strasbourg s'engagent d'ailleurs dans une sorte de politique patrimoniale de résistance, en

---

<sup>65</sup> Dans le cas de l'Autriche, qui est quasiment dépourvue de possessions coloniales, la mode orientaliste « a pu être considérée comme faisant partie d'un colonialisme visuel, plus exactement d'un colonialisme de l'imaginaire ». *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>66</sup> B. SCHNITZLER, *Des collections ...*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>67</sup> Louis REAU, « Musées de France et d'Allemagne », *La Revue*, n° 69, 1907, p. 28 ; T. BAENSCH, *Un musée...*, *op. cit.*, p. 295.

<sup>68</sup> Archives départementales du Bas-Rhin, Strasbourg, AL 27/692 : Lettre de Bode au gouverneur de Strasbourg le 1<sup>er</sup> août 1889 ; T. BAENSCH, *Un musée...*, *op. cit.*, p. 289.

<sup>69</sup> André GIRODIE, « Les musées d'Alsace. Les musées de Strasbourg. I : Musée de peinture et de sculpture », *La revue de l'art ancien et moderne*, n° 22, 1907, p. 175-176 ; T. BAENSCH, *Un musée...*, *op. cit.*, p. 298-299.

privilégiant l'art régional d'un côté et l'art français, notamment moderne, par exemple impressionniste, de l'autre. Les musées et leurs collections représentent donc un enjeu identitaire central, et la politique ambitieuse, aussi bien en termes de propos scientifique que de qualité des acquisitions n'est pas nécessairement comprise comme une chance de pouvoir jouer un rôle sur le plan scientifique et institutionnel, mais comme une menace pour l'identité régionale et locale. Écrivant au lendemain du retour de l'Alsace-Lorraine à la France, en avril 1919, Émile Schneider (1873-1947), directeur par intérim de l'École des arts décoratifs (1918-1920), remarque :

La modernité était condamnée au nom de la lutte contre la germanisation et on se coupait de la scène internationale. La primauté devait être donnée au local<sup>70</sup>.

Les recherches futures devraient permettre de comprendre les réactions suscitées par le Hohenlohe-Museum et ses collections extra-européennes, y compris islamiques, de manière plus précise. En attendant, force est de constater que malgré des analyses telles celles d'Émile Schneider dès 1919, il n'y aura pas de changement de cap. En effet, après le retour de l'Alsace-Lorraine à la France, le choix opéré est celui de la rupture avec la tradition non seulement technique et didactique, mais aussi universaliste des musées d'arts décoratifs et du musée Hohenlohe. Sous l'autorité de Hans Haug (1890-1965) qui commence sa carrière muséale comme vacataire sous Polaczek en 1907 avant de devenir assistant en 1918, puis conservateur et enfin directeur des Musées de Strasbourg (1919-1963), le MADS, installé au palais Rohan, est transformé en musée du XVIII<sup>e</sup> siècle strasbourgeois, tandis qu'à l'emplacement du musée international qu'il était est fondé le Musée Historique, principalement consacré au passé français de la région de 1681 à 1870 et pendant la Première Guerre mondiale. De plus, les objets indésirables sont mis en caisse, puis transférés aux réserves du Musée de l'Œuvre Notre-Dame. La réorganisation des collections à l'échelle de la ville a donc pour résultat la dispersion des fonds du Hohenlohe-Museum<sup>71</sup>. Les collections d'arts de l'Islam du MADS continuent cependant de s'enrichir de manière occasionnelle grâce à quelques dons faits, pour l'essentiel, du vivant de Haug, comme une petite collection de « miniatures », en particulier persanes et indiennes, aujourd'hui au Cabinet des estampes et des dessins.

## Conclusion

Cette contribution avait pour but de présenter une collection totalement méconnue : la collection d'arts de l'Islam du MADS, ainsi que les questions

---

<sup>70</sup> B. SCHNITZLER, *Des collections...*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>71</sup> Les objets islamiques restent au Musée de l'Œuvre Notre Dame jusqu'au milieu des années 1990 où, à l'exception de quelques pièces en verre et en ivoire, ils retournent aux réserves du MADS à l'instigation de son nouveau conservateur Etienne Martin, que je remercie vivement pour cette information.

qu'elle pose et les pistes de réflexion et de recherche qu'elle ouvre. En quoi cette collection consiste-t-elle ? Comment a-t-elle été constituée, par qui et pourquoi ? Et comment a-t-elle été présentée et perçue ? Le travail d'identification, par le croisement des œuvres conservées, des inventaires et des documents d'archives est en cours, mais les premières recherches ouvrent des perspectives très intéressantes sur les significations données à ce fonds, qui semblent imprégnées de politique. Les rivalités autour de « l'Orient » sont en effet doublées de celles autour du territoire de l'Alsace-Lorraine, ce qui fait que cette collection représente un enjeu très spécifique. S'agit-il d'une collection de musée d'art décoratif classique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou d'un instrument de colonialisme symbolique ? Ce fonds met aussi en exergue la valeur symbolique différente attachée à une collection muséale ou à un fonds de bibliothèque ou d'université. Les collections d'arts de l'Islam du MADS ne sont en effet pas les seules collections patrimoniales islamiques de Strasbourg. D'autres sont conservées, par exemple à la BNUS ou au Département d'études turques de l'Université de Strasbourg. La dynamique des rapports entre ces fonds mérite aussi d'être étudiée dans le contexte des questionnements identitaires particuliers à la ville de Strasbourg.



Fig. 1. Ensemble de trois carreaux de revêtement provenant de l'Imānzādeh Yaḥyā à Varamin (Iran), 660 H. / 1261-1262, céramique moulée, décor de lustre métallique, dim. max. 31.4/31.4 cm, Strasbourg, Musée des arts décoratifs de Strasbourg, MAD 546, 547, 548. © Musées de Strasbourg, M. Bertola



Fig. 2. Lampe, Créteil, atelier Bucan et Duponthieu, vers 1870-80, verre incolore soufflé, anses appliquées, décor émaillé et doré, glands accrochés aux trois anses, H. 32.8 cm, D. max. 23.5 cm, Strasbourg, Musée des arts décoratifs de Strasbourg, MAD 2374. © Musées de Strasbourg.

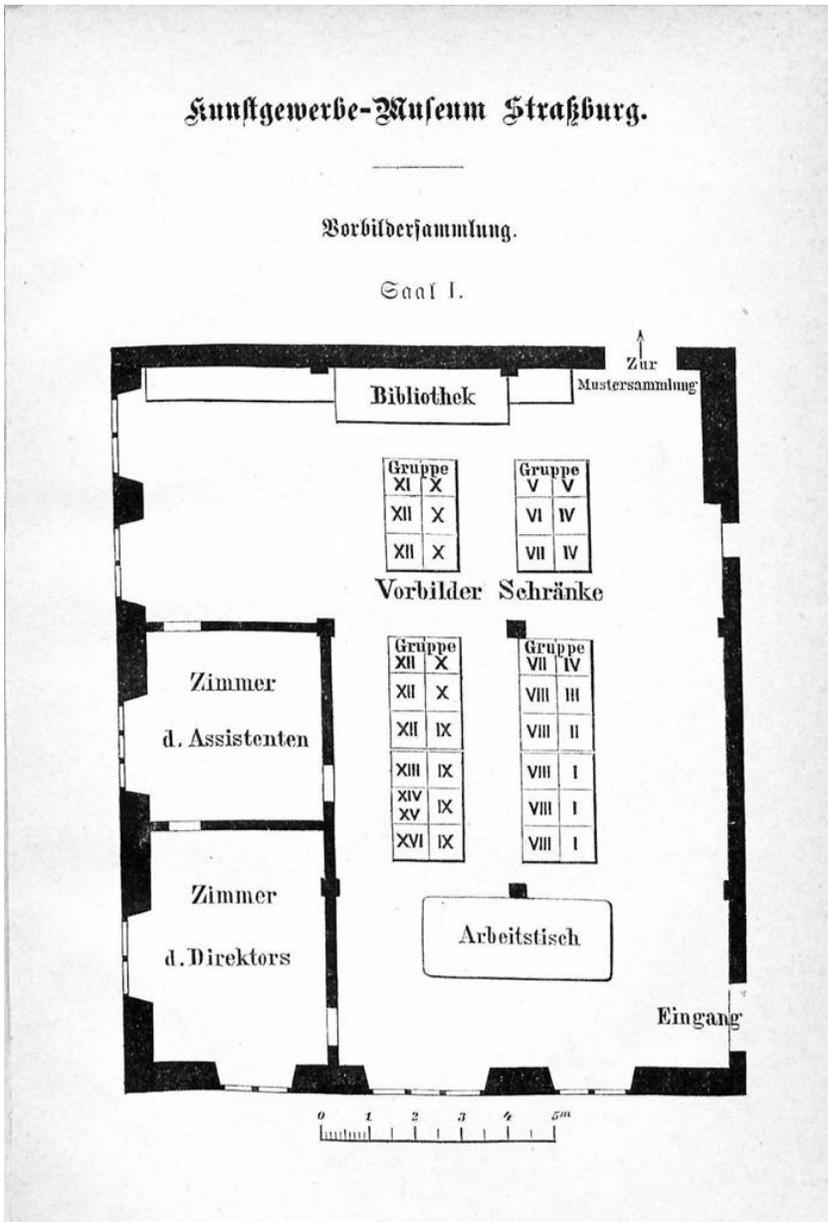


Fig. 3. Kunstgewerbe-Museum Strassburg, Vorbildersammlung, Saal I, plan publié par August Schrickler dans son *Führer durch die Sammlungen des Kunstgewerbe-Museums*, Strasbourg, G. Fischbach, 1888, entre p. 12 et p. 13.

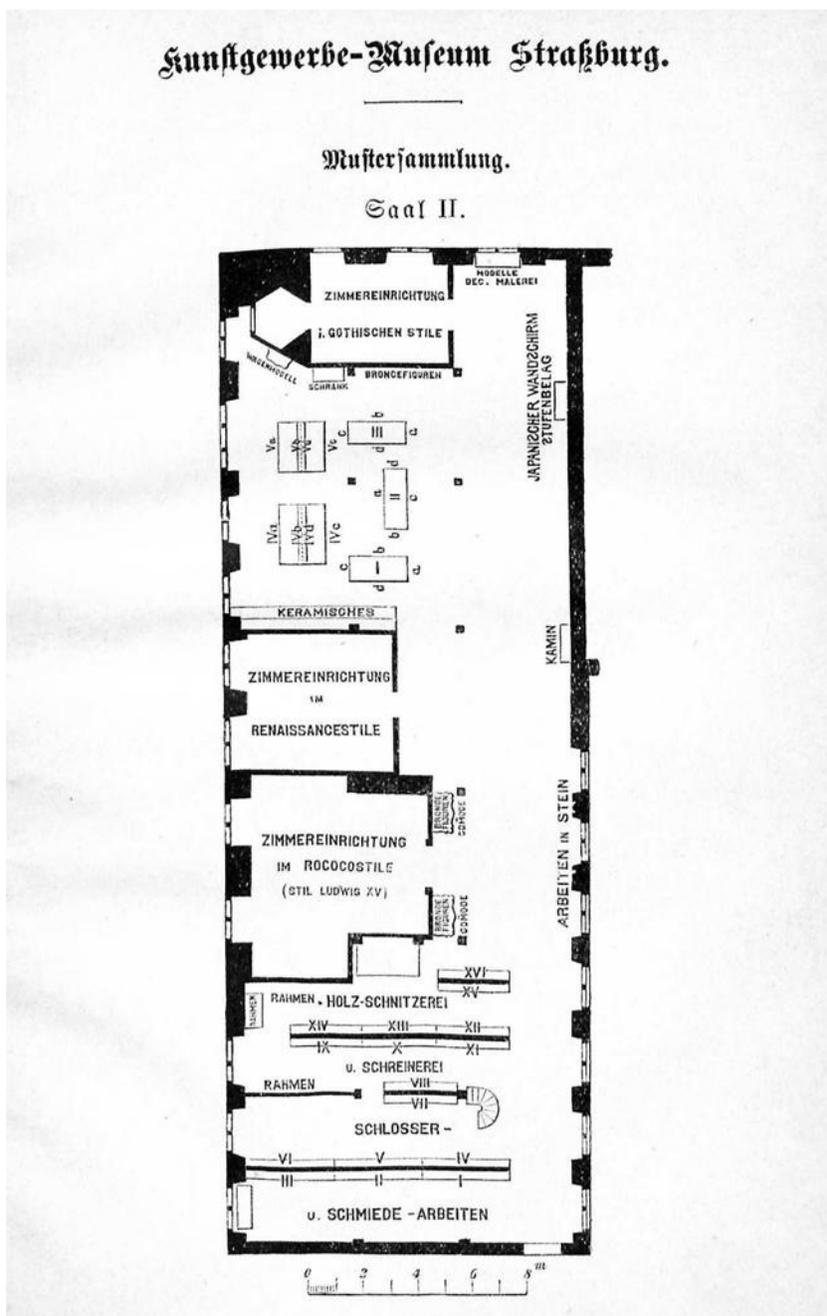


Fig. 4. Kunstgewerbe-Museum Strassburg, Mustersammlung, Saal II, plan publié par August Schrickler dans son *Führer durch die Sammlungen des Kunstgewerbe-Museums*, Strasbourg, G. Fischbach, 1888, entre p. 16 et p. 17.