Les institutions culturelles parisiennes comme lieux de mémoire et de résistance culturelle pour les pays postcoloniaux du Monde Arabo-iranien

DESNEUX Thomas
Sous la direction de Monsieur François Mairesse

Mémoire de master 1
Direction de projets ou d'établissements culturels
Parcours musées et nouveaux médias
2026-2027

CC BY NC ND

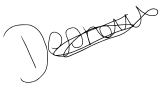
Attestation de non plagiat

Déclaration sur l'honneur

Je, soussigné(e), déclare avoir rédigé ce mémoire sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Fait à Paris, le 29 mai 2026

Signature de l'étudiant.e



Déclaration sur l'honneur concernant l'usage de l'IA

En accord avec le document « cadrage concernant l'usage de l'IA dans les mémoires », remis par les directeurs du master, je, soussigné(e), déclare (barrer la mention inutile):

- ☺ avoir rédigé ce mémoire sans aucun recours à l'IA
- o avoir rédigé ce mémoire en ayant recours à l'IA. Dans ce cas, j'explique ici de manière détaillée la nature précise des usages qui en ont été faits :

……..

Fait à Paris , le 29 mai 2025

Signature de l'étudiant.e



على هذه الأرض ما يستحقّ الحياة لمحمود درويش ترجمتها للفرنسية سامية الامين.

على هذه الأرض ما يستحق الحياة: تردد إبريل، رائحة الخبزِ

في الفجر، آراء امرأة في الرجال، كتابات أسخيليوس ، أول

الحب، عشب على حجرٍ، أمهاتٌ تقفن على خيط ناي، وخوف

الغزاة من الذكرياتْ.

على هذه الأرض ما يستحق الحياةْ: نهايةُ أيلولَ، سيّدةٌ تترُكُ

الأربعين بكامل مشمشها، ساعة الشمس في السجن، غيمٌ يُقلّدُ

سِرباً من الكائنات، هتافاتُ شعب لمن يصعدون إلى حتفهم

باسمين، وخوفُ الطغاة من الأغنياتْ.

على هذه الأرض ما يستحقّ الحياةْ: على هذه الأرض سيدةُ

الأرض، أم البدايات أم النهايات. كانت تسمى فلسطين. صارتْ

تسمى فلسطين. سيدتي: أستحق، لأنك سيدتي، أستحق الحياة.

Sur cette terre, il y a ce qui mérite la vie : l'hésitation d'avril, l'odeur du pain à l'aube, les opinions d'une femme sur les hommes, les écrits d'Eschyle, le commencement de l'amour, l'herbe sur une pierre, des mères debout sur un filet de flûte et la peur qu'inspire le souvenir aux conquérants.

Sur cette terre, il y a ce qui mérite la vie : la fin de septembre, une femme qui sort de la quarantaine, mûre de tous ses abricots, l'heure de soleil en prison, des nuages qui imitent une volée de créatures, les acclamations d'un peuple pour ceux qui montent, souriants, vers leur mort et la peur qu'inspirent les chansons aux tyrans.

Sur cette terre, il y a ce qui mérite la vie : sur cette terre se tient la maîtresse de la terre, mère des préludes et des épilogues. On l'appelait Palestine. On l'appelle désormais Palestine. Ma Dame, je mérite la vie, car tu es ma Dame.

Mahmoud Darwish, « Sur cette terre », dans *La terre nous est étroite et autres poèmes*, trad. Elias Sanbar, Paris, Éditions Gallimard, 2000.

Comme l'écrit Mahmoud Darwish, « sur cette terre, il y a ce qui mérite la vie », est une résonance particulière avec les pratiques artistiques issues des diasporas du Moyen-Orient, où la création devient un lieu de mémoire, de résistance et de reconstruction symbolique. Au moment où s'écrit ce mémoire, en 2026, le Moyen-Orient est traversé par des bouleversements politiques majeurs. La guerre en cours à Gaza, dont la qualification fait l'objet de débats juridiques, médiatiques et militants à l'échelle internationale, s'inscrit dans une séquence historique marquée par la récurrence des conflits dans la région. Cette situation ne peut être dissociée d'une longue histoire d'interventionnisme étranger et de recompositions géopolitiques héritées de la période coloniale, révélant la fragilité structurelle des équilibres régionaux. Depuis les accords Sykes-Picot de 1916, qui ont découpé les territoires arabes selon des logiques impériales franco-britanniques, jusqu'aux mandats coloniaux sur la Syrie, le Liban et la Palestine, puis au coup d'État en Iran de 1953 orchestré par la CIA et le MI6, et aux guerres du Golfe de 1991 et 2003, l'Occident a imposé des frontières artificielles, des régimes alignés et des destructions massives. Ces ingérences ont menacé la transmission culturelle, rendant urgente une résistance artistique face à l'effacement postcolonial.

C'est dans ce contexte que des artistes issus des diasporas arabo-iraniennes, installés à Paris depuis les années 2000 et plus particulièrement à partir des années 2010, développent des pratiques artistiques inscrites dans des réseaux transnationaux. Leur travail s'exprime à la fois au sein d'institutions culturelles parisiennes et dans des espaces indépendants, participant à la reconfiguration des scènes artistiques contemporaines. Sabreen Haj Ahmad, avec ses aquarelles *Those Who Walk the Land* (Institut des Cultures de l'Islam, 15 octobre 2025 – 11 janvier 2026), fait cohabiter figures féminines et animaux emblématiques palestiniens dans un espace suspendu. Travaillant à même le sol, elle ancre ses formes dans les paumes et plantes de pieds, rappelant que la création naît de la terre, témoin d'une double lutte, nature (oliviers, vignes, jasmins, abeilles) et peuple face à l'effacement colonial. L' « européanisation » du paysage par pins invasifs y apparaît comme une arme d'éradication historique ; cordon ombilical et broderie traduisent un lien holistique au territoire, puisant dans l'imagerie chrétienne et

musulmane pour en faire un monument de résistance où la nature fait resurgir les vestiges des villages détruits. Le peuple ne lutte pas *pour* son paysage, mais *avec* lui, une poétique que Haj Ahmad transpose visuellement. De même, Melika Sadeghzadeh, lauréate du Prix de la Fondation du MO.CO. 2025, interroge à travers *Tasting the Fire* (Espace Saint-Ravy, Montpellier, 2026) les tensions entre contrainte sociale et liberté, via des installations, des vidéos et des sculptures métaphoriques sur le pouvoir quotidien et la résistance poétique. Ali Kaeini, dans *Missed Mist* (galerie NIKA Project Space, Paris, 11 janvier - 11 avril 2026), explore la censure post-révolutionnaire iranienne, avec des toiles effacées à l'eau de Javel, des collages calligraphiés et des silhouettes fantomatiques évoquant des scènes cinématographiques censurées.



Ready for Evacuation, 2026. © Sabreen Haj Ahmad



Untitled (Mask), 2025. © Ali Kaeini

Ce paradoxe des institutions culturelles parisiennes s'ancre dans leur histoire même, nés souvent d'un héritage colonial, comme le Palais de la Porte Dorée (1931), ancien Musée des Colonies promouvant l'« artisanat indigène » au service de la propagande impériale, ou avec *Magiciens de la terre* (1989) au Centre Pompidou et à la Villette, accusé de folkloriser les artistes « non-occidentaux » sans contextualisation critique. Laurent Jeanpierre le souligne, "D'un côté, donc, on reproche à Martin de ne pas avoir été fidèle à son relativisme culturel en imposant un regard ethnocentrique, c'est-à-dire néo-primitiviste, sur les œuvres d'art non occidentales. D'un autre côté, on conteste les choix de *Magiciens de la*

Terre parce qu'au relativisme culturel qui en est le point de départ se serait ajouté un relativisme esthétique conduisant à une forme de « déroute du goût », dont l'esthète ne saurait se satisfaire."[1]. Ce double jeu, entre reconnaissance tardive des mémoires postcoloniales et reproduction de silences structurels hérités, interroge leur rôle actuel. Ce contraste institutionnel fonde l'enjeu de ce mémoire : quelles formes de contre-mémoire les diasporas arabo-iraniennes parviennent-elles à imposer dans les arènes culturelles françaises ?

Le cadrage théorique s'appuie sur trois axes qui permettent d'interroger les centres d'art parisiens comme dispositifs culturels ambigus. D'abord, les lieux de mémoire de Pierre Nora (*Les Lieux de mémoire*, 1984-1992) offrent un cadre opératoire pour analyser ces institutions non comme de simples espaces d'exposition, mais comme des matrices symboliques où se cristallisent des contre-mémoires diasporiques, en concurrence avec les narratifs officiels hérités du postcolonial. Ensuite, la découverte du postcolonial conceptualisée par Edward Saïd dans *Orientalisme* (1978) éclaire les silences structurels persistants, les centres d'art, par leur programmation sélective et leurs discours curatoriaux, reconduisent souvent une logique où le « monde arabe » reste essentialisé ou folklorisé, malgré les gestes de restitution apparente. Enfin, les pratiques muséales anticoloniales théorisées par Bruno Brulon Soares (*The Anticolonial Museum*, 2023) questionne radicalement leur rôle institutionnel, loin d'être des sanctuaires neutres, ces espaces reproduisent des asymétries de pouvoir tout en autorisant sporadiquement des interventions critiques. Ces trois piliers théoriques structurent l'hypothèse centrale de ce mémoire, les centres d'art parisiens opèrent comme des arènes mémorielles paradoxales. L'arène est entendue ici comme un espace de confrontation entre acteurs, inspirée de la notion d'arène politique développée par Bruno Jobert[2] et ses collaborateurs. Dans le cadre de ce mémoire, ces centres d'art apparaissent ainsi comme des sites à la fois d'effacement postcolonial hérité et de résistance artistique éphémère menée par les diasporas arabo-iraniennes.

---

[1] Laurent JEANPIERRE. MAGICIENS DE LA TERRE. In Encyclopædia Universalis, Disponible en ligne : https://www.universalis.fr/encyclopedie/magiciens-de-laterre/ (consulté le 19 mars 2026).

[2] JOBERT B & MULLER P ., (1992), *L'État en action. Politiques publiques et corporatismes*, Paris, PUF.

Le positionnement des institutions artistiques et culturelles parisiennes est décisif pour comprendre si elles peuvent constituer de véritables espaces de mémoire et de résistance culturelle, ou si elles participent, parfois malgré elles, à des formes plus subtiles de neutralisation. Leur rôle ne se joue pas uniquement dans leurs choix curatoriaux, mais dans l'ensemble de leur structure : modes de gouvernance, dépendance aux financements publics et privés, arbitrages politiques, gestion des controverses. Traversées par des tensions, risques de crise institutionnelle, surpolitisation médiatique, pressions économiques, censures explicites ou diffuses, ces institutions évoluent dans un équilibre fragile. Pourtant, les centres d'art peuvent fonctionner comme des caisses de résonance puissantes. Par la programmation d'expositions, de performances ou de cycles de recherche, ils rendent audibles des récits minorés, déplacent les cadres historiographiques dominants et ouvrent des espaces de conflictualité symbolique. Mais l'exposition n'est qu'un niveau d'action. La médiation, dans sa dimension relationnelle[3], constitue un autre lieu stratégique, elle désigne l'ensemble des dispositifs qui organisent les rencontres entre œuvres, publics et intervenants. En tissant des liens, en favorisant la parole, le dialogue et la co-construction de sens, la médiation relationnelle permet la circulation de récits diasporiques, la transmission de contre mémoires et la réactivation d'histoires fragmentées. C'est là que se joue, souvent plus discrètement, une politique de la mémoire.

Ces institutions peuvent ainsi devenir des laboratoires d'imaginaires, c'est-à-dire des espaces expérimentaux où se remettent en question les images du passé, les représentations du « monde arabe » et les récits diasporiques. Elles ne se contentent pas d'exposer des œuvres, elles produisent des régimes de visibilité. Elles offrent la possibilité de penser des futurs pluriels, où ces mémoires ne sont ni folklorisées ni assignées à une altérité figée, mais reconnues comme forces actives de reconfiguration culturelle. Dès lors, une tension apparaît : ces institutions sont-elles réellement des espaces de résistance face aux dynamiques d'effacement historique et identitaire, ou produisent-elles une reconnaissance

[3] RÉSEAU LMAC, *La médiation en art contemporain* (2015), qui définit la médiation comme un espace de rencontres propice à l'échange entre œuvres et publics.

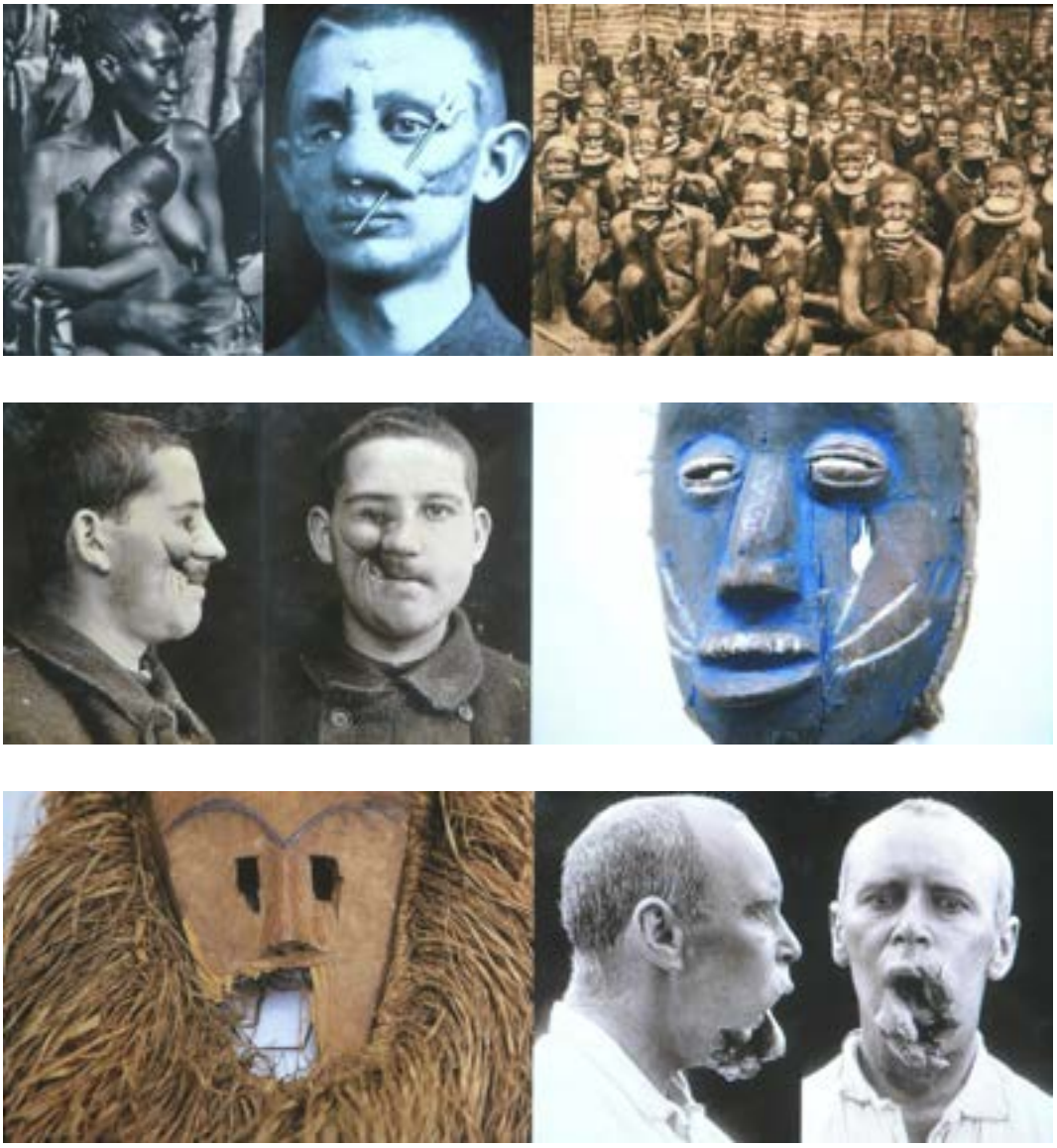
partielle, institutionnellement cadrée, compatible avec leurs propres contraintes structurelles ?

C'est dans cette perspective que s'inscrit la question centrale de cette recherche : comment les institutions culturelles parisiennes participent-elles à la préservation et à la transmission des mémoires postcoloniales liées au Monde arabe ? Et dans quelle mesure contribuent-elles, concrètement, à une résistance culturelle face aux risques d'effacement et de neutralisation ?

Cette recherche s'appuie sur un corpus de quatre expositions présentées dans des institutions parisiennes aux statuts distincts : *Dislocations* (16 février 2024 - 30 juin 2024) et *Passé Inquiet : Musées, exil et solidarité* (16 février 2024 au 30 juin 2024) au Palais de Tokyo, *Présences Arabes* (5 avril 2024 au 25 août 2024) au Musée d'Art Moderne de Paris et *Arabofuturs* (23 avril 2024 au 12 janvier 2025) à l'Institut du Monde Arabe. Ce choix permet de confronter différents régimes institutionnels afin d'analyser comment chacun configure, autorise ou contraint la mise en visibilité des mémoires postcoloniales liées au Monde arabe.

L'enquête s'appuie sur un travail de terrain combinant entretiens semi-directifs avec commissaires, artistes et acteurs institutionnels, observation des dispositifs d'exposition et de médiation, ainsi qu'analyse d'archives et de documents curatoriaux. Ces matériaux sont mis en dialogue avec les études sur la mémoire postcoloniale, la résistance culturelle, la décolonisation institutionnelle et les pratiques artistiques arabes transnationales. Une approche comparative permet d'analyser les intentions curatoriales, les contraintes structurelles et les stratégies artistiques déployées, tout en prenant en compte les enjeux éthiques et situés de la recherche. L'analyse examine d'abord les centres d'art comme espaces traversés par des tensions entre engagement politique, dépendance économique et risque de neutralisation. Elle s'intéresse ensuite aux contre-récits artistiques opposés au récit national postcolonial dominant, à travers des stratégies de reconfiguration mémorielle telles que les archives fantômes, les musées en exil ou les futurismes spéculatifs. Enfin, une réflexion critique interroge les limites structurelles des institutions parisiennes et les conditions d'une véritable politique de la mémoire.

Chapitre I. Cadre théorique et état des lieux



The Repair, 1970. © Kader Attia

Réalisée en 2012, *The Repair* de Kader Attia s'inscrit dans une réflexion de longue haleine menée par l'artiste autour des notions de blessure, de mémoire et de réparation. À travers un montage d'images mettant en parallèle des objets africains réparés et les visages mutilés des « Gueules cassées » de la Première Guerre mondiale, Attia interroge les hiérarchies culturelles héritées de l'histoire coloniale. L'œuvre met en lumière un contraste entre les pratiques de réparation visibles dans de nombreuses sociétés africaines, où les traces de la fracture sont conservées et intégrées à l'objet, et la tradition occidentale qui tend à dissimuler ou effacer les marques de la blessure. En confrontant ces différentes conceptions de la réparation, l'artiste propose une lecture critique des processus de domination culturelle et des traumatismes laissés par la colonisation.

Ainsi, depuis plusieurs décennies, les institutions culturelles occidentales sont confrontées à une remise en question croissante de leur rôle dans la production de récits historiques et culturels. Les musées et centres d'art apparaissent de plus en plus comme des lieux où se négocient des questions de mémoire, d'identité et de pouvoir. Dans ce contexte, les expositions consacrées aux artistes issus du monde arabe ou aux histoires politiques de la région participent également à des débats sur la mémoire coloniale, la représentation des conflits contemporains et la place des diasporas dans l'espace public européen.

I - Mémoire postcoloniale et résistance culturelle

Les réflexions contemporaines sur les mémoires postcoloniales trouvent une partie de leurs fondements dans les travaux de Frantz Fanon, dont l'analyse de la colonisation dépasse largement le cadre politique pour englober les dimensions psychologiques, culturelles et symboliques de la domination coloniale. Dans *Les Damnés de la terre*, Fanon décrit le système colonial comme un monde profondément compartimenté, structuré par une séparation radicale. « Le monde colonial est un monde compartimenté. La ligne de partage, la frontière en est indiquée par les casernes et les postes de police. »[4]. Cette division s'inscrit dans l'organisation même de l'espace social, du langage et des représentations. Le monde colonial apparaît ainsi comme un espace hiérarchisé où les identités, les cultures et les savoirs sont distribués selon une logique de domination. Pour Fanon, la colonisation produit une violence qui dépasse l'exploitation économique ou l'oppression politique. Elle agit également sur les structures psychiques et culturelles des sociétés colonisées. La domination coloniale impose une hiérarchie symbolique qui dévalorise les cultures locales et impose les modèles culturels européens comme une norme universelle. Cette situation engendre ce que Fanon décrit comme une aliénation culturelle, dans laquelle les sujets colonisés se trouvent contraints de se penser à travers les catégories imposées par le colonisateur. La décolonisation exige non seulement l'indépendance politique, mais une refonte totale des imaginaires culturels et identitaires. "La nation ne se fait pas au jour le jour, elle se fait par la littérature de combat qui restaure la

[4] FANON F., *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961, p. 41.

confiance en soi du peuple"[5]. Elle implique une transformation beaucoup plus profonde des imaginaires collectifs et des structures culturelles héritées du colonialisme. Fanon insiste notamment sur le rôle des intellectuels et des artistes dans ce processus. Ceux-ci participent à la reconstruction d'une conscience collective capable de rompre avec les catégories imposées par la domination coloniale et de produire de nouvelles formes de subjectivité politique. La culture apparaît ainsi comme un terrain central de la lutte anticoloniale. Dans ses analyses, Fanon souligne que les artistes jouent un rôle crucial dans la réactivation des mémoires historiques et dans la production de nouvelles représentations collectives. « La culture nationale n'est pas le folklore où un populisme abstrait croit découvrir la vérité du peuple. Elle est l'ensemble des efforts faits par un peuple dans le domaine de la pensée pour décrire, justifier et chanter l'action à travers laquelle il s'est constitué et se maintient. »[6] L'art devient alors un espace où peuvent se reconstruire des récits alternatifs face aux discours dominants imposés par les puissances coloniales.

Les travaux d'Edward Said prolongent et approfondissent cette réflexion en analysant les mécanismes par lesquels l'Occident a historiquement produit des représentations du monde arabe et du Moyen-Orient. Dans *Orientalism*, Said montre que ces représentations participent à la construction d'un système de savoir étroitement lié aux projets impériaux européens. « L'Orient n'est pas seulement adjacent à l'Europe ; il est aussi le lieu de ses plus grandes et plus riches colonies, la source de ses civilisations et de ses langues, son rival culturel et l'une de ses images les plus profondes et les plus récurrentes. » [7]. L'« Orient » apparaît comme une construction discursive produite par des institutions académiques, politiques et culturelles occidentales. Selon Said, l'orientalisme fonctionne comme un dispositif de pouvoir qui permet à l'Occident de définir l'Orient comme son opposé culturel et politique. Les sociétés du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord y sont souvent représentées comme immobiles, irrationnelles ou archaïques, tandis que l'Occident se présente comme le lieu de la modernité, de

---

[5] FANON F., *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961, p. 188.
[6] Ibid., p. 188.
[7] SAID E ., *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978, p. 1.

la rationalité et du progrès. Cette opposition contribue à légitimer la domination coloniale en présentant l'intervention occidentale comme une mission civilisatrice. L'analyse de Said a profondément transformé les études culturelles et les recherches sur les représentations du monde arabe. Elle a notamment permis de mettre en évidence la manière dont certaines images, certains récits ou certaines catégories continuent de structurer les perceptions occidentales de la région. Ces représentations persistent également dans certaines institutions culturelles et artistiques. Dans le contexte des expositions et des musées, cette critique de l'orientalisme invite à interroger la manière dont les œuvres issues du monde arabe sont présentées et contextualisées. Les institutions culturelles ont longtemps contribué à reproduire des représentations simplifiées des cultures non occidentales. Les artistes originaires du Moyen-Orient ou d'Afrique du Nord ont souvent été perçus à travers une grille de lecture identitaire qui les assignait à une altérité culturelle supposée représenter leur origine géographique.

Les travaux de Stuart Hall mettent, eux, l'accent sur les processus de construction des identités culturelles dans des contextes marqués par les migrations et les diasporas. « Cultural identity is not a fixed essence but a positioning. »[8]. Hall insiste sur le caractère dynamique et relationnel des identités culturelles. Contrairement aux approches essentialistes qui envisagent l'identité comme une essence stable et immuable, il propose de la comprendre comme une position construite dans des contextes historiques et politiques spécifiques. « Identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past. »[9]. Dans ses analyses des cultures diasporiques, Hall montre que les identités postcoloniales se construisent souvent dans des espaces de circulation et de translation culturelle. Cette situation produit des formes d'identité hybrides qui remettent en question les catégories traditionnelles de nation, d'origine ou d'appartenance culturelle.

Les analyses d'Achille Mbembe proposent une lecture critique de la condition postcoloniale dans un contexte globalisé. Mbembe souligne que les sociétés

[8] HALL S, « Cultural Identity and Diaspora », in Jonathan Rutherford (dir.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence & Wishart, 1990, p. 226.
[9] Ibid., p. 225.

postcoloniales sont traversées par des temporalités multiples où passé colonial, indépendances politiques et crises contemporaines se superposent et s'entremêlent. « Le temps de la postcolonie est un temps fait d'enchevêtrements et de répétitions. »[10]. La condition postcoloniale désigne un ensemble de relations politiques, économiques et symboliques qui continuent de structurer les sociétés contemporaines. La mémoire devient un terrain central des luttes politiques contemporaines. Les débats autour de l'histoire coloniale, des migrations ou des violences historiques témoignent de l'importance des enjeux mémoriels dans les sociétés postcoloniales. Les institutions culturelles, les musées et les espaces artistiques jouent un rôle important dans ces débats en participant à la construction et à la diffusion de certains récits historiques. L'art contemporain peut ainsi être envisagé comme un espace privilégié pour produire ce que l'on pourrait appeler des contre-mémoires. Les œuvres contemporaines peuvent créer des voies alternatives d'accès au passé, spécifiques au champ artistique[11]. Ces pratiques s'inscrivent souvent dans une démarche critique visant à révéler les structures de pouvoir qui ont façonné les représentations historiques. Les artistes interrogent les archives coloniales, revisitent les images produites par les administrations impériales ou explorent les mémoires familiales liées aux migrations. Ces pratiques artistiques contribuent à produire de nouvelles formes de narration historique qui échappent aux cadres traditionnels de l'histoire officielle.

Depuis les années 1990, plusieurs collectifs et artistes ont développé des pratiques visant à interroger les structures de pouvoir qui organisent la production culturelle. Les travaux du collectif Critical Art Ensemble[12] montrent notamment comment certaines formes d'art peuvent fonctionner comme des dispositifs d'intervention critique dans les espaces publics et institutionnels. L'art constitue un outil d'expérimentation politique capable de produire des formes alternatives de savoir et de mémoire. Les artistes mobilisent différentes stratégies comme le détournement d'archives, les dispositifs participatifs, ou encore les installations

[10] MBEMBE A., *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 24.
[11] POLLEDRI C., « La figure du témoignage dans l'art contemporain libanais », *Histoire de l'art*, n°80, 2017, p. 140.
[12] LEMOINE S., OUARDI S., « Pour une résistance culturelle permanente. Entretien avec Steve Kurtz du Critical Art Ensemble », *Mouvements*, n° 65, 2011, p. 143-158.

documentaires, pour questionner les récits dominants et ouvrir des espaces de réflexion critique. Appliquées au contexte des mémoires postcoloniales, ces approches permettent de comprendre comment certaines pratiques artistiques contemporaines participent à la construction de nouvelles formes de mémoire collective. Les artistes rendent visibles des histoires longtemps marginalisées dans les récits institutionnels. L'espace de l'exposition devient alors un lieu où peuvent se rencontrer différentes formes de mémoire. Les œuvres présentées, les archives mobilisées et les dispositifs curatoriaux utilisés participent à la construction de récits spécifiques sur les relations entre l'Europe et le monde arabe. Ces récits peuvent contribuer à reproduire certaines représentations héritées du passé colonial, mais ils peuvent ouvrir des espaces de relecture critique de ces histoires. L'étude de ces dispositifs constitue ainsi un point d'entrée privilégié pour analyser les relations entre art contemporain, mémoire postcoloniale et institutions culturelles. Dans ce cadre, l'analyse s'appuie sur les théorisations décoloniales autour de la décolonialité des savoirs et de la « colonialité du pouvoir »[13], qui insiste sur la manière dont les institutions culturelles participent à la reproduction de hiérarchies épistémiques entre le Nord et le Sud, l'Occident et le reste du monde. Elle prolonge les réflexions d'Achille Mbembe sur la « postcolonie » comme régime de gouvernementalité marqué par la violence continue[14], la corruption symbolique et la gestion ambivalente des mémoires coloniales, afin de penser comment les centres d'art parisiens traduisent et parfois désamorcent cette violence dans leurs dispositifs expographiques. Enfin, elle s'inscrit dans la lignée de la critique des « musées anticoloniaux » par Bruno Brulon Soares[15], qui interroge la possibilité de fabriquer des institutions capables de produire des contre‑récits sans retomber dans une logique de contrôle institutionnel.

---

[13] MIGNOLO W. D., *The Coloniality of Power, Ethics, and Aesthetics*, Durham, Duke University Press, 2011., où l'auteur définit la « colonialité » comme un régime de pouvoir qui dépasse la période coloniale formelle et continue de produire des hiérarchies entre savoirs, corps et mondes, notamment dans les institutions culturelles et universitaires.

[14] MBEMBE A., *De la postcolonie*, Paris, Karthala, 2000, p. 117–118, où l'auteur décrit la postcolonie comme un régime de gouvernementalité marqué par la « violence continue » et la « corruption symbolique », dans lequel les mémoires coloniales sont à la fois habitées et neutralisées par les institutions de l'État et de la culture.

[15] SOARES B.; *The Anticolonial Museum: Reclaiming Our Colonial Heritage*, Abingdon, Routledge (Taylor & Francis Group), 2023, p. 82–83, où l'auteur propose de penser les musées et les espaces culturels comme des dispositifs capables de produire des « contre‑souverains » et des « contre‑récits » mémoriels, sans pour autant sortir complètement des logiques de contrôle institutionnel.

II- Décolonisation institutionnelle et patrimoines difficiles

Les institutions muséales sont aujourd'hui analysées comme des espaces profondément liés aux structures politiques, économiques et culturelles de la modernité européenne. « Les musées ne sont pas des espaces neutres de préservation, mais des institutions profondément impliquées dans les histoires de l'empire et de la construction nationale. »[16]. Les musées modernes se sont développés en étroite relation avec les processus de formation des États-nations et avec l'expansion impériale européenne. Les collections rassemblées dans les musées occidentaux résultent souvent de conquêtes coloniales, d'expéditions scientifiques ou de pratiques de collecte mises en place par les administrations impériales. Dans ce contexte, les objets issus d'Afrique, d'Asie ou des Amériques ont été intégrés dans des institutions européennes qui les ont recontextualisés selon des catégories de classification élaborées dans le cadre des savoirs occidentaux. Ces processus ont contribué à produire une hiérarchisation implicite des cultures. Les objets provenant des territoires colonisés étaient donc présentés comme des témoignages de cultures « traditionnelles » ou « primitives », tandis que les productions artistiques européennes étaient intégrées dans le récit de l'histoire de l'art moderne. Cette distinction entre art et artefact constitue l'un des fondements historiques de l'organisation des musées occidentaux. « La classification des objets non occidentaux comme artefacts ethnographiques plutôt que comme œuvres d'art reflète les hiérarchies historiques intégrées dans les pratiques muséales occidentales. »[17] Ainsi, les musées doivent être aussi compris comme des dispositifs de production de savoir et de pouvoir. Comme l'a montré Tony Bennett, le musée moderne participe à ce qu'il décrit comme un « complexe expositionnaire », c'est-à-dire un ensemble d'institutions culturelles destinées à organiser le regard du public et à produire certaines formes de connaissance sur le monde. « Le complexe expositionnaire désigne l'ensemble des institutions culturelles - musées, expositions, galeries - par lesquelles l'État organise la mise

---

[16] « Museums are not neutral spaces of preservation but institutions deeply implicated in the histories of empire and nation-building. », BENNETT T., *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres, Routledge, 1995, p.6.

[17] « The classification of non-Western objects as ethnographic artefacts rather than works of art reflects historical hierarchies embedded in Western museum practices. », PRICE S., *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 5.

en scène des objets et la régulation du regard public. »[18]. Les objets sont intégrés dans des récits historiques et culturels qui contribuent à structurer les imaginaires collectifs. Les critiques contemporaines adressées aux musées occidentaux mettent en lumière la manière dont ces institutions ont participé à la construction de représentations du monde non occidental qui reflétaient les intérêts et les perspectives des puissances coloniales. Les débats autour de la restitution des œuvres et de la décolonisation des collections doivent ainsi être compris comme une remise en question plus large des fondements épistémologiques et politiques du musée moderne.

La publication du rapport remis au gouvernement français par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy a joué un rôle déterminant dans la visibilité de ces débats dans l'espace public européen. Commandé en 2018 par le président Emmanuel Macron, ce rapport examine les conditions historiques dans lesquelles de nombreux objets africains ont été intégrés dans les collections des musées français. La présence massive de ces objets dans les institutions européennes résulte souvent de processus marqués par la violence, la contrainte ou l'asymétrie politique. « Une très large part du patrimoine africain se trouve aujourd'hui hors du continent africain. »[19]. Le rapport souligne notamment que de nombreuses œuvres ont été acquises dans des contextes de guerre, de pillage ou de domination administrative. Ces acquisitions doivent être replacées dans le cadre des relations de pouvoir qui caractérisaient les systèmes coloniaux. L'un des apports majeurs de ce rapport est d'avoir déplacé le débat au-delà de la seule question juridique de la restitution. Il invite à repenser plus largement les relations entre les institutions culturelles européennes et les sociétés anciennement colonisées. Les auteurs proposent notamment de développer de nouvelles formes de coopération fondées sur la circulation des œuvres, la recherche partagée et la co-construction des projets curatoriaux. « Restituer n'est pas seulement rendre des objets, c'est

---

[18] « The exhibitionary complex refers to the set of cultural institutions - museums, exhibitions, galleries - through which the state organizes the display of objects and the regulation of the public gaze. », BENNETT T., « The Exhibitionary Complex », *New Formations*, n° 4, 1988, p. 73

[19] SARR F., SAVOY B., *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, Paris, 2018, p. 15.

restaurer des relations. »[20]. Cette approche suggère que la décolonisation des institutions culturelles doit également impliquer une réflexion sur les cadres conceptuels et institutionnels qui organisent la production du savoir muséal.

Pourtant, cette valorisation du rapport Sarr-Savoy doit être nuancée par la réception ambivalente. Stéphane Martin, ancien président du musée du quai Branly-Jacques Chirac[21], a critiqué la manière dont le rapport remet en cause l'idée de musée et de collections inaliénables, qualifiant certaines de ses propositions de « cri de haine contre le concept même de musée ». Des conservateurs et historiens de l'art français, notamment Didier Rykner[22], ont également mis en cause le ton de l'analyse, jugé parfois trop simpliste ou moralisateur, et la réduction des trajectoires patrimoniales à une logique de pillage généralisé. La polémique vient souligner les réserves exprimées par des conservateurs, des juristes et des opposants politiques, inquiets de la remise en cause des principes d'inaliénabilité des collections publiques. Cette tension montre que la décolonisation des musées suppose de repenser les rapports de pouvoir, les imaginaires muséaux et les statuts de l'« œuvre ».

La notion de patrimoine difficile, développée par la sociologue Sharon Macdonald, constitue un outil conceptuel particulièrement utile pour analyser ces transformations. « Le patrimoine difficile est celui qu'une société trouve embarrassant à reconnaître et à intégrer dans ses récits nationaux. » [23]. Macdonald utilise ce concept pour désigner les héritages historiques associés à des événements traumatiques, violents ou controversés, qui remettent en question les

---

[20] SARR F., SAVOY B., *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, Paris, 2018, p. 48.

[21] LE MONDE AVEC AFP., « L'ex-patron du Quai Branly dénonce un rapport prônant des restitutions massives », *Le Monde*, 20 février 2020. Disponible sur Internet : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2020/02/20/l-ex-patron-du-quai-branly-denonce-un-rapport-pronant-des-restitutions-massives-d-uvres-a-l-afrique_6030194_3212.html#:~:text=%C2%AB%20Ce%20rapport%20est%20un%20cri,a%2Dt%2Dil%20d%C3%A9nonc%C3%A9. (consultation 20 avril 2026).

[22] RYKNER D., « Rapport sur les restitutions : rendons tout, Dieu reconnaîtra les siens », *La Tribune de l'Art*, 19 novembre 2018. Disponible en ligne : https://www.latribunedelart.com/rapport-sur-les-restitutions-rendons-tout-dieu-reconnaitra-les-siens (Consultation 20 avril 2026).

[23] « Difficult heritage is the heritage that a society finds awkward to acknowledge and incorporate into its national narratives. », MACDONALD S, *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Londres, Routledge, 2009, p. 1.

récits nationaux dominants. Ces patrimoines incluent par exemple les mémoires de la guerre, de la dictature, du génocide ou du colonialisme. Contrairement aux formes de patrimoine valorisées dans les récits nationaux, ils renvoient à des histoires marquées par la violence, la domination ou l'injustice. Leur reconnaissance implique souvent de remettre en question l'image positive que les sociétés souhaitent projeter d'elles-mêmes. Par conséquent, les musées deviennent des espaces où se négocient différentes interprétations du passé. Ils doivent composer avec des demandes de reconnaissance et de visibilité formulées par des groupes historiquement marginalisés, notamment les descendants des populations colonisées ou les communautés diasporiques. Ces demandes peuvent entrer en tension avec les récits historiques institutionnalisés ou avec les sensibilités politiques de certaines parties du public.

L'exposition d'objets issus des contextes coloniaux soulève des questions complexes concernant leur provenance, leur signification et leur statut juridique. Les institutions doivent alors décider comment contextualiser ces objets : faut-il les présenter comme des œuvres d'art, comme des documents historiques ou comme des témoignages de violences coloniales ? Plusieurs chercheurs ont souligné que ces choix curatoriaux ne sont jamais neutres. « Les musées ne sont pas simplement des lieux d'exposition, mais des arènes où les récits historiques sont activement construits et contestés. »[24]. Ils participent à la construction de récits historiques qui peuvent soit reproduire les hiérarchies héritées du passé colonial, soit contribuer à les remettre en question. La manière dont les objets sont présentés, les textes qui les accompagnent et les dispositifs scénographiques utilisés jouent un rôle crucial dans cette interprétation. Par conséquent, la décolonisation des musées implique une transformation des pratiques curatoriales. « Décoloniser le musée exige non seulement la restitution des objets, mais aussi une transformation des épistémologies qui structurent le savoir muséal. »[25] Il ne s'agit de repenser les cadres d'interprétation qui ont historiquement structuré leur

[24] « Museums are not simply sites of display but arenas in which historical narratives are actively constructed and contested. » HOOPER-GREENHILL E., *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres, Routledge, 2000. p. 3.

[25] « Decolonizing the museum requires not only the restitution of objects but a transformation of the epistemologies that structure museum knowledge.», HICKS D., *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, Londres, Pluto Press, 2020, p. 18.

exposition. Cela peut passer par l'intégration de perspectives multiples, par la collaboration avec des chercheurs ou des artistes issus des sociétés concernées, ou par la mise en évidence des contextes historiques dans lesquels les collections ont été constituées. Certains musées ont commencé à développer des programmes de recherche sur la provenance de leurs collections afin de mieux comprendre les conditions dans lesquelles les objets ont été acquis. D'autres institutions expérimentent des formes de commissariat collaboratif impliquant des chercheurs, des artistes ou des représentants des communautés concernées. Cependant, la décolonisation des musées implique des transformations structurelles concernant la gouvernance des institutions, la composition des équipes curatoriales et les méthodes de production du savoir muséal. La question de la diversité des professionnels travaillant dans les musées est souvent évoquée dans ce contexte, puisqu'elle conditionne la pluralité des perspectives mobilisées dans la production des expositions. « La question de savoir qui conçoit les expositions et qui interprète les collections est au cœur de la décolonisation des musées. »[26].

Dans cette perspective, l'exposition n'est pas seulement un cadre de présentation d'œuvres, mais un espace de mise en scène des enjeux politiques, mémoriels et esthétiques, susceptible de révéler ses propres dispositifs et de se « mettre en abyme ». Les dispositifs d'exposition, les choix d'artistes et les récits historiques mobilisés peuvent ainsi être analysés comme des tentatives de répondre ou de résister aux demandes de transformation adressées aux institutions culturelles[27]. L'analyse de ces expositions permettra ainsi d'interroger la manière dont certaines institutions cherchent à articuler reconnaissance des héritages coloniaux, ouverture à des perspectives transnationales et maintien de leur position dans le champ international de l'art contemporain. Ces tensions constituent l'un des enjeux centraux de la réflexion sur la décolonisation institutionnelle et sur les transformations actuelles du musée..

---

[26] « The question of who curates and who interprets collections is central to the decolonization of museums.», LONETREE A., *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2012, p. 6.

[27]BAL M., *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York, Routledge, 1996.

III- Art arabe transnational et circulations artistiques

Contrairement aux modèles historiographiques traditionnels qui associaient les pratiques artistiques à des cadres nationaux relativement stables, les scènes artistiques contemporaines du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord se développent dans un contexte marqué par des circulations multiples. « L'histoire de l'art ne peut plus être écrite à partir d'un seul centre ; elle doit prendre en compte les modernités multiples et simultanées qui façonnent la production artistique à travers le monde. »[28]. Ces circulations participent à la formation d'un espace artistique qui dépasse largement les frontières nationales. Les artistes évoluent souvent entre plusieurs villes et plusieurs contextes culturels, exposant dans différents pays et collaborant avec des institutions situées dans des espaces géographiques variés. Les pratiques artistiques s'inscrivent dans des réseaux complexes qui relient centres artistiques internationaux, institutions culturelles, biennales et programmes de résidences. L'historien de l'art Hans Belting et la commissaire d'exposition Andrea Buddensieg ont notamment montré que la mondialisation du monde de l'art a profondément transformé les conditions de production et de circulation des œuvres. Le modèle traditionnel centré sur quelques capitales occidentales a progressivement laissé place à un système plus décentralisé, caractérisé par l'émergence de multiples centres artistiques et par l'intensification des échanges. Les artistes issus du monde arabe participent activement aux circuits internationaux de l'art contemporain. « The global contemporary is characterized by the emergence of multiple art worlds that challenge the dominance of traditional Western centers. »[29]. Cependant, cette internationalisation ne signifie pas une homogénéisation des pratiques. Les artistes continuent de travailler à partir de contextes politiques, sociaux et historiques spécifiques.

---

[28] « The history of art can no longer be written from a single center; it must account for the multiple and simultaneous modernities that shape artistic production across the world. », BELTING H., BUDDENSIEG A., WEIBEL P. (dir.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, ZKM / MIT Press, 2013. p. 10.

[29] « Le contemporain global se caractérise par l'émergence de multiples mondes de l'art qui remettent en question la domination des centres occidentaux traditionnels. », Ibid., p. 20.

Les diasporas jouent un rôle particulièrement important dans ces dynamiques transnationales, mais il importe de les penser comme un champ hétérogène, dont les trajectoires ne relèvent pas toutes du cadre colonial. De nombreux artistes originaires du Moyen-Orient ou d'Afrique du Nord vivent et travaillent aujourd'hui en Europe ou en Amérique du Nord, mais leurs diasporas respectives n'ont pas toutes une origine coloniale, certaines sont issues de réfugiés palestiniens, d'exilés iraniens, de diasporas irakiennes, de communautés issue de migrations économiques ou de fuites de guerre, et s'inscrivent dans des configurations politiques et historiques très distinctes. Dans ce cadre, les théories des diasporas développées dans les études culturelles offrent une grille de lecture utile, à condition de l'articuler avec une attention aux contextes globaux et locaux. Stuart Hall montre que les identités diasporiques se construisent dans des espaces de circulation et de traduction culturelle, et il insiste sur le fait que « Cultural identities are points of identification which are made within the discourses of history and culture. »[30]. Ces identités correspondent à des positions provisoires, marquées par l'hétérogénéité, l'hybridité et la négociation permanente entre différentes appartenances. Dans le champ artistique, ces expériences diasporiques se traduisent par des pratiques qui interrogent les notions de mémoire, d'exil et d'appartenance, tout en oscillant entre recomposition narrative et fragmentation identitaire. Les artistes explorent les tensions entre différentes cultures, langues et histoires ; leurs œuvres cherchent à produire de nouvelles formes de narration capables d'articuler ces différentes dimensions. « Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference.»[31]. Or, cette dynamique est aussi portée par des migrations forcées, des régimes de droit d'asile, des chaînes de solidarité transnationales, et des ressources économiques inégalement réparties entre diasporas. Certaines diasporas sont ainsi davantage articulées à des régimes de pouvoir étatiques et sécuritaires (Palestine, Kurdistan, Irak, Iran...) ou à des flux migratoires globaux (migrations économiques vers l'Europe, diasporas iraniennes

[30] « Les identités culturelles sont des points d'identification construits au sein des discours de l'histoire et de la culture. », HALL S., « Cultural Identity and Diaspora », in RUTHERFORD J. (dir.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence & Wishart, 1990, p. 226.

[31] « Les identités diasporiques sont celles qui se produisent et se reproduisent sans cesse, à travers la transformation et la différence. », Ibid. p. 235.

en Europe et en Amérique du Nord), tandis que d'autres s'inscrivent dans des stratégies de mobilité culturelle et professionnelle plus individualisées.

Dans ce contexte, les institutions culturelles parisiennes accueillent des diasporas dont les histoires sont à la fois coloniales, postcoloniales et postcoloniales sans colonisation directe, certaines se situent à l'intérieur d'un rapport allégorique et décalé à la colonisation, tandis que d'autres prolongent les effets des empires et des réorganisations territoriales anciennement coloniales. C'est précisément cette complexité polyphonique des diasporas, traversées par des dynamiques globales et des contextes locaux, qui fait des institutions culturelles les lieux où se négocient les formes de reconnaissance, de traduction et de controverse autour de ces mémoires. Ces dynamiques transnationales sont également liées à l'évolution des structures institutionnelles du monde de l'art contemporain. Depuis les années 1990, le développement des biennales internationales a joué un rôle majeur dans la transformation des circuits artistiques. « The proliferation of biennials since the 1990s has radically transformed the geography of contemporary art.»[32]. Des événements comme la Biennale de Venise ou la documenta ont progressivement intégré des artistes issus de différentes régions du monde, contribuant à élargir les perspectives géographiques de l'art contemporain. Parallèlement, l'émergence de nouvelles biennales[33] dans des villes situées en dehors des centres traditionnels du monde de l'art, comme la Biennale de Sharjah[34] ou la Biennale d'Istanbul[35], a favorisé la visibilité internationale de nombreuses scènes artistiques du Moyen-Orient. Les programmes de résidences d'artistes constituent également un élément central de ces circulations, permettant aux artistes de travailler temporairement dans d'autres contextes culturels, favorisant les échanges et les collaborations internationales. Toutefois, le monde de l'art global reste marqué par

---

[32] « La prolifération des biennales depuis les années 1990 a radicalement transformé la géographie de l'art contemporain. », SMITH T., *Thinking Contemporary Curating*, New York, Independent Curators International, 2012. p. 35.
[33] RAYMOND J., « Les politiques des biennales d'art contemporain de 1990 à 2005», *Marges*, 2007.
[34] BENHAMOU-HUET J., « The colossal Sharjah Biennial : an inventory of new world futures », 2023. Disponible sur Internet : https://judithbenhamou.com/the-colossal-sharjah-biennial-an-inventory-of-new-world-futures/ (consultation 30 avril 2026).
[35] DEMOS T. J., « On the 11th International Istanbul Biennial », *Texte zur Kunst*, 2010.

des inégalités géographiques et institutionnelles. « The globalization of the art world has not eliminated hierarchies but rather reconfigured them.»[36]. Les grandes institutions muséales occidentales continuent d'occuper une position dominante dans la définition des canons artistiques contemporains. La visibilité internationale des artistes issus du monde arabe dépend souvent de leur intégration dans ces circuits institutionnels. Les artistes originaires du Moyen-Orient ou d'Afrique du Nord sont parfois attendus sur certaines thématiques, guerre, exil, mémoire, religion, qui correspondent aux attentes du marché ou des institutions occidentales. Plusieurs critiques ont ainsi souligné le risque d'une forme de « catégorisation culturelle » dans la présentation de ces artistes sur la scène internationale. « Artists from non-Western regions are often framed through narratives of identity, conflict, or tradition that correspond to Western expectations. »[37].

En dépit de ces contraintes, de nombreux artistes développent des stratégies critiques qui interrogent les cadres de représentation imposés par le monde de l'art globalisé. Le recours aux archives constitue l'une de ces stratégies particulièrement importantes. Les œuvres prennent la forme d'un travail approfondi sur les archives et les récits historiques. Les artistes explorent les lacunes des archives officielles, interrogent les images produites par les administrations coloniales ou revisitent les documents liés aux conflits et aux migrations. Ces pratiques s'inscrivent dans ce que l'historien de l'art Hal Foster a décrit comme un « impulse archivistique », c'est-à-dire une tendance de l'art contemporain à mobiliser des matériaux documentaires pour produire de nouvelles formes de narration historique. « An archival impulse is at work in contemporary art, one that seeks to make historical information physically present. »[38]. L'archive devient ainsi un matériau artistique à part entière. Les

---

[36] « La mondialisation du monde de l'art n'a pas éliminé les hiérarchies, mais les a plutôt reconfigurées.», Olav Velthuis et Stefano Baia Curioni (dir.), CURIONI S. B., VELTHUIS O. (dir.), *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*, Oxford, Oxford University Press, 2015. p. 12.

[37] « Les artistes issus de régions non occidentales sont souvent présentés à travers des récits d'identité, de conflit ou de tradition qui répondent aux attentes occidentales. », ROGERS S., « The Biennialization of the Contemporary Art World », *Art Journal*, vol. 69, n° 1, 2010, p. 52.

[38] FOSTER H., « An Archival Impulse », *October*, n° 110, automne 2004,, p. 4.

artistes les réinterprètent, les montent et les recontextualisent afin de produire des récits alternatifs. Cette démarche permet souvent de révéler les silences ou les omissions des archives institutionnelles.

Les conflits, les révolutions ou les transformations sociales ont produit des situations dans lesquelles les archives officielles sont fragmentaires, censurées ou difficilement accessibles. Les artistes jouent alors un rôle important dans la préservation et la réactivation de certaines mémoires historiques. Ces démarches participent à la production de ce que certains chercheurs ont appelé des contre-archives, des ensembles de documents et de récits qui contestent les versions officielles. « Contemporary artists often construct counter-archives that challenge official historical narratives. »[39]. L'exposition devient souvent un espace de recherche et de narration. Le visiteur est invité à parcourir ces fragments et à reconstruire lui-même une partie du récit proposé. Si l'archive constitue une méthode centrale de ces dispositifs, il importe de remarquer qu'elle ne se réduit pas à la simple accumulation de documents, elle s'inscrit dans un ensemble de choix scénographiques et narratifs, visant à rendre visibles des mémoires souvent fragmentaires ou absentes des institutions officielles. Les artistes articulent l'archive à des stratégies de montage, de collage, de mise en scène et de déplacement de l'objet, qui remettent en question les logiques classiques de la preuve et de la continuité historique. Parler précisément de « l'archive » relève ainsi d'une intention politique et mémorielle[40], en choisissant cette forme, les artistes mettent en avant non seulement des traces du passé, mais aussi les silences et les rouages de la mémoire coloniale, tout en suggérant la possibilité d'une réécriture collective. L'archive devient alors un dispositif de résistance autant qu'un outil de documentation, participant à la construction d'imaginaires alternatifs et à la reconfiguration des récits dominants. Ces pratiques artistiques transnationales peuvent fonctionner ainsi comme des dispositifs critiques capables de reconfigurer les récits historiques. « Contemporary Arab art is shaped by

[39] ENWEZOR O. (dir.), *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, New York, International Center of Photography / Steidl, 2008., p. 11.
[40] STOLER A. L., *Au cœur de l'archive coloniale*, Paris, La Découverte, 2008.

transnational experiences, diasporic identities and shifting political contexts. »[41]. Les choix curatoriaux, la sélection des artistes et les dispositifs d'exposition participent à la construction de certaines représentations de ces circulations artistiques.

IV- Archives militantes et internationalisme artistique

Depuis plusieurs décennies, de nombreux artistes et commissaires d'exposition s'intéressent aux traces visuelles et documentaires laissées par les luttes anticoloniales et les mouvements politiques transnationaux qui ont marqué la seconde moitié du XXe siècle. Ces archives constituent des ressources précieuses pour comprendre l'histoire des relations entre art, politique et internationalisme. Les années 1960 à 1980 représentent à cet égard une période particulièrement importante. Dans le contexte de la décolonisation et de la Guerre Froide, de nombreux réseaux artistiques et intellectuels se sont mobilisés en soutien aux mouvements de libération nationale en Afrique, en Asie et au Moyen-Orient. Ces réseaux ont produit une grande variété de documents, affiches, tracts, publications, correspondances, photographies ou films, qui témoignent de l'existence d'une culture politique internationale profondément engagée dans les luttes anticoloniales. Cependant, une grande partie de ces archives est restée longtemps marginalisée dans les récits dominants de l'histoire de l'art. Plusieurs historiens et commissaires, notamment Okwui Enwezor, ont souligné la nécessité de repenser l'histoire de l'art à partir d'une perspective postcoloniale et globale. En particulier, Enwezor a mis en avant les scènes artistiques du Sud global dans les grandes expositions internationales. À ses côtés, les travaux de penseurs comme Kobena Mercer et de commissaires tels qu'Octavio Zaya ont également contribué à déplacer le centre de gravité de l'histoire de l'art vers des circulations transnationales et des réseaux de solidarité politiques. Les histoires institutionnelles de l'art moderne et contemporain ont souvent privilégié les mouvements artistiques occidentaux, laissant dans l'ombre les formes d'engagement politique et les réseaux de solidarité qui ont traversé les scènes

---

[41] SHABOUT N., *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*, Gainesville, University Press of Florida, 2007.

artistiques du Sud global. Dans ce contexte, plusieurs projets curatoriaux et artistiques contemporains ont entrepris de revisiter ces archives afin de reconstituer une histoire alternative des relations entre art et politique.

Dans ce contexte, la Palestine a occupé une place centrale dans les imaginaires politiques et culturels de nombreux artistes et intellectuels engagés. À partir de la fin des années 1960, la cause palestinienne devient l'un des symboles majeurs des luttes anticoloniales et anti-impérialistes à l'échelle mondiale, tout en s'inscrivant dans un champ plus large d'expériences de dépossession, d'exil et de résistance culturelle. C'est précisément ce type de mise en scène de la Palestine dans les imaginaires anticoloniaux qui intéresse ce mémoire, non en tant qu'unique objet, mais comme un révélateur des dynamiques de mémoire, d'illégitimité coloniale et de résistance diasporique. Toutefois, la Palestine ne constitue qu'un des axes de ces imaginaires, d'autres histoires, notamment celles des diasporas iraniennes, algériennes, subsahariennes ou kurdes, participent à la construction de contre-mémoires et de récits de résistance dans les institutions culturelles contemporaines. Ce mémoire se concentre sur les diasporas arabo-iraniennes et sur leur mise en visibilité dans les centres d'art parisiens, tout en reconnaissant que la Palestine, ainsi que d'autres figures de résistance, structurent un horizon de sens partagé dans les dispositifs d'exposition étudiés. De nombreux artistes se mobilisent pour soutenir les organisations palestiniennes, produisant des œuvres, des affiches ou des projets d'exposition destinés à rendre visible cette lutte sur la scène internationale. Ces archives montrent que les artistes ne se limitaient pas à produire des œuvres inspirées par les luttes politiques, ils participaient activement à des réseaux de solidarité qui traversaient les frontières nationales et les divisions géopolitiques de la Guerre Froide. L'intérêt contemporain pour ces archives s'inscrit dans une transformation plus large des pratiques curatoriales et artistiques. Depuis les années 2000, de nombreux artistes et commissaires ont développé des approches fondées sur l'enquête historique et la recherche documentaire.

Par conséquent, les archives militantes deviennent des matériaux actifs qui peuvent être réinterprétés et réactivés dans le présent. Les commissaires et les

artistes utilisent différentes stratégies pour mettre en scène ces archives, installations documentaires, dispositifs multimédias, publications ou reconstitutions d'expositions historiques. Ces pratiques s'inscrivent dans ce que certains chercheurs ont appelé une "archéologie curatoriale", c'est-à-dire une approche de l'exposition comme espace de recherche capable de mettre au jour des histoires oubliées ou marginalisées. L'objectif est de produire une réflexion critique sur les conditions dans lesquelles ces archives ont été produites, conservées ou effacées. Ces démarches curatoriales contribuent ainsi à produire ce que l'on pourrait appeler une contre-histoire de l'art contemporain. Les expositions deviennent des dispositifs de recherche capables de révéler des histoires invisibilisées et de proposer de nouvelles lectures du passé, ce qui s'inscrit dans des réflexions sur l'exposition comme « dispositif exploratoire ». L'exposition apparaît ainsi comme un lieu où se rencontrent différentes temporalités, celles des archives historiques, celles des pratiques artistiques contemporaines et celles des débats politiques actuels[42].

Plusieurs pratiques artistiques actuelles s'inscrivent dans une continuité avec ces traditions d'engagement politique, tout en les réinterprétant à partir des enjeux contemporains. Les œuvres explorent les mémoires des luttes passées, interrogent les formes d'internationalisme politique et cherchent à comprendre comment ces expériences historiques peuvent éclairer les conflits et les solidarités du présent. L'analyse des expositions étudiées dans ce mémoire permettra d'observer comment ces archives militantes sont mobilisées dans les institutions culturelles contemporaines. Les dispositifs curatoriaux, les choix de documents et les récits proposés par les commissaires participent à la construction d'une mémoire spécifique de l'internationalisme artistique, tout en intégrant l'intervention des artistes comme acteurs de la mise en scène des récits[43]. L'étude de ces expositions permettra ainsi d'interroger la manière dont les institutions culturelles européennes réactivent ces archives politiques tout en les intégrant dans leurs propres cadres institutionnels. Cette tension entre mémoire militante et espace

[42] BAL M., *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York, Routledge, 1996.
[43] DEMOS T. J., *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2013.

institutionnel constitue l'un des enjeux centraux de la réflexion sur les archives et l'internationalisme artistique dans le contexte contemporain.

V- Régimes muséaux et dispositifs curatoriaux

L'analyse des expositions implique également de prendre en compte les formes mêmes de leur mise en scène et les logiques institutionnelles qui structurent leur présentation. Les dispositifs curatoriaux jouent en effet un rôle déterminant dans la manière dont les œuvres, les archives et les récits historiques sont organisés, interprétés et transmis au public. Depuis les années 1990, plusieurs travaux issus des *museum studies* ont insisté sur la nécessité d'analyser les expositions comme des dispositifs de production de sens. Tony Bennett a notamment montré que le musée moderne doit être compris comme une technologie culturelle liée à l'histoire de la modernité occidentale. Dans *The Birth of the Museum*, il décrit l'institution muséale comme un espace de gouvernementalité culturelle, destiné à organiser le regard du public et à produire des formes spécifiques de savoir et de subjectivité. Le musée constitue un dispositif qui encadre la perception des objets et participe à la construction de récits historiques dominants. Cette dimension narrative de l'exposition a également été analysée par la théoricienne de l'art Mieke Bal[44], qui propose de considérer l'exposition comme une forme de discours. Selon elle, les expositions doivent être étudiées comme des structures narratives où la disposition spatiale des œuvres, les textes de salle, les dispositifs audiovisuels ou les parcours de visite contribuent à produire une interprétation particulière des objets présentés. Le commissariat d'exposition peut être compris comme une pratique de montage comparable à celle du cinéma ou de l'écriture historique, il s'agit d'organiser des fragments visuels et documentaires afin de produire un récit. Carol Duncan a montré que les musées fonctionnent comme des « rituels civiques »[45] organisant la relation du public aux objets culturels.

---

[44] BAL M., *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York, Routledge, 1996.
[45] DUNCAN C., *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Londres, Routledge, 1995.

Cette approche est particulièrement pertinente dans le cas des expositions consacrées aux questions historiques, politiques ou mémorielles. Dans ces contextes, la relation entre œuvres et documents devient souvent centrale. De nombreuses expositions contemporaines adoptent ainsi des formes hybrides mêlant œuvres d'art, archives, témoignages et dispositifs pédagogiques. Ce modèle, souvent qualifié de régime documentaire de l'exposition, s'inscrit dans une transformation plus large des pratiques artistiques contemporaines, marquées par un intérêt croissant pour l'archive, l'enquête et la recherche historique L'essor de ces pratiques documentaires a été largement commenté dans le champ de l'art contemporain. Hal Foster a notamment parlé d'un « *archival impulse* »[46] pour décrire l'intérêt croissant des artistes pour les archives et les matériaux historiques. Cette transformation du rôle de l'exposition a également contribué à redéfinir la figure du commissaire d'exposition. Depuis les années 2000, il y a l'émergence d'une curatorial turn, c'est-à-dire une reconnaissance croissante du commissariat comme pratique intellectuelle et critique. Paul O'Neill montre ainsi que le commissaire ne se contente plus d'organiser la présentation d'œuvres préexistantes, il participe activement à la production du sens de l'exposition. Le commissariat peut ainsi être envisagé en tant que forme d'écriture spatiale, capable d'articuler œuvres, archives et discours théoriques. Pour les expositions consacrées aux mémoires postcoloniales ou aux histoires conflictuelles, ces dispositifs curatoriaux acquièrent une dimension particulièrement politique. Le choix d'exposer certaines images, de mobiliser certaines archives ou de privilégier certains récits implique toujours une forme de prise de position. Les institutions culturelles deviennent alors des lieux où se négocient différentes interprétations du passé.

Les analyses d'Ariella Aïsha Azoulay apportent à cet égard un cadre théorique particulièrement fécond. Dans ses travaux sur la photographie et les archives visuelles, Azoulay critique l'idée selon laquelle les images appartiendraient exclusivement aux institutions qui les conservent. Elle propose au contraire de penser les archives comme des espaces politiques traversés par des rapports de pouvoir. Selon elle, les archives visuelles héritées de la période coloniale doivent

[46] FOSTER H., « An Archival Impulse », *October*, n° 110, automne 2004, p. 4.

être comprises comme des fragments d'une histoire partagée entre colonisateurs et colonisés, et non comme la propriété exclusive des institutions occidentales. Azoulay introduit notamment la notion d'« archive civile », qui désigne une manière alternative de concevoir la relation entre images, institutions et publics. Plutôt que de considérer les archives comme des objets figés appartenant à des collections, elle propose de les envisager comme des ressources ouvertes susceptibles d'être réinterprétées et réactivées par différents acteurs. Dans cette perspective, les expositions peuvent jouer un rôle important en permettant la relecture critique d'archives historiques et en rendant visibles les relations de pouvoir qui ont présidé à leur production. Plusieurs commissaires ont ainsi développé des dispositifs visant à rendre visibles les conditions de production des images et des objets exposés. Ces stratégies peuvent inclure la contextualisation critique des archives, la mise en évidence des lacunes ou des silences de l'histoire officielle, ou encore l'intégration de témoignages et de récits alternatifs. L'exposition peut être comprise comme un espace de reconfiguration des récits historiques. En articulant œuvres contemporaines, documents d'archives et dispositifs de médiation, certaines expositions cherchent à produire des formes de narration qui échappent aux cadres traditionnels de l'histoire de l'art ou de l'histoire nationale.

Cependant, il y a le risque d'une esthétisation de la mémoire lorsque des archives ou des témoignages sont intégrés dans des dispositifs artistiques. L'exposition peut alors transformer des documents historiques en objets visuels séduisants, au risque d'atténuer la dimension politique ou traumatique des événements évoqués. Cette tension entre esthétique et politique constitue l'un des enjeux majeurs des expositions contemporaines consacrées aux questions mémorielles, au sens que Pierre Nora donne à la notion de « lieux de mémoire »[47]. Par ailleurs, la mobilisation de l'archive dans l'espace muséal peut également être interprétée comme une tentative des institutions culturelles de renouveler leur légitimité face aux critiques croissantes dont elles font l'objet. Dans un contexte marqué par les débats sur la décolonisation des musées, certaines institutions cherchent à se

[47] NORA P., « Entre mémoire et histoire : les lieux de mémoire », in *Les Lieux de mémoire*, t. I, Paris, Gallimard, 1984.

repositionner en adoptant des formes d'exposition critiques ou réflexives. L'intégration d'archives coloniales, de récits diasporiques ou de témoignages minoritaires peut apparaître comme une réponse aux demandes de transformation institutionnelle. Bruno Brulon Soares avec le « musée anticolonial »[48] montre que la mise en scène de la mémoire dans les institutions culturelles est toujours un acte de prise de position dans les débats sur la colonialité et la décolonisation. Il est donc nécessaire d'interroger les conditions dans lesquelles ces dispositifs sont produits. L'exposition critique ne constitue pas nécessairement une rupture avec les structures de pouvoir institutionnelles , elle peut également fonctionner comme un mécanisme d'intégration de la critique au sein même du système muséal. Plusieurs chercheurs ont ainsi souligné que les institutions culturelles sont capables d'absorber certaines formes de contestation tout en maintenant leurs structures fondamentales, ce qui renvoie à la manière dont la mémoire est institutionnellement mise en scène et négociée.

VI- Paris comme espace postcolonial artistique

La capitale française occupe depuis plus d'un siècle une position centrale dans les circulations artistiques internationales et dans la structuration du champ de l'art contemporain. Cette centralité ne relève pas uniquement d'une concentration d'institutions culturelles prestigieuses ou d'un marché de l'art influent ; elle est également liée à l'histoire politique et coloniale de la France, qui a profondément façonné les relations culturelles entre l'Europe et les territoires anciennement colonisés, notamment ceux du monde arabe. Paris a longtemps été l'un des principaux centres de formation et de diffusion pour de nombreux artistes originaires du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. Dès la première moitié du XXe siècle, plusieurs artistes issus de ces régions viennent étudier dans les académies parisiennes ou participer aux réseaux artistiques de la capitale, notamment l'École des Beaux-Arts, l'Académie de la Grande Chaumière ou encore les ateliers de Fernand Léger. La ville devient alors un lieu de circulation intellectuelle où se rencontrent artistes, écrivains et militants politiques issus de

[48] BRULON SOARES B., *The Anticolonial Museum: Reclaiming Our Colonial Heritage*, Abingdon, Routledge, 2023.

différents espaces coloniaux ou postcoloniaux, dans des cercles liés à l'après-guerre, à l'art abstrait et aux réseaux transnationaux engagés dans la décolonisation[49]. Qualifiée de « capitale du tiers monde » par l'historien Michael Goebel[50], Paris est considérée dès les années 1920 comme un foyer de réseaux anticoloniaux et de nouvelles modernités cosmopolites. Cette dimension transnationale de la scène artistique parisienne s'inscrit dans un contexte historique marqué par l'expansion coloniale française et par les relations asymétriques qu'elle a produites entre la métropole et ses territoires d'influence. À cet égard, Silvia Naef[51] parle d'un « vrai projet esthétique » qui se met en place au cours du XXe siècle, « pensé à la fois en rupture avec l'art académique, en écho avec les avant-gardes occidentales, dans le cadre d'une identité nationale propre, sans retour pour autant à un art islamique ».

Plusieurs artistes maghrébins et moyen-orientaux obtiennent des bourses de leurs gouvernements pour venir à Paris, comme Faik Hassan et Jawad Selim en Irak, ou encore des peintres algériens qui suivent des cours à l'École des Beaux-Arts ou à la Grande Chaumière.



Jewad Selim, *Central panel of the Freedom Monument*, 1961.



Faik Hassan, *The Fishermen*, vers 1960.

[49] GRANDJEAN J., NAEF S., MESSAOUDI A., POLLEDRI C., YAVUZ P. E., *L'art abstrait, Paris et les artistes du Maghreb et du Moyen-Orient (1945-1975)*, séminaire « Histoires de l'art au Maghreb et au Moyen-Orient XIXe-XXe siècle ».

[50] GOEBEL M., *Anti-Imperial Metropolis: Interwar Paris and the Seeds of Third World Nationalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

[51] NAEF S., « Trajectoires libanaises entre exposition coloniale et salons », in MONTAZAMI M., DE COLNET M. (dir.), *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris 1908-1988*, Paris, Paris Musées / Les presses du réel, 2024.
section « Exposer à Paris 1931 ».

Paris devient ainsi un espace où se construisent des identités esthétiques arabes modernes, pensées à la fois en rupture avec l'art académique, en écho avec les avant-gardes occidentales et dans le cadre d'une identité nationale propre. À cet égard, les travaux de Nada Shabout[52] montrent que les artistes arabes ont progressivement construit une esthétique moderne spécifique, en s'inscrivant dans des réseaux parisiens tout en reprenant des références islamiques ou arabes, et en participant aux débats sur la colonialité et la décolonisation. Cependant, cette centralité artistique s'est construite dans un cadre institutionnel profondément marqué par les hiérarchies culturelles héritées du colonialisme. Les œuvres issues des territoires colonisés étaient souvent présentées comme des objets ethnographiques ou décoratifs plutôt que comme des productions artistiques contemporaines. Cette distinction dites « traditionnelles » constitue l'un des fondements historiques de la hiérarchie culturelle qui a structuré les institutions muséales européennes. Les artistes issus des anciennes colonies ont souvent été confrontés à une double injonction, être reconnus dans les circuits internationaux de l'art tout en étant assignés à une identité culturelle supposée représenter leur origine géographique ou nationale.

Au cours des dernières décennies, la mondialisation du monde de l'art a favorisé l'émergence de nouvelles scènes artistiques et de nouveaux réseaux de circulation entre l'Europe, le Moyen-Orient et l'Afrique du Nord. Paris constitue un terrain particulièrement intéressant pour analyser les relations entre art contemporain, mémoire postcoloniale et politiques culturelles. La ville est également un espace profondément marqué par l'histoire coloniale française et par les transformations sociales qui en découlent. Depuis les années 2000, plusieurs controverses ont mis en lumière les difficultés de la société française à reconnaître pleinement les violences liées à son passé colonial. Les guerres d'indépendance, en particulier celle de l'Algérie, continuent de structurer les imaginaires politiques et culturels contemporains. Les institutions culturelles parisiennes occupent une position ambivalente, elles peuvent à la fois reproduire certains récits historiques dominants et offrir des espaces de visibilité à des perspectives critiques. Le

[52] SHABOUT N., *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*, Gainesville, University Press of Florida, 2007.

paysage institutionnel parisien est central dans la diffusion internationale de l'art contemporain. Une cartographie de la capitale révèle une dizaine de structures majeures, dont le Palais de Tokyo, le Plateau / FRAC Île-de-France, Bétonsalon, La Galerie (Noisy-le-Sec) et le 104. Néanmoins, ces établissements évoluent dans un cadre complexe, arbitrant sans cesse entre attentes du public, financements, politiques publiques et enjeux de reconnaissance internationale. Les institutions parisiennes comme le Palais de Tokyo, le Musée d'Art Moderne ou l'Institut du Monde Arabe abordent diversement les scènes arabes, mais toutes naviguent entre pressions financières et politiques. L'intérêt pour les thématiques postcoloniales répond souvent aux critiques sur leur héritage colonial, exigeant une analyse fine de la tension entre visibilité des récits marginalisés et logiques institutionnelles globalisées.

Chapitre 2. Corpus et méthodologie empirique

I - Présentation des études de cas

2.1- *Past Disquiet*, Palais de Tokyo

A- Processus curatorial itératif : *Past Disquiet*

Si la présentation au Palais de Tokyo constitue le cœur de cette analyse, elle ne peut être pleinement comprise qu'à l'échelle du projet curatorial dans son ensemble. En effet, *Passé Inquiet* ne se présente pas comme une exposition stable, mais comme une forme évolutive, dont chaque occurrence constitue une reconfiguration située. Depuis sa première présentation en 2015 au Museu d'Art Contemporani de Barcelona, le projet s'est déployé dans une pluralité de contextes institutionnels, Berlin, Beyrouth, Amsterdam, Le Cap, Londres, Santiago du Chili, donnant lieu à des inflexions significatives qui engagent à chaque fois des enjeux historiques, politiques et muséographiques spécifiques.

i - MACBA : première édition fondatrice

La première présentation au Museu d'Art Contemporani de Barcelona constitue un moment fondateur, tant du point de vue méthodologique que théorique. Loin d'être un simple lieu d'accueil, le MACBA apparaît comme un acteur déterminant dans la formalisation du projet. Institution engagée dans une réflexion critique sur la décolonisation du musée et sur l'histoire des expositions, elle offre un cadre particulièrement propice à la transformation d'une recherche archivistique en dispositif muséal. L'exposition, intitulée *Past Disquiet. Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition for Palestine, 1978*, y prend la forme d'un espace documentaire dense, structuré autour d'archives fragmentaires, de témoignages et de matériaux audiovisuels. Cette première édition pose les bases d'une méthode curatoriale fondée sur la trace, le manque et la reconstruction, en assumant pleinement la dimension lacunaire de l'archive. Le point de départ du projet, l'Exposition internationale d'art pour la Palestine organisée à Beyrouth en 1978, y est abordé. En l'absence de la collection

originale, détruite en 1982, l'exposition propose une reconstruction partielle, fondée sur des documents dispersés et des récits fragmentaires. Ce geste curatorial ne vise pas à restituer un passé perdu dans son intégralité, mais à rendre visibles les conditions mêmes de son effacement. Dès cette première édition, *Passé Inquiet* s'affirme ainsi comme un dispositif critique, qui interroge les mécanismes de production de l'histoire de l'art et les logiques d'invisibilisation qui affectent certaines pratiques, notamment issues des contextes postcoloniaux.









Vue de l'exposition
'Past Disquiet. Narratives and ghosts from the International Art Exhibition for Palestine, 1978',
MACBA, 2015.
Photo: La Fotogràfica

ii - Éditions internationales

Les éditions ultérieures prolongent et déplacent cette approche en fonction des contextes dans lesquels elles s'inscrivent. À Haus der Kulturen der Welt, l'exposition, présentée sous le titre *Zeit der Unruhe*, s'intègre dans une programmation attentive aux circulations culturelles globales et aux héritages de

la guerre froide. Le projet y acquiert une dimension plus explicitement géopolitique, mettant en évidence les fractures de la Guerre Froide et du comunisme. À Sursock Museum, la présentation revêt une portée singulière, en raison de sa proximité avec le contexte historique de l'exposition de 1978. Ce retour à Beyrouth ne constitue pas une simple relocalisation, mais un geste critique, qui confronte le projet à son propre lieu d'origine. L'exposition y fonctionne moins comme une reconstitution que comme une mise en tension entre passé et présent. La présentation au Zeitz Museum of Contemporary Art Africa introduit un autre déplacement significatif. En s'inscrivant dans un contexte marqué par l'histoire de l'apartheid et des luttes anti-coloniales en Afrique australe, elle met davantage l'accent sur les circulations africaines et sur les formes de solidarité artistique liées à ces contextes. L'exposition dialogue ainsi avec des histoires locales spécifiques, tout en maintenant une perspective transnationale. De manière similaire, l'édition présentée au Museo de la Solidaridad Salvador Allende engage un dialogue direct avec l'histoire du Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. Dans ce cas, l'exposition s'inscrit dans un lieu qui est lui-même le produit des dynamiques de solidarité étudiées. Cette superposition entre objet d'étude et lieu d'exposition produit un effet réflexif, qui renforce la dimension historiographique du projet. D'autres présentations, notamment à Amsterdam ou à Londres, participent également à cette logique de reconfiguration, en adaptant le dispositif à des contextes institutionnels et publics différents. Dans chacun de ces cas, l'exposition se recompose en fonction des enjeux locaux, des espaces d'accueil et des publics.



Vue de l'exposition
'*Pasado Inquieto*'
Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, 2018.

Ainsi, *Passé Inquiet* peut être compris comme une « exposition-processus », dont la signification se construit dans la circulation et la transformation. Chaque édition ne constitue pas une version définitive, mais une étape dans un processus de recherche et de mise en forme, où les archives sont constamment réinterprétées et réarticulées.

B- *Passé Inquiet*, Palais de Tokyo : cristallisation parisienne

Dans sa présentation au Palais de Tokyo en 2024, *Passé Inquiet : Musées, Exil et Solidarité*[53] constitue une nouvelle activation d'un projet curatorial initié en 2015, fruit de plus d'une décennie de recherche menée par Kristine Khouri et Rasha Salti. L'exposition mobilise un corpus d'archives couvrant principalement les décennies 1960 à 1980, rassemblant documents iconographiques, correspondances, catalogues, témoignages oraux et matériaux filmiques collectés auprès d'un réseau international d'acteurs. Cette matière documentaire est profondément structurée par les dynamiques politiques et culturelles issues des contextes postcoloniaux, en particulier du monde arabe, qui constitue l'un des centres névralgiques du projet. Dès l'entrée, un dispositif discursif explicite vient encadrer la réception, un texte introductif précise que la conception de l'exposition est antérieure aux événements du 7 octobre 2023, tout en affirmant une position de solidarité envers les populations affectées par les conflits en cours. Ce seuil peut être interprété comme un élément du dispositif [54] au sens de Michel Foucault, en ce qu'il articule un ensemble de discours, de positions éthiques et de conditions de visibilité qui orientent la lecture de l'exposition. Dans ce cas précis, le dispositif réactive la dimension politique des archives, en les inscrivant dans une continuité de luttes encore inachevées. L'organisation spatiale, sans parcours imposé, participe de cette logique de décentrement. L'absence de hiérarchie narrative, l'existence de multiples points d'entrée et la possibilité de circulations non linéaires produisent une expérience qui rompt avec les formes classiques de

[53] KHOURI K., SALTI R. (dir.), *Past Disquiet. Museums, Exile and Solidarity* (cat. exp., Paris, Palais de Tokyo, 16 février-30 juin 2024), Paris, Palais de Tokyo / Palais Books, 2024.
[54] FOUCAULT M., « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 298-329.

narration muséale. Cette désorientation relative du visiteur [55] peut être comprise comme une stratégie visant à déstabiliser les cadres de lecture hérités de l'histoire de l'art occidentale, fondée sur des chronologies linéaires et des centres géographiques dominants. Comme l'a montré Jean Davallon[56], la mise en exposition ne se limite pas à la présentation d'objets, mais construit des régimes de sens. Ici, ce régime repose sur la fragmentation, la circulation et l'instabilité.

Au cœur du dispositif, l'Exposition internationale d'art pour la Palestine (Beyrouth, 1978)[57] occupe une place centrale, tant sur le plan historique que symbolique. Initiée par l'Organisation de libération de la Palestine, elle visait à constituer un musée palestinien en exil à partir de dons d'artistes internationaux. Ce projet s'inscrit dans un moment charnière de l'histoire du monde arabe, marqué par les suites des indépendances, les recompositions postcoloniales et l'intensification des luttes anti-impérialistes. Beyrouth, alors espace de convergence intellectuelle et politique, apparaît comme un foyer de production culturelle majeur. Cette initiative s'inscrit dans un réseau plus large de solidarités tricontinentales, reliant le monde arabe à l'Amérique latine, à l'Afrique et à certaines scènes européennes politisées. Ces circulations Sud-Sud, souvent marginalisées dans les récits dominants, témoignent d'une autre géographie de l'art, fondée non pas sur la centralité occidentale, mais sur des alliances politiques et culturelles. En ce sens, l'exposition contribue à reconfigurer les cartographies de l'histoire de l'art moderne, en mettant en évidence des circulations alternatives.

La destruction de la collection palestinienne en 1982, lors du siège de Beyrouth, introduit cependant une rupture majeure. L'exposition actuelle ne peut en proposer qu'une reconstruction partielle, fondée sur des traces fragmentaires. Cette situation illustre de manière particulièrement aiguë ce que Jacques Derrida désigne comme le caractère fondamentalement instable de l'archive[58], loin d'être un simple dépôt du passé, elle est toujours le produit de conditions historiques,

---

[55] DAVALLON J., *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999.
[56] DAVALLON J., « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics & Musées*, n° 2, 1992, p. 99-123.
[57]KHOURI K., SALTI R. (dir.), Past Disquiet: Artists, International Solidarity, and Museums in Exile (cat. exp., Barcelone, Museu d'Art Contemporani de Barcelona), Barcelone, MACBA, 2018.
[58] DERRIDA J., *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

politiques et matérielles qui déterminent ce qui peut être conservé ou non. Dans les contextes postcoloniaux, ces conditions sont souvent marquées par la violence, la destruction et l'effacement, ce qui confère aux archives une dimension à la fois fragile et hautement politique. Plus largement, l'exposition met en lumière les processus d'invisibilisation qui ont affecté les productions artistiques issues du monde arabe. Comme l'a analysé Edward Saïd, les représentations occidentales de l'Orient ont longtemps contribué à marginaliser ou à essentialiser ces productions[59]. En réactivant ces archives, *Passé Inquiet* ne se contente pas de combler un manque, elle interroge les conditions mêmes de production de l'histoire de l'art, en révélant les mécanismes d'exclusion qui ont structuré ses récits. Cette perspective est renforcée par la mise en avant de collectifs et d'initiatives artistiques issus du monde arabe, qui apparaissent comme des acteurs centraux de ces dynamiques. Ces structures témoignent d'une volonté d'autonomie et de production de récits propres, en dehors des cadres institutionnels occidentaux. Elles participent à l'élaboration d'une culture politique visuelle, dans laquelle l'art est indissociable des luttes de libération.

Parallèlement à ce noyau palestinien, l'exposition articule d'autres trajectoires de musées en exil qui permettent de saisir l'ampleur du réseau de solidarités à l'échelle internationale. Le Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA), constitué à la suite du coup d'État chilien de 1973, repose sur une logique similaire de collecte d'œuvres en soutien à une cause politique. Initié par des artistes et intellectuels en exil, il se déploie à travers un réseau transnational qui relie notamment l'Europe, l'Amérique latine et certains pays du Sud global. Sa trajectoire, qui conduit à la réinstitutionnalisation de la collection au Chili après la fin de la dictature, met en évidence le passage d'un dispositif militant à une forme de stabilisation muséale. De manière comparable, le Museo de Arte Latinoamericano en Solidaridad con Nicaragua, constitué dans le contexte de la révolution sandiniste, ou encore la collection *Art Against Apartheid*, témoignent de formes d'engagement artistique fondées sur la circulation, l'itinérance et la solidarité internationale. Ces différents exemples permettent de replacer l'expérience palestinienne dans un ensemble plus large, tout en

[59] SAID E. W., *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.

soulignant la spécificité de sa trajectoire marquée par la perte et la dispersion. Loin de juxtaposer ces cas de manière illustrative, l'exposition met en évidence leurs interconnexions, faisant apparaître un réseau de circulations dans lequel le monde arabe occupe une position centrale, non pas comme périphérie, mais comme espace structurant de production politique et culturelle. Cette reconfiguration des rapports centre/périphérie constitue l'un des apports majeurs du projet, en ce qu'elle contribue à déplacer le regard historiographique.

Sur le plan muséographique, cette complexité historique se traduit par une scénographie fondée sur la densité, la juxtaposition et la prolifération des documents. Les archives sont présentées selon des modalités variées, vitrines, accrochages muraux, projections, dispositifs sonores, qui produisent une expérience multisensorielle et fragmentaire. L'accumulation des matériaux génère un effet de saturation, qui peut être interprété comme une tentative de restituer la richesse et la complexité des réseaux étudiés. Cependant, cette stratégie n'est pas exempte d'ambiguïtés. Si elle permet de résister à la simplification, elle peut également produire une forme d'opacité, en rendant difficile l'identification précise des contextes pour le visiteur. Cette tension entre complexité et lisibilité renvoie à un enjeu central des expositions contemporaines portant sur des archives postcoloniales : comment rendre compte de la densité des situations sans reproduire des formes d'exclusion symbolique ? Le déplacement de ces archives vers une institution comme le Palais de Tokyo introduit une autre dimension critique. Produites dans des contextes militants, souvent précaires ou clandestins, elles sont ici intégrées dans un espace institutionnel occidental, historiquement lié à des formes de pouvoir et de légitimation. Comme l'a montré Ariella Azoulay, l'archive est toujours prise dans des rapports de pouvoir qui déterminent ses conditions de visibilité[60]. Enfin, la présentation parisienne confère à cette réactivation une dimension particulièrement située. Dans une ville marquée par une histoire coloniale et par la présence de diasporas issues du monde arabe et d'Afrique du Nord, les archives exposées ne relèvent pas uniquement d'un passé révolu. Elles entrent en résonance avec des enjeux contemporains, notamment en

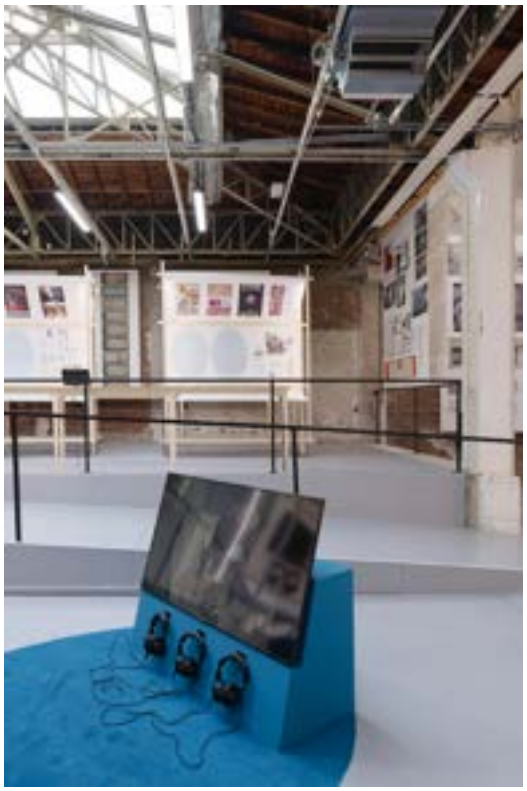
[60] AZOULAY A. A., *Potential History: Unlearning Imperialism*, Londres / New York, Verso, 2019.

ce qui concerne les questions de représentation, de mémoire et de conflictualité politique. Cette dimension située renforce la portée critique de l'exposition, en la transformant en un espace de réflexion sur les continuités entre passé et présent.










Vue de l'exposition
'*PASSÉ INQUIET*
MUSÉES, EXIL ET SOLIDARITÉ',
Palais de Tokyo, 2024.
Photo: Aurélien Mole

2.2 - *Dislocations*, pratiques de l'exil et récits fragmentés

Ce déploiement trouve un point d'ancrage particulièrement fécond dans la mise en regard avec *Passé Inquiet : Musées, Exil et Solidarité*, également présenté au Palais de Tokyo. L'articulation entre les deux expositions ne repose pas sur une simple proximité thématique, mais sur une véritable continuité problématique. Là où *Passé Inquiet* explore les formes historiques de solidarités artistiques à travers des archives dispersées, *Dislocations* en constitue comme le versant contemporain, en donnant à éprouver les effets actuels de ces mêmes logiques de déplacement et de fragmentation[61]. L'une recompose des réseaux à partir de traces, l'autre expose des pratiques directement façonnées par l'expérience de l'exil. Ce passage du document à la matérialité des œuvres, permet d'éviter toute

[61] SAID E., *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes Sud, 2008.

redondance en instaurant une dynamique de complémentarité. Les récits historiques trouvent un écho dans des formes contemporaines qui en prolongent les tensions, tandis que les œuvres de *Dislocations* apparaissent, en retour, comme les fragments vivants d'une histoire toujours en cours. L'ancrage du projet dans la collaboration de Dunia Al Dahan, Marie-Laure Bernadac et Daria de Beauvais avec l'association Portes ouvertes sur l'art, introduit une dimension structurelle essentielle[62], les œuvres présentées s'inscrivent dans un réseau préalable d'accompagnement, de rencontres et de circulation. Issues de visites d'ateliers, de programmes de soutien et de collaborations initiées dès 2018, elles témoignent d'un processus d'intégration progressive dans la scène artistique française. L'exposition apparaît ainsi comme l'aboutissement visible d'un travail en amont, où la question de la visibilité est indissociable de celle des conditions matérielles et sociales de production. Cette dimension est également éclairée par le travail de Randa Maddah, notamment à travers son livre accordéon, qui en constitue un exemple particulièrement significatif, en retraçant des tentatives de passage de la frontière sur le plateau du Golan, territoire marqué par son histoire personnelle, l'artiste articule l'intime et la violence géopolitique. Le dispositif narratif, qui prend la forme d'un échange, « je suis là pour rentrer chez nous à Jaffa », donne à entendre la persistance d'un désir de retour, tout en rendant sensible la brutalité des logiques d'occupation. Cette inscription de la parole dans un format déployable et séquentiel renforce la dimension processuelle de la mémoire, pensée comme une circulation plutôt que comme une fixité.



[62] « Dislocations. Entretien avec Dunia Al Dahan, Marie-Laure Bernadac et Daria de Beauvais », Palais de Tokyo, service de médiation culturelle, 29 janvier 2024.





Vue de l'exposition
'*Dislocations*',
Palais de Tokyo, 2024.
Photo: Aurélien Mole





Dans un registre différent mais complémentaire, le travail d'Ali Arkady prolonge cette réflexion en opérant un déplacement du témoignage documentaire vers une forme de réactivation plastique. Ancien photo journaliste ayant couvert la bataille de Mossoul, l'artiste réinvestit ses propres images en les imprimant sur pierre, conférant à ces scènes de guerre une nouvelle matérialité. Ce geste ne relève pas uniquement d'une transformation esthétique, il permet de reconfigurer des images initialement produites dans l'urgence en objets de mémoire. La fragmentation des supports fait écho aux vies brisées par les conflits, tandis que la permanence du matériau agit comme une tentative de résistance à l'effacement.





Ali Arkady, 2024.

Ces pratiques trouvent un écho direct dans les propos de la commissaire Daria de Beauvais, pour qui l'exposition relève explicitement d'un usage politique du médium exposition : il s'agit « d'utiliser le format exposition comme outil politique pour soutenir des artistes qui ont besoin d'exister »[63]. Cette déclaration permet de situer *Dislocations* non seulement comme un dispositif d'intervention, où la visibilité accordée aux artistes en exil devient en elle-même un acte critique. L'exposition participe activement à la construction d'un espace de légitimité pour des voix marginalisées, en inscrivant la pratique curatoriale dans une logique de soutien et de prise de position.

Dans ce cadre, le rôle du Palais de Tokyo ne se limite pas à celui d'un espace d'exposition[64], il fonctionne comme un relais institutionnel, capable de prolonger et d'amplifier des dynamiques déjà à l'œuvre. Ce déplacement transforme la logique curatoriale elle-même. L'exposition ne se construit plus à partir d'un

[63] FRANCE 24, « "Dislocations" au Palais de Tokyo : l'exil raconté par 15 artistes de tous horizons », 11 mars 2024, vidéo, (consulté le 2 mai 2026).
[64] « Dislocations. Entretien avec Dunia Al Dahan, Marie-Laure Bernadac et Daria de Beauvais », Palais de Tokyo, service de médiation culturelle, 29 janvier 2024.

thème appliqué à des œuvres, mais à partir des pratiques existantes des artistes, dont les convergences font émerger, a posteriori, la notion de « dislocation ». Ce renversement méthodologique explique en partie la cohérence singulière de l'ensemble, loin d'un discours surplombant, c'est une constellation de trajectoires qui produit le sens. La « dislocation » apparaît alors comme un concept opératoire particulièrement dense, articulant plusieurs niveaux de signification. Elle désigne d'abord une violence, celle de l'arrachement, du départ contraint, de la rupture avec un territoire d'origine, mais aussi une condition intermédiaire, un état de suspension entre plusieurs espaces, plusieurs temporalités, plusieurs identités. À cette dimension s'ajoute une lecture plus littérale encore, où la dislocation renvoie à la destruction, à la ruine, à la fragmentation matérielle du monde. Enfin, dans son acception anglophone, elle engage l'idée de déplacement, de mise en mouvement, ouvrant ainsi la possibilité d'une reconfiguration. C'est dans cette superposition de sens que se loge la richesse du terme. Il ne désigne pas seulement une perte, mais aussi les formes nouvelles que cette perte rend possibles. Cette ambivalence traverse l'ensemble des œuvres, où la rupture initiale se double toujours d'un geste de recomposition. Les pratiques textiles, déjà évoquées, prennent ici une dimension plus large en s'inscrivant dans une réflexion sur la réparation comme processus. Les torchons de Maha Yammine, les broderies de Majd Abdel Hamid ou encore les voiles cousues de Cathryn Boch[65] ne se contentent pas de symboliser la cicatrice, ils la rejouent matériellement, en réactivant des gestes traditionnels dans des contextes déplacés. La réparation n'efface pas la brisure ; elle en conserve la trace, tout en la transformant.

Cette logique s'étend à d'autres médiums, où la fragmentation prend des formes plus narratives ou visuelles. Les œuvres de Sara Kontar, par exemple, articulent image et écriture pour restituer un parcours migratoire sous forme de récit dispersé, inscrit dans l'espace même de l'exposition. Chez Bissane Al Charif, le corps devient le lieu d'une déformation identitaire, soumis à des tensions qui traduisent l'impossibilité de se stabiliser dans une identité fixe. Ces formes opèrent plutôt comme des dispositifs de traduction, où l'expérience intime se transforme en langage plastique capable de circuler au-delà de son contexte

[65] Ibid.

d’origine. La notion de « récit fragmenté » permet ainsi de comprendre la manière dont l’exposition articule singularité et universalité.



Bissane Al Charif, *Pianola*, 2022-2023

Chaque œuvre s’ancre dans une trajectoire spécifique, mais elle ouvre simultanément vers une expérience partageable. Ce passage du particulier au commun ne repose pas sur une généralisation abstraite, mais sur la capacité des formes à produire de la résonance. L'intime devient un point d’entrée vers une compréhension plus large des conditions contemporaines du déplacement. C’est dans cette perspective que la figure de l’artiste comme « vigie » prend tout son sens[66]. Elle permet de dépasser une lecture strictement biographique ou testimoniale pour envisager les œuvres comme des points d’observation, capables de saisir et de rendre perceptibles les transformations du monde. Cette position implique une double tension, être à la fois situé, inscrit dans une expérience singulière, et ouvert, capable de produire une adresse universelle. Les œuvres de Rada Akbar ou de Fati Khademi, notamment, inscrivent des formes de résistance qui excèdent leur contexte immédiat. Cette exigence s’accompagne d’un refus explicite du pathos[67]. La tentation de réduire l’exil à une esthétique de la souffrance est ici constamment déjouée, au profit d’une pluralité de registres et de formes. Ce refus du misérabilisme implique une autre manière de la rendre

[66] « Dislocations. Entretien avec Dunia Al Dahan, Marie-Laure Bernadac et Daria de Beauvais », Palais de Tokyo, service de médiation culturelle, 29 janvier 2024.
[67] LEMUT O., « Artistes dans l’exil », *L’Œil*, 26 mars 2024. Disponible sur Internet: https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/artistes-dans-lexil-171617 (consultation 18 avril 2026).

perceptible, plus indirecte, plus diffuse, inscrite dans les formes plutôt que dans des images explicites.

La présence finale d'Ali Arkady[68] acquiert une portée singulière, tant par la force plastique de son dispositif que par la densité des enjeux qu'il condense. En travaillant à partir de pierres lithographiques abandonnées, l'artiste engage une réflexion approfondie sur la matérialité de l'image et sur les conditions de possibilité de l'archive. La pierre, matériau à la fois archaïque et historiquement lié aux techniques d'impression, porte en elle une mémoire propre, que l'artiste vient réactiver en y inscrivant des images issues de contextes de guerre. Ce geste opère un déplacement décisif, il s'agit maintenant de les ancrer dans un support qui résiste à l'effacement, transformant l'image en une trace durable, presque irréductible. L'image devient un lieu de cristallisation où se rencontrent différentes temporalités, celle de l'événement documenté, celle du médium technique et celle, plus longue encore, du matériau lui-même. À cette stratification temporelle s'ajoute une dimension formelle essentielle, les pierres, parfois brisées, fragmentées ou recomposées, introduisent une discontinuité visuelle qui fait écho à la violence des trajectoires d'exil. La fragmentation est ici incorporée dans la structure même de l'œuvre, faisant du support un espace de rupture et de mémoire. Par ailleurs, le dispositif mis en place contribue à déstabiliser la perception du spectateur, en brouillant les frontières. Les images réalisées en Irak entrent ainsi en résonance avec celles produites dans d'autres contextes de conflit, inscrivant l'expérience de l'exil dans une géographie élargie et non localisée. Ce déplacement permet de dépasser une lecture strictement documentaire pour proposer une réflexion plus large sur la circulation contemporaine des violences et des images. Placée en clôture du parcours, l'œuvre d'Ali Arkady ne fonctionne pas comme une conclusion, mais comme un point de bascule. Elle reconfigure rétrospectivement l'ensemble de l'exposition, en invitant à la considérer comme un champ de fragments où chaque œuvre participe d'une tentative de donner forme à ce qui échappe à toute totalité. En ce sens, le travail d'Arkady ne se

[68] BÉNABENT J., « Aux Beaux-Arts de Paris, le touchant art en exil de l'Irakien Ali Arkady », *Télérama*, 11 novembre 2022. Disponible en ligne : https://www.telerama.fr/sortir/aux-beaux-arts-de-paris-le-touchant-art-en-exil-de-l-irakien-ali-arkady-7012920.php (consultattion 26 mars 2026)

contente pas d'illustrer la dislocation, il en propose une véritable mise en forme, où mémoire, matière et image se trouvent indissociablement liées dans un processus de recomposition toujours inachevé. Dans une perspective plus sensible, certaines lectures critiques de l'exposition mettent en évidence ce qui peut être compris comme un « art du rapiéçage », où les œuvres apparaissent comme des formes de recomposition à partir de fragments. Cette logique rejoint les analyses de Georges Didi-Huberman[69], pour qui la « tache » ou le fragment ne relève pas d'un détail descriptif mais d'un élément perturbateur, instable, qui échappe à toute lecture unifiée et introduit une dimension affective irréductible. De même, la forme du patchwork, pensée par Gilles Deleuze[70] comme une structure ouverte, non hiérarchique et fondée sur la juxtaposition de fragments hétérogènes, permet d'envisager ces œuvres comme des agencements de temporalités disjointes. Loin de produire un récit linéaire, la scénographie donne ainsi à éprouver une mémoire lacunaire, marquée par la discontinuité et la réparation, où les gestes artistiques deviennent des modes de reconstruction.

2.3- *Présences Arabes*, une historiographie critique des modernités arabes

Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris 1908–1988, commissariée par Odile Burluraux, Morad Montazami et Madeleine de Colnet au Musée d'Art Moderne de Paris, opère un déplacement décisif du regard en introduisant une profondeur historique qui reconfigure les termes mêmes de l'analyse.[71]. Là où les premières explorent des récits fragmentés, marqués par la perte et la discontinuité, *Présences arabes* engage une archéologie des conditions de possibilité de ces expériences, en replaçant l'exil, la circulation et la marginalisation dans une histoire longue des institutions artistiques, des formations académiques et des régimes de légitimation. Ce passage du contemporain au moderne ne relève donc pas d'un simple élargissement chronologique, mais d'un déplacement épistémologique, il s'agit moins de

[69] DIDI-HUBERMAN G., *La peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
[70] DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
[71] BURLURAUX O., DE COLNET M., MONTAZAMI M. (dir.), *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908-1988* (cat. exp., Paris, Musée d'Art moderne de Paris, 5 avril-25 août 2024), Paris, Paris Musées, 2024.

documenter des expériences que de comprendre les structures qui les produisent et les rendent visibles ou invisibles. L'intégration de cette exposition au sein d'un corpus centré sur les centres d'art relève, dès lors, d'un geste méthodologique qui vise à désessentialiser les catégories institutionnelles. En dépit de son inscription dans un cadre muséal patrimonial, *Présences arabes* partage avec les dispositifs curatoriaux des centres d'art une même logique de reconfiguration critique des récits dominants. Elle participe ainsi d'un régime d'exposition que l'on pourrait qualifier de « muséologie critique », où le musée n'est plus seulement un lieu de conservation, mais un opérateur de production historiographique. En ce sens, l'exposition ne constitue pas un contrepoint mais un prolongement analytique, elle permet d'inscrire les pratiques contemporaines de programmation critique dans une généalogie institutionnelle plus large, révélant que les formes actuelles de résistance curatoriale trouvent leurs racines dans des configurations historiques profondément marquées par les structures coloniales et postcoloniales[72].

L'exposition propose ainsi une relecture historiographique fondée sur l'analyse des circulations transnationales entre les mondes arabes et Paris entre 1908 et 1988[73]. Toutefois, elle met en évidence une géographie profondément asymétrique des flux artistiques. Paris y apparaît simultanément comme un centre de légitimation et comme un dispositif de pouvoir, structurant les conditions de visibilité des artistes qui y transitent[74]. Cette ambivalence transforme la notion même de « présence », elle devient un effet de dispositif, produit par des cadres institutionnels, des politiques d'acquisition, des réseaux de médiation et des régimes discursifs spécifiques. L'exposition organise un régime d'énonciation dans lequel archives et productions artistiques sont placées sur un même plan de visibilité. Cette équivalence apparente déstabilise la hiérarchie traditionnelle entre œuvre et document, tout en révélant la dépendance de la reconnaissance artistique

[72] NAEF S., *À la recherche d'une modernité arabe : l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 1996.
[73] BURLURAUX O., DE COLNET M., MONTAZAMI M. (dir.), *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908-1988* (cat. exp., Paris, Musée d'Art moderne de Paris, 5 avril-25 août 2024), Paris, Paris Musées, 2024.
[74] CHARBONNIER JM., « Exposition à Paris : l'odyssée de l'art moderne arabe », 30 juin 2024, Connaissance des arts. Disponible sur Internet : https://www.connaissancedesarts.com/musees/musee-art-moderne-paris/exposition-a-paris-lodyssee-de-lart-moderne-arabe-des-rives-du-nil-aux-bords-de-seine-11192798/ (consultation 28 avril 2026).

à des dispositifs extra-esthétiques. D'un côté, elle permet de restituer la densité des contextes politiques et des réseaux militants qui ont structuré ces scènes artistiques ; de l'autre, elle tend à subsumer l'analyse formelle dans un récit historique englobant, au risque de réduire l'œuvre à sa valeur testimoniale[75].





[75] LEMUT O., « À l'expo "Présences arabes", la politique prend le pas sur l'art », *Le Journal des Arts*, 30 avril 2024. Disponible sur Internet : https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/lexpo-presences-arabes-la-politique-prend-le-pas-sur-lart-172111 (consultation 29 avril 2026).









Vue de l'exposition « Présences arabes »
au Musée d'art moderne de Paris
© MAM-Paris Musées / Nicolas Borel

Ainsi, les commissaires adoptent une position épistémologique forte, qui consiste à considérer l'œuvre comme un nœud de relations plutôt que comme un objet autonome. Dans le cas des artistes arabes passés par Paris, cette approche apparaît particulièrement pertinente, dans la mesure où leurs trajectoires sont indissociables des structures de formation coloniales, des réseaux de sociabilité artistique et des engagements politiques qui traversent le XXe siècle. Néanmoins, elle soulève également une question critique : dans quelle mesure la mise en contexte peut-elle devenir une forme de requalification, qui redéfinit la valeur des œuvres à partir de critères externes à leur matérialité et à leur langage plastique ?

Cette problématique est d'autant plus saillante que l'exposition met en lumière le rôle structurant des institutions académiques dans la formation de ces artistes. Nombre d'entre eux ont été formés dans des écoles directement héritées du modèle colonial ou dans les académies parisiennes, qui ont contribué à diffuser un canon esthétique occidental tout en imposant des normes de légitimation spécifiques[76]. L'exposition révèle une situation paradoxale, les artistes s'approprient les langages de la modernité occidentale tout en développant, dans leurs pratiques, des formes de critique et de déplacement de ces mêmes langages.

[76] NAEF S., *À la recherche d'une modernité arabe : l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 1996.

Cette tension ne se résout pas dans une synthèse harmonieuse, mais produit une modernité instable, traversée par des processus de traduction, de friction et de négociation[77]. *Présences arabes* peut être lue comme une tentative de décentrement du récit moderniste, qui ne consiste pas à élargir le canon existant, mais à en interroger les fondements mêmes. L'exposition met en évidence que la modernité artistique n'est pas un phénomène homogène diffusé depuis un centre occidental, mais un champ de forces traversé par des circulations, des appropriations et des résistances. Elle révèle ainsi l'existence de modernités plurielles, produites dans des contextes géopolitiques spécifiques, et dont les formes ne peuvent être comprises qu'à partir des conditions historiques de leur émergence[78]. Cependant, cette entreprise de réécriture n'échappe pas aux tensions inhérentes à toute institutionnalisation critique. En intégrant ces artistes dans le récit muséal parisien, l'exposition participe à leur reconnaissance, mais elle les inscrit dans un cadre de visibilité qui demeure structuré par des logiques occidentales. Ce processus peut être interprété comme une forme de « capture institutionnelle », dans laquelle la critique des récits dominants est elle-même reconfigurée par les dispositifs qui la rendent possible. Autrement dit, la décolonisation du regard opérée par l'exposition reste partiellement dépendante des structures qu'elle cherche à interroger[79]. Si certains commentaires soulignent la puissance de son geste historiographique et sa capacité à rendre visibles des trajectoires longtemps marginalisées[80], d'autres insistent sur le risque d'un déséquilibre entre dimension politique et analyse esthétique[81], qui pourrait

---

[77] CHARBONNIER JM., « Exposition à Paris : l'odyssée de l'art moderne arabe », 30 juin 2024, Connaissance des arts. Disponible sur Internet : https://www.connaissancedesarts.com/musees/musee-art-moderne-paris/exposition-a-paris-lodyssee-de-lart-moderne-arabe-des-rives-du-nil-aux-bords-de-seine-11192798/ (consultation 28 avril 2026).

[78] Ibid. *Connaissance des Arts*, 2024.

[79] KHOURY G., « L'art arabe (et libanais) se décolonise au musée d'Art moderne de Paris », L'Orient-Le Jour, 30 mai 2024. Disponible sur Internet : https://www.lorientlejour.com/article/1415503/lart-arabe-et-libanais-se-decolonise-au-musee-dart-moderne-de-paris.html (consultation 28 avril 2026).

[80] RAHAL S., « Présences arabes au MAM : un regard inédit sur l'art moderne arabe », *Télérama*, 22 avril 2024. Disponible sur Internet : https://www.telerama.fr/arts-expositions/presences-arabes-au-mam-un-regard-inedit-sur-l-art-moderne-arabe-a-travers-cent-trente-artistes_cri-7032268.php (consultation 18 avril 2026).

[81] LAVRADOR J., « «Présences arabes» au musée d'Art moderne, un siècle d'absence comblé », Libération, 7 juin 2024. Disponible sur Internet : «Présences arabes» au musée d'Art moderne, un siècle d'absence comblé – Libération (consultation 28 avril 2026).

conduire à une instrumentalisation des œuvres au service d'un récit historique prédéfini[82]. Cette critique, loin d'invalider le projet, en révèle au contraire les enjeux, elle met en lumière les difficultés inhérentes à toute tentative de reconfiguration des récits de l'histoire de l'art, notamment lorsqu'il s'agit d'articuler reconnaissance institutionnelle et critique des structures de domination.

Présences arabes agit comme un dispositif critique qui met en crise les catégories mêmes à partir desquelles l'histoire de l'art est construite. Elle produit une forme d'« histoire exposée », où le musée devient un espace de négociation. Ce faisant, elle prolonge les problématiques mises en jeu par *Passé Inquiet* et *Dislocations*, tout en révélant que les formes contemporaines de l'exil et de la mémoire s'inscrivent dans des dynamiques beaucoup plus anciennes, liées aux conditions de production, de circulation et de reconnaissance des œuvres. L'exposition apparaît ainsi comme un opérateur de décentrement et un révélateur des limites de ce décentrement, inscrit dans les cadres mêmes qui le rendent possible[83].

2.4- *Arabofuturs* : l'avenir comme terrain d'expérimentation curatoriale

Arabofuturs. Science-fiction et nouveaux imaginaires à l'Institut du Monde Arabe opère un virage complet de temporalité. Il s'agit désormais de déplacer le champ des possibles vers l'anticipation, entendue comme opérateur critique et comme matrice formelle. L'exposition, présentée du 23 avril 2024 au 12 janvier 2025 dans les espaces de l'IMA, réunit dix-huit artistes contemporains issues des mondes arabes et de leurs diasporas, qui s'emparent de la science-fiction, de l'anticipation et des formes de l'imaginaire spéculatif pour interroger, détourner et déborder les mondes d'aujourd'hui. Contrairement à une exposition-archive qui se donne à lire comme un dépôt de traces, elle se présente comme un « laboratoire

---

[82] LEMUT O., « À l'expo "Présences arabes", la politique prend le pas sur l'art », *Le Journal des Arts*, 30 avril 2024. Disponible sur Internet : https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/lexpo-presences-arabes-la-politique-prend-le-pas-sur-lart-172111 (consultation 29 avril 2026).

[83] LEMUT O., « Artistes arabes à Paris », *Le Journal des Arts*, 28 mai 2024. Disponible sur Internet : https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/artistes-arabes-paris-172456 (consultation 29 avril 2026).

d'hypothèses », où l'avenir fonctionne moins comme une promesse consensuelle et un champ de tension, de dérision et de contre-récits émancipateurs . Le cadre de l'IMA est un dispositif institutionnel en cours de mutation, qui fait explicitement le choix de se positionner comme centre d'art contemporain dédié à l'expression arabe[84]. L'exposition lie la constitution de la collection d'art moderne et contemporain de l'Institut, la première exposition consacrée aux artistes arabes en 1988, et les réaménagements de son musée, pour affirmer une volonté de « se tourner résolument vers le futur », selon la formule utilisée dans la programmation de l'IMA. *Arabofuturs* apparaît comme un aboutissement symbolique de cette réorientation et comme un geste curatoriel qui tente de dépasser le cadre de la représentation traditionaliste de la culture arabe, au profit d'une esthétique de l'hypothétique, du décalage et de la réinvention identitaire[85]. Les commissaires, Élodie Bouffard et Nawel Dehina, construisent une scénographie divisée en deux grands plateaux, qui s'inscrivent dans une intention de « redéfinir les couleurs et les singularités du monde arabe »[86]. Le premier plateau, qualifié de « vaisseau blanc » et intitulé « les futurs programmés », regroupe des œuvres qui interpellent directement capitalisme, ultra-consommation, exil, diaspora et identité dans une démarche explicitement postcoloniale ; le second, plus dense et immersif, accueille des dispositifs où l'ironie, la rétro-futuriserie et la saturation visuelle entrent en tension avec les motifs de la crise écologique, des migrations et des imaginaires technologiques[87]. La science-fiction, loin d'être un simple genre esthétique, devient ici un principe de mise en ordre du réel, une grammaire qui permet de déplacer les temporalités, de remodeler les récits de modernité et de

---

[84] AFP., « L'Institut du monde arabe de Paris se veut vitrine de l'art arabe », Arab News FR, 1er février 2023. Disponible en ligne : https://www.arabnews.fr/node/343091/culture (consultattion 29 avril 2026).

[85] ZBIBO Z., « Arabofuturs redéfinit les couleurs et les singularités du monde arabe», 13 juillet 2024, Arab News FR. Disponible sur Internet : https://www.arabnews.fr/node/495941/culture (consultation 28 avril 2026).

[86] ibid. ; voir également la revue de presse synthétique de l'IMA, « Revue de presse – Arabofuturs, science-fiction et nouveaux imaginaires », 8 juillet 2024, consulté le 28 avril 2026

[87] RÉDACTION MONDAFRIQUE, « À l'IMA, des créateurs arabes imaginent le futur de la planète », 21 août 2024, MondeAfrique. Disponible sur Internet : https://mondafrique.com/loisirs-culture/ces-createurs-arabes-flamboyants-qui-imaginent-le-futur-de-notre-planete/ (consultation 28 avril 2026).

décentrer le regard occidental sur les cultures arabes[88]. Ce déplacement esthétique et temporel s'inscrit comme une « troisième dimension de l'histoire de l'art », celle d'une archéologie de l'avenir, où les futurismes arabes, depuis le début du XXIe siècle, qui expérimentent la projection temporelle comme stratégie de décolonisation symbolique[89]. L'exposition convoque des œuvres qui revisitent les icônes de la modernité arabe, les motifs de l'urbanisme, des médias et de la technologie, pour les soumettre à une dialectique du déjà-vu et de l'inédit, et ainsi montrer que l'arabité peut être pensée autrement que dans la répétition des récits colonialistes, religieux ou folkloriques[90]. *Arabofuturs* « stimule » des parallèles avec l'afrofuturisme, en faisant de la science-fiction un outil de réécriture de l'appartenance, de la mémoire collective et de la géopolitique régionale[91].



[88] GAUTIER C., « Les nouveaux imaginaires arabes à l'IMA », 5 juin 2024, The Art Newspaper France. Disponible sur Internet : https://www.artnewspaper.fr/2024/06/05/les-nouveaux-imaginaires-arabes-a-lima (consultation 28 avril 2026).

[89] USBEK & RICA, SIMON M., « Arabofuturs : plongée dans les contre-récits du monde arabe », 26 avril 2024. Disponible sur Internet : https://usbeketrica.com/fr/article/arabofuturs-plongee-dans-les-contre-recits-sf-du-monde-arabe (consultation 30 avril 2026).

[90] Simon, ibid. ; USBek & Rica, 26 avril 2024.

[91] ABDESSAMAD F, « The glossy, nostalgic drift of Arabfuturism », 11 septembre 2024, Artreview. Disponible sur Internet : https://artreview.com/the-glossy-nostalgic-drift-of-arabfuturism/ (consultation 28 avril 2026).











Vue de l'exposition « Arabofuturs »
Institut du monde arabe
© Cécile de Sortiraparis

Sur le plan de la réception critique, l'exposition s'inscrit dans une double ligne de discussion, d'un côté, les médias généralistes et culturels soulignent la puissance visuelle du dispositif, sa capacité à « plonger » le public dans des imaginaires oniriques, à interroger la mondialisation, la question écologique, les flux migratoires ou la question de genre, au sein d'un format finalement « lisible » et pédagogique[92] ; de l'autre, certaines analyses plus théoriques insistent sur une

[92] RÉDACTION MONDAFRIQUE, « À l'IMA, des créateurs arabes imaginent le futur de la planète », 21 août 2024, MondeAfrique. Disponible sur Internet :

tension inhérente au projet, entre la volonté de produire une esthétique décalée et le risque de tomber dans une « dérive nostalgique » ou « glossy », où la science-fiction, au lieu de questionner la modernité occidentale, la répète sous une forme esthétisante et hyper-séduisante[93]. Cette critique renvoie à un enjeu curatoriel central, dans quelle mesure l'anticipation, au sein d'une institution patrimoniale en mutation, peut-elle rester un espace de tension plutôt qu'un simple agrément esthétique, auquel l'IMA offre une vitrine institutionnelle rassurante ?

Enfin, *Arabofuturs* peut être lu comme un prolongement et une déviation, de la réflexion inaugurée avec *Présences arabes* et *Passé Inquiet*, ici la résistance se déplace vers l'anticipation, comme geste de réappropriation du futur. Le centre devient "caisse de résonance", mais cette fois- ci pour des « contre-futurs » qui se donnent à lire comme autant de scénarios de désobéissance temporelle. L'exposition montre ainsi que la décolonisation curatoriale ne se joue pas aussi dans la manière dont les institutions se font les médiateurs de mondes qui n'ont pas encore advenu, et dont la figuration artistique sert de répétition de possibles. La réception de *Arabofuturs* inscrit l'exposition dans une logique de pédagogie et de décentrement, au croisement de la vulgarisation des enjeux écologiques, technologiques et migratoires et d'une réécriture de l'avenir arabe[94]. L'IMA y apparaît comme un dispositif de projection, où la science-fiction est mobilisée pour transformer les questions globales en scénarios sensoriels, lisibles comme mises en récit des mondes possibles[95]. Cette approche, toutefois, pose la question de la place réservée à la fiction, l'exposition sert-elle à ouvrir des espaces de dérive spéculative, ou à encadrer ces imaginaires dans des messages de prise de conscience déjà stabilisés ? L'exposition se donne à lire comme un dispositif où

---

https://mondafrique.com/loisirs-culture/ces-createurs-arabes-flamboyants-qui-imaginent-le-futur-de-notre-planete/ (consultation 28 avril 2026). ibid. ; The Art Newspaper France, ibid.

[93] ArtReview, ibid.

[94] FRANCE CULTURE, *La Science, CQFD*, « Visite de l'exposition Arabofuturs », 2024. Disponible sur Internet : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-science-cqfd/visite-de-l-exposition-arabofuturs-2630725(consultation 28 avril 2026).

[95] ibid.

l'art arabe se projette dans des scénarios de déréglage climatique, de fragilisation des frontières et de réinvention identitaire[96]. La scénographie organise des futurs « programmés » et des futurs « hybrides », jouant à la fois sur la continuité narrative et sur les ruptures de régime visuel, au point de produire des rythmes de réception très différents, entre lecture immédiate et immersion lente[97].

La réception de l'exposition met en lumière une tension plus large entre décolonisation, institution et réécriture de l'avenir[98]. Les analyses qui soulignent la généalogie de l'« arabo-futurisme » dans les pratiques des artistes arabes depuis les années 2000 montrent comment la science-fiction devient un outil de contre-récits autour de la mondialisation, des crises écologiques, des migrations et des récits de genre, au point de remettre en cause les temporalités dominantes de l'histoire arabe elle-même[99]. Cette tension est encore renforcée par les commentaires sur l'écart temporel entre des dispositifs patrimoniaux anciens, liés à l'imaginaire abbasside, et les scénarios de rétro-futurisation technologique proposés par certains artistes, ainsi que par les lectures qui voient en *Arabofuturs* une mise en scène de l'Institut du monde arabe lui-même, au moment où il cherche à se réinventer comme espace de pensée spéculative[100]. *Arabofuturs* s'inscrit ainsi, non pas comme un simple contrepoint à *Passé inquiet* ou à

---

[96] FRANCE CULTURE, *Les Midis de la culture*, « Critique expos au Musée d'Art moderne et à l'IMA : l'art arabe passe du présent au futur », 2024. Disponible sur Internet : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-midis-de-culture/critique-expos-au-musee-d-art-moderne-et-a-l-ima-l-art-arabe-passe-du-present-au-futur-1189257 (consultation 28 avril 2026).

[97] LEMUT O., « Voyage dans l'imaginaire futuriste arabe », 2024, Le Journal des Arts. Disponible sur Internet : https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/voyage-dans-limaginaire-futuriste-arabe-172272 (consultation 28 avril 2026).

[98] BOURRIAUD N., « À l'Institut du monde arabe, une petite leçon de projection futuriste », 29 août 2024, Beaux Arts. Disponible sur Internet : https://www.beauxarts.com/grand-format/a-linstitut-du-monde-arabe-une-petite-lecon-de-projection-futuriste/(consultation 28 avril 2026).

[99] GAUTIER C., « Les nouveaux imaginaires arabes à l'IMA », 5 juin 2024, The Art Newspaper France. Disponible sur Internet : https://www.artnewspaper.fr/2024/06/05/les-nouveaux-imaginaires-arabes-a-lima (consultation 28 avril 2026).

[100] KHOURY É., « Grand écart temporel à l'IMA, entre le Bagdad abbasside et Arabofuturs », *L'Orient-Le Jour*, 2024. Disponible sur Internet : https://www.lorientlejour.com/article/1414174/grand-ecart-temporel-a-lima-entre-le-bagdad-abbasside-et-arabofuturs-.html (consultation 28 avril 2026).

Présences arabes, mais comme un prolongement sur le mode de l'anticipation, où la résistance curatoriale se joue dans la fabrication de mondes possibles, au croisement de l'art, de la science-fiction et de la décolonisation temporelle[101].

II- Méthodologie d'enquête et positionnalité de la recherche

Ce mémoire repose sur une méthodologie qualitative articulant entretiens semi-directifs, observation des expositions, analyse curatoriale et étude de sources secondaires (catalogues, articles de presse, captations vidéo, documents de médiation, archives numériques et textes théoriques). L'objectif était de comprendre les conditions institutionnelles, politiques et discursives qui rendent possibles certaines formes de visibilité des artistes issus du monde arabe dans les centres d'art et institutions culturelles françaises. Il s'agissait ainsi de penser les expositions comme des espaces de production de récits, de mémoire et de positionnement politique. Chacune des expositions étudiées mobilise des formes différentes de relation entre art, histoire et politique, tout en révélant des manières distinctes d'institutionnaliser des récits liés à l'exil, aux circulations culturelles ou aux héritages postcoloniaux. Afin de saisir ces différences, l'analyse des expositions a été complétée par une série d'entretiens réalisés avec des commissaires, artistes, médiateurs culturels, responsables de programmation et chercheurs. Cette multiplicité de voix permet de ne pas réduire les institutions culturelles à des entités homogènes, mais de mettre au jour les tensions, contradictions et négociations qui traversent leur fonctionnement.

Concernant *Présences arabes*, des échanges ont été menés avec les commissaires Odile Burluraux, Morad Montazami et Madeleine de Colnet. Ces entretiens ont permis d'aborder les enjeux historiographiques de l'exposition, sa volonté de réinscrire les artistes arabes dans une histoire globale de la modernité, mais aussi les tensions muséologiques liées à l'articulation entre récit politique, archives et œuvres d'art. Les discussions ont notamment mis en évidence le positionnement

---

[101] GUEZODJE R., « Arabofuturs : l'Institut du monde arabe se met à la science-fiction », 27 mai 2024, The Steidz. Disponible sur Internet : https://thesteidz.com/2024/05/27/institut-monde-arabe-paris-exposition-arabofuturs/ (consultation 28 avril 2026).

ambivalent de l'exposition, à la fois entreprise de réhabilitation historiographique et dispositif institutionnel inscrit dans le cadre du musée occidental. Les entretiens ont également permis d'interroger la place accordée aux archives militantes, aux trajectoires diasporiques et aux héritages coloniaux dans l'écriture curatoriale. Pour *Past Disquiet*, l'entretien réalisé avec la commissaire Rasha Salti a constitué un matériau central. Il a permis de comprendre la manière dont l'exposition envisage le centre d'art comme une structure mobile, pensée depuis les expériences d'exil et les réseaux de solidarité transnationaux. Cette approche a ouvert des pistes essentielles pour réfléchir à la notion de « caisse de résonance » institutionnelle et au rôle du centre d'art comme espace temporaire de circulation des récits politiques et des mémoires empêchées. L'entretien a également permis de revenir sur les enjeux liés à l'archive militante, à la transmission des luttes artistiques et à la manière dont certaines histoires demeurent marginalisées dans les récits dominants de l'art contemporain. L'exposition *Dislocations* a été étudiée à travers un échange avec l'association Portes Ouvertes sur l'Art, impliquée dans le projet. Ces entretiens ont permis de mieux saisir les enjeux de médiation et d'accompagnement liés aux artistes en situation d'exil, ainsi que les formes de co-construction développées avec les participants.

L'enquête s'est également appuyée sur des entretiens avec des artistes aux positionnements institutionnels très différents, permettant d'éviter une lecture uniforme. L'artiste Cindy Bannani évoque une expérience de censure institutionnelle, implicite, révélant les limites des politiques de diversité culturelle lorsqu'elles demeurent encadrées par des formes de contrôle symbolique. Son témoignage met en évidence la difficulté pour certains artistes de maintenir une parole critique au sein d'institutions qui valorisent parfois les récits postcoloniaux tout en limitant certaines formes de conflictualité politique. À l'inverse, Tarek Lakhrissi développe une relation plus stratégique aux institutions culturelles. L'artiste décrit les espaces institutionnels comme des structures à investir, à détourner ou à utiliser comme leviers de visibilité et de production. Son discours ne s'inscrit pas dans une opposition frontale aux institutions, mais dans une forme de négociation consciente avec leurs logiques économiques, symboliques et curatoriales. Le croisement de ces deux trajectoires permet ainsi de complexifier

l’analyse des rapports entre artistes et institutions, en montrant que les stratégies d’existence ne peuvent être réduites à une simple opposition entre intégration et résistance. Un entretien a également été réalisé avec un acteur extérieur au corpus principal mais essentiel pour penser les modèles institutionnels alternatifs. L’échange avec Lorette Savaton autour de l’Institut des Cultures d’Islam (ICI) a notamment permis d’interroger des formes de programmation plus horizontales, territorialisées et attentives aux publics locaux. L’ICI apparaît dans cette recherche comme un contre-modèle institutionnel particulièrement intéressant.

Au Palais de Tokyo, l’entretien avec William Drummond a constitué un point d’appui majeur pour comprendre les dispositifs de médiation déployés autour des expositions étudiées. Les échanges ont porté autant sur la réception des expositions que sur les tensions internes liées aux questions de représentation, de programmation et d’adresse aux publics. L’entretien a notamment permis de réfléchir à la manière dont certaines institutions tentent aujourd’hui d’intégrer des récits postcoloniaux sans pour autant transformer entièrement leurs structures de fonctionnement ou leurs logiques de légitimation. Enfin, les discussions menées avec Noam Alon ont permis d’élargir la réflexion aux enjeux de recherche, d’archives et de diplomatie culturelle liés aux scènes artistiques du Moyen-Orient. Son travail autour des archives du Palais de Tokyo, mais aussi ses recherches sur les formes de solidarité artistique contemporaines, notamment autour de Gaza, ont contribué à replacer les expositions étudiées dans des réseaux transnationaux plus vastes. L’entretien a également permis d’aborder la question des circulations intellectuelles et curatoriales entre les scènes européennes et les scènes artistiques arabes contemporaines. Cette diversité d’interlocuteurs participe pleinement de la positionnalité de la recherche. Le mémoire cherche à mettre en tension des récits parfois contradictoires. Les écarts entre les discours des artistes, des commissaires, des médiateurs et des responsables institutionnels constituent en eux-mêmes un matériau d’analyse révélateur des rapports de pouvoir qui traversent le champ de l’art contemporain. La recherche ne prétend donc pas adopter une position de neutralité absolue, mais assume une approche située, attentive aux asymétries de visibilité, aux mécanismes de légitimation et aux formes de négociation qui structurent les espaces culturels étudiés.

L’enquête a également été marquée par certaines limites d’accès au terrain, qui constituent elles-mêmes des éléments significatifs d’analyse. Le cas de l’Institut du Monde Arabe autour d’*Arabofuturs* est particulièrement révélateur. Malgré plusieurs tentatives de prise de contact avec la commissaire Élodie Bouffard, les contraintes institutionnelles et le contexte interne de l’IMA ont rendu l’entretien impossible. Cette difficulté d’accès ne constitue pas seulement une limite méthodologique, elle éclaire aussi les logiques de circulation, de filtrage et de contrôle de la parole au sein des grandes institutions culturelles. L’entretien avec Tarek Lakhrissi, artiste ayant participé à l’exposition, a néanmoins permis d’aborder indirectement certains enjeux curatoriaux et institutionnels liés au projet. Enfin, cette recherche s’inscrit dans une démarche attentive aux circulations entre production artistique, mémoire politique et espaces institutionnels. La multiplicité des matériaux mobilisés visait précisément à éviter une lecture uniquement esthétique ou strictement institutionnelle des expositions étudiées. L’enjeu était plutôt de restituer la complexité des rapports entre art, politique, mémoire et légitimation culturelle, tout en montrant que les centres d’art et institutions étudiés constituent aujourd’hui des espaces essentiels de production de contre-récits historiques et postcoloniaux.

Chapitre 3. Les centres d'art comme espaces institutionnels de résistance

I- Programmation et "caisse de résonance"

Dans *Musées en exil*, présenté au MO.CO. Montpellier en 2023, l'exil n'apparaît plus uniquement comme une expérience vécue par les artistes, mais comme une condition qui affecte directement les institutions culturelles elles-mêmes. L'exposition interroge ce qu'il advient du musée lorsque les conditions matérielles de conservation, de transmission et de visibilité deviennent impossibles. À travers des initiatives comme le Palestinian Museum, ou des projets curatoriaux développés dans des territoires marqués par le conflit, le parcours révèle des institutions contraintes d'inventer des formes alternatives d'existence, souvent mobiles, transnationales et précaires.[102] Le musée cesse alors d'être envisagé comme une structure stable, liée à un territoire national et à une logique patrimoniale fixe ; il devient un espace de circulation, de relais et parfois même de survie symbolique. Cette réflexion rejoint directement les propos de Rasha Salti, pour qui les institutions culturelles liées aux luttes anticoloniales doivent être pensées à partir des circulations politiques qui les ont rendues possibles plutôt qu'à partir d'une histoire nationale ou strictement patrimoniale de l'art. Revenant sur les recherches menées pour *Past Disquiet*, elle explique ainsi que l'histoire de l'art moderne arabe a longtemps été écrite « d'un point de vue hégémonique » privilégiant le marché, les collectionneurs et les maisons de vente, au détriment des réseaux de solidarité, des mouvements d'exil et des pratiques collectives qui structuraient pourtant les scènes artistiques des années 1960-1980. Selon elle, « si tu veux écrire une histoire sociale de l'art ou une histoire de l'art politique engagée, Paris était une des grandes capitales qui ont reçu plein d'exilés, et où le champ du possible était absolument étourdissant »[103]. Elle déplace ainsi la question institutionnelle, le centre d'art devient un espace où se croisent des trajectoires politiques, des communautés exilées et des formes de solidarités transnationales. L'artiste Cindy Bannani décrit elle aussi l'institution culturelle comme un espace traversé par des trajectoires d'exil, de transmission empêchée et

[102]MO.CO., « Musées en exil », page de l'exposition. Disponible sur Internet : https://www.moco.art/fr/exposition/musees-en-exil (consultation 13 mai 2026)
[103] Annexe n°8 Entretien Rasha Salti

de reconstruction identitaire. Revenant sur son propre parcours, elle explique que son travail naît d'un « vide » produit par les politiques d'assimilation vécues dans sa famille, « J'aime raconter des histoires liées à la diaspora nord-africaine en France, parce que cela me permet de retrouver une histoire qu'on ne m'a pas transmise. »[104] L'artiste souligne ainsi que les pratiques artistiques contemporaines liées aux héritages postcoloniaux relèvent d'une tentative concrète de recréer des formes de communauté et de transmission au sein même de structures institutionnelles françaises qui ont longtemps participé à l'effacement de ces récits. Cette logique de reconstruction mémorielle apparaît également, bien que de manière plus fictionnelle et indirecte, dans le travail de l'artiste et performeur Tarek Lakhrissi. Il explique que ses origines interviennent dans son travail comme la construction de « formes de refuge pour une communauté queer et racisée ». L'artiste insiste notamment sur le fait que son arrivée dans le champ de l'art s'est faite sans formation académique en école d'art et depuis une position largement autodidacte, liée à son histoire sociale et familiale. Cette position périphérique nourrit selon lui une pratique artistique attentive aux mécanismes d'exclusion qui structurent encore les institutions culturelles contemporaines, notamment la sous-représentation des artistes racisés et issus des classes populaires.

Ainsi, en accueillant ces institutions déplacées, le MO.CO. ne se contente pas d'offrir une visibilité temporaire à des œuvres empêchées de circuler ailleurs ; il transforme le centre d'art en plateforme critique capable d'amplifier des récits rendus invisibles par les violences géopolitiques. L'exposition fonctionne alors comme une véritable « caisse de résonance », au sens où elle permet à des mémoires fragmentées, à des archives dispersées et à des patrimoines menacés de continuer à produire du discours et de la présence dans l'espace public.[105] Au même titre, Morad Montazami et Madeleine de Colnet insistent sur la nécessité de dépasser la seule production éditoriale pour privilégier des dispositifs d'exposition capables d'assurer une véritable diffusion des récits artistiques. Madeleine de Colnet explique ainsi que « promouvoir, faire des livres n'était peut-être pas l'axe

[104] Annexe n°2 Entretien Cindy Bannani
[105] MO.CO., *Dossier pédagogique – Musées en exil*, 2022. Disponible sur Internet : https://www.moco.art/sites/default/files/2022-12/Dossier-pedagogique_Musees-en-exil.pdf (consultation 13 mai 2026).

le plus fédérateur, parce qu'en fait, c'est extrêmement difficile de distribuer des ouvrages sur des auteurs et des artistes peu connus », ce qui conduit à considérer l'exposition comme un outil de circulation plus efficace. Le curating devient une extension directe du travail éditorial, pensé comme un moyen d'inscrire des récits minorés dans des espaces de visibilité institutionnelle et publique.

Cette fonction de « caisse de résonance » est également explicitement revendiquée par certaines institutions elles-mêmes, comme le souligne William Drummond à propos du Palais de Tokyo. Il décrit le centre d'art comme un espace qui cherche à amplifier des discours minorés, notamment postcoloniaux. Selon lui, des projets comme *Passé inquiet*, *Dislocations* ou encore *Exposé·es* participent de cette logique de « caisse de résonance », en permettant la circulation de récits liés à l'exil, aux luttes politiques et aux mémoires marginalisées. Cette orientation ne relève pas uniquement d'un choix curatorial, mais d'une transformation plus large du rôle de l'institution, pensée comme un espace citoyen capable d'accueillir des voix multiples et conflictuelles. Odile Burluraux explicite cette conception, en revenant sur les projets menés au Musée d'Art Moderne de Paris autour de l'Iran ou de Gaza, elle insiste sur le fait que certaines expositions transforment ponctuellement le musée en véritable espace de prise de position publique, malgré les réticences institutionnelles et les risques de controverse : « quand on a mis les affiches à l'extérieur du musée sur les deux façades [...] c'était pas rien. Il y avait quand même des agents de surveillance qui craignaient pour leur vie. »[106] L'institution culturelle devient parfois un lieu directement traversé par les conflits géopolitiques contemporains, où la visibilité accordée à certaines luttes produit des tensions.

Rasha Salti insiste sur le fait que *Past Disquiet* ne cherchait pas uniquement à raconter l'histoire de la collection pour la Palestine de 1978, mais à réactiver l'ensemble des réseaux politiques et artistiques qui gravitaient autour d'elle, les groupes d'artistes engagés liés à l'Association de la Jeune Peinture à Paris, « très vite, il n'y a plus d'artistes individuels, il n'y a que des collectifs »[107], organisés

[106] Annexe n°7 Entretien Odile Burluraux
[107] Annexe n°8 Entretien Rasha Salti

autour des luttes féministes, antiracistes, écologiques ou anti-impérialistes. Salti rappelle également que ces groupes participaient à des actions transnationales, allant du soutien au Chili après le coup d'État de Pinochet jusqu'aux mobilisations pour la Palestine ou contre l'apartheid sud-africain. L'exposition remet en circulation une histoire plus vaste des solidarités internationales et des formes collectives d'engagement artistique. Cette logique est particulièrement perceptible dans la place accordée au Palestinian Museum, dont l'existence même repose sur une pensée de la dispersion territoriale palestinienne. Dépourvu pendant longtemps de collection permanente réellement accessible, le musée a dû construire sa pratique curatoriale à partir de la circulation des œuvres, des archives numériques et des collaborations internationales.[108] L'exil devient une condition structurelle de l'institution culturelle elle-même.

Là où le modèle muséal occidental repose historiquement sur la stabilité des collections, la conservation et l'ancrage territorial, les « musées en exil » développent au contraire des formes institutionnelles mouvantes, souvent fondées sur la coopération, l'archive et la circulation transnationale. Cet aspect est directement prolongé par l'entretien avec Morad Montazami et Madeleine de Colnet, qui insistent sur la nécessité de penser les institutions à partir des réseaux historiques qu'elles mobilisent. Morad Montazami rappelle ainsi que le projet *Présences Arabes* repose sur la reconstitution de « tout un écosystème d'écoles, de salons, de biennales, de festivals et de plateformes », qui relient les trajectoires artistiques arabes à Paris. L'exposition devient alors un outil de cartographie de ces circulations, permettant de rendre visibles des réseaux artistiques transnationaux souvent dispersés ou invisibilisés. Cette dimension processuelle et relationnelle apparaît également dans la manière dont Salti décrit les collaborations institutionnelles autour de *Past Disquiet*. Elle insiste sur le fait que le projet nécessitait moins un accompagnement curatorial classique qu'un véritable travail collectif de production, d'enquête et de médiation. Au Palais de Tokyo, explique-t-elle, l'essentiel du travail s'est construit avec les équipes de

[108] MBOG R., « Pour un musée en Palestine : histoire d'une collection en exil », *Télérama*, 2017. Disponible sur Internet : https://www.telerama.fr/scenes/pour-un-musee-en-palestine-histoire-d-une-collection-en-exil,154804.php (consultation 13 mai 2026).

production, les graphistes et les archivistes afin de « réinventer l'exposition pour l'adapter à l'espace »[109]. L'enjeu n'était pas seulement de montrer des documents, mais de « trouver la langue » permettant de transmettre ces histoires sans les figer ni les réduire à des oppositions simplifiées. Cette attention portée à la médiation et à la circulation des récits rejoint précisément l'idée du centre d'art comme infrastructure temporaire de transmission, où l'exposition devient un espace d'enquête collective plus qu'un dispositif de monstration patrimoniale stabilisé. Cette dimension processuelle et collective se retrouve également dans la pratique de Cindy Bannani, qui décrit son travail comme une pratique reposant « à 50% sur la recherche »[110]. L'artiste insiste sur le fait que ses projets se construisent dans des temporalités longues, fondées autant sur l'enquête historique que sur les échanges collectifs et familiaux. Ses œuvres autour de la Marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983 cherchent ainsi moins à produire des objets autonomes qu'à réactiver des stratégies historiques de résistance symbolique et de transmission communautaire.

Cependant, cette hospitalité institutionnelle demeure traversée par une tension fondamentale. Rasha Salti souligne d'ailleurs que ces projets restent constamment traversés par des tensions politiques liées aux contextes nationaux dans lesquels ils circulent. Revenant sur la présentation berlinoise de *Past Disquiet*, elle explique que l'exposition réactivait nécessairement les conflits mémoriels liés à la guerre froide et à l'histoire de la RDA. Selon elle, en Allemagne de l'Est, la solidarité avec les mouvements de libération relevait directement de la politique étrangère de l'État, tandis qu'en Europe de l'Ouest elle émanait davantage des mouvements associatifs et militants. Réouvrir ces histoires dans l'Allemagne réunifiée impliquait donc de toucher à une mémoire encore extrêmement conflictuelle, « tout ce qui était attaché à la RDA a été complètement diabolisé ». Les expositions de solidarité réactivent des fractures historiques, idéologiques et institutionnelles qui continuent de structurer les conditions de réception des récits postcoloniaux. Si les centres d'art européens permettent à ces initiatives de gagner en visibilité, ils restent aussi inscrits dans des rapports de pouvoir profondément

[109] Annexe n°8 Entretien Rasha Salti
[110] Annexe n°2 Entretien Cindy Bannani

asymétriques. Les récits de l'exil et de la dépossession continuent souvent d'être validés, relayés et légitimés depuis des institutions culturelles occidentales disposant des ressources économiques, médiatiques et symboliques nécessaires à leur diffusion.

Odile Burluraux décrit cette position ambivalente des institutions publiques françaises, contraintes de maintenir un équilibre permanent entre engagement et neutralité institutionnelle. Elle explique ainsi que le musée possède « une vocation non pas de neutralité mais en tout cas d'ouverture à toutes les expressions »[111], tout en précisant que les projets les plus engagés doivent toujours être reformulés à travers « le prisme artistique, esthétique ». Cette « ligne de crête », selon ses termes, révèle les limites structurelles de l'institution culturelle contemporaine, si celle-ci peut offrir une visibilité réelle à des récits marginalisés ou conflictuels, cette visibilité reste conditionnée par des formes de reformulation compatibles avec les cadres politiques et administratifs du service public. L'exposition ne masque d'ailleurs pas complètement cette ambiguïté ; au contraire, elle semble parfois la mettre en scène. Le musée devient simultanément un espace de réparation symbolique et le rappel des déséquilibres structurels qui conditionnent encore aujourd'hui la circulation des œuvres et des mémoires. De même, Cindy Bannani raconte qu'une grande institution parisienne lui a récemment demandé de retirer un keffieh présent dans une œuvre pourtant réalisée avant les événements du 7 octobre, sous peine de ne pas exposer la pièce. Elle décrit alors un mécanisme de régulation plus implicite qu'explicitement autoritaire, « On m'a posé un ultimatum : retirer le keffieh ou ne pas exposer. » Les propos d'Odile Burluraux confirment que ces mécanismes de régulation ne relèvent pas uniquement de décisions ponctuelles, mais d'un cadre institutionnel plus large où certaines formes de conflictualité politique demeurent particulièrement sensibles. Revenant sur l'exposition *Gaza 2010* présentée au Musée d'Art Moderne en 2010, elle rappelle ainsi que le musée avait reçu « des alertes à la bombe » ayant conduit à l'évacuation du bâtiment. Les institutions culturelles ne sont pas extérieures aux tensions géopolitiques qu'elles exposent ; elles deviennent au contraire des espaces où ces conflits se rejouent symboliquement et matériellement. Bannani

[111] Annexe n°7 Entretien Odile Burluraux

choisit finalement de rester dans l'exposition tout en réactivant une stratégie historique issue de la Marche de 1983, en remplaçant le motif interdit par une version plus discrète et codée.

La visibilité accordée aux artistes issus de récits postcoloniaux demeure ainsi profondément conditionnée par des mécanismes de négociation permanents. Tarek Lakhrissi explique ainsi qu'il préfère ne pas aborder frontalement certains sujets politiques dans son travail, mais passer par des formes plus indirectes liées à la fiction, à la science-fiction ou à la culture populaire. Selon lui, cette stratégie permet de construire des « refuges symboliques » tout en évitant certaines formes de blocage institutionnel. Cette position révèle une autre modalité de négociation avec les institutions culturelles, la critique ne passe plus nécessairement par une confrontation directe, mais par des formes de déplacement symbolique capables d'introduire des récits minoritaires au sein même d'espaces institutionnels encore traversés par des logiques d'exclusion. Cette tension est particulièrement sensible dans la manière dont les archives, les témoignages et les documents occupent une place aussi importante que les œuvres elles-mêmes, ce qui est montré, ce n'est pas seulement une production artistique, mais les conditions fragiles de son existence et de sa transmission.[112]

Past Disquiet dépasse largement le cadre d'une exposition thématique sur la guerre ou le déplacement. En faisant du centre d'art un lieu de circulation plutôt qu'un espace de conservation figé, l'exposition propose une autre définition, ce n'est plus un lieu stable garantissant l'universalité du patrimoine, mais une structure relationnelle, critique et vulnérable, capable de maintenir visibles des histoires menacées d'effacement.[113] Cette volonté de maintenir visibles des histoires marginalisées traverse l'ensemble du projet de Salti et Khouri. Pour Salti, l'enjeu n'était pas de produire une nostalgie des luttes passées ni une « élégie de la lutte armée », mais de transmettre à une nouvelle génération la mémoire complexe de formes d'organisation collective aujourd'hui largement effacées des

[112] LESAUVAGE M., « Musées en exil : des œuvres pour exister », *Le Quotidien de l'Art*, 2023. Disponible sur Internet : https://www.lequotidiendelart.com/articles/23200-mus%C3%A9es-en-exil-des-%C5%93uvres-pour-exister.html (consultation 13 mai 2026).
[113] *PLS. Revue du Palais de Tokyo*, no 37, 2023.

récits dominants. Elle insiste notamment sur le fait que ces archives permettent de rappeler « qu'il y a d'autres formes de musées possibles, d'autres formes d'actions politiques possibles »[114]. En ce sens, *Past Disquiet* ne fonctionne pas uniquement comme une exposition historique, le projet agit comme une tentative de réouverture du champ des possibles institutionnels, curatoriaux et politiques dans le présent.

Cette réflexion rejoint enfin la définition que Tarek Lakhrissi propose lui-même de la « résistance culturelle », qu'il associe à une forme « d'insolence » consistant à comprendre les codes du monde de l'art pour y injecter des formes de résistance. Cette conception déplace la résistance du terrain de la confrontation directe vers celui du détournement, de la fiction et de l'appropriation critique des langages institutionnels eux-mêmes. Les institutions culturelles apparaissent alors moins comme des espaces extérieurs aux rapports de pouvoir que comme des lieux ambivalents, au sein desquels peuvent néanmoins se construire des formes temporaires de visibilité, de circulation et de résistance symbolique. Cette ambivalence traverse également les propos de Burluraux lorsqu'elle affirme qu'il est impossible « d'abandonner tous ces artistes, tous ces intellectuels » au prétexte des régimes politiques auxquels ils sont associés. L'institution culturelle apparaît alors comme un espace paradoxal, profondément inscrit dans des cadres étatiques et administratifs, mais capable malgré tout d'ouvrir des zones temporaires de solidarité, de circulation et de visibilité pour des récits menacés d'effacement.

A- Intentions curatoriales : Une exposition comme dispositif critique

La première présentation de *Past Disquiet* en 2015 au Museu d'Art Contemporani de Barcelona constitue un moment déterminant dans la formalisation du projet curatorial, en ce qu'elle établit d'emblée un déplacement radical des régimes de visibilité traditionnels de l'exposition. Comme le souligne Rebecca Heald[115] dans son analyse critique, l'exposition se caractérise notamment

[114] Annexe n°8 Entretien Rasha Salti
[115] HEALD R., « Past Disquiet: Narratives and Ghosts from The International Art Exhibition for Palestine, 1978 », *Frieze*, 20 avril 2015. Disponible sur Internet : https://www.frieze.com/article/past-disquiet-narratives-and-ghosts-international-art-exhibition-palestine-1978 (consultation 18 avril 2026).

par l'absence d'œuvres originales, au profit d'un ensemble de reproductions, de documents et de récits, faisant des histoires elles-mêmes les véritables objets de l'exposition. Ce choix, loin d'être anecdotique, engage une redéfinition profonde du statut de l'œuvre, celle-ci ne réside plus dans sa matérialité, mais dans les conditions politiques, sociales et culturelles de sa circulation et de sa disparition. La scénographie, marquée par une forte densité visuelle et sonore, projection d'un catalogue feuilleté, accumulation de documents muraux, diffusion d'entretiens, dispositifs suspendus, participe de cette logique en produisant un environnement immersif qui place le visiteur dans une position d'enquête. L'exposition ne propose pas une reconstitution stabilisée de l'Exposition internationale d'art pour la Palestine de 1978, mais en donne à voir les traces fragmentaires, assumant pleinement la dimension lacunaire et « fantomatique » de l'archive. Cette approche permet d'éviter toute forme de nostalgie ou de fétichisation du passé, l'absence d'originaux empêche la sacralisation des objets et recentre l'attention sur les récits et les réseaux de solidarité qui les sous-tendent. Cette attention portée aux récits plutôt qu'à la seule matérialité des œuvres rejoint également les réflexions d'Odile Burluraux sur le statut des images et des archives dans le contexte muséal contemporain. Elle explique ainsi que le musée constitue pour elle un espace spécifique de réception et de crédibilité des images : « le contexte muséal pour moi est un contexte aussi de peut-être crédibilité par rapport à tout ce qui serait fake. »[116]. Loin de neutraliser nécessairement la portée politique des images, le cadre institutionnel peut ainsi contribuer à leur donner une visibilité et une capacité de circulation accrues.

Dans ce cadre, la Palestine apparaît moins comme un territoire que comme un symbole structurant de luttes internationales, révélant des circulations politiques et artistiques qui excèdent largement son cadre géographique. Dès cette première édition, *Past Disquiet* se positionne ainsi comme un dispositif critique, qui ne se contente pas de restituer une histoire oubliée, mais interroge les formes mêmes du musée, en posant la question des institutions capables de porter aujourd'hui des récits issus de contextes postcoloniaux et de luttes encore inachevées. Cette

[116] Annexe n°7 Entretien Odile Burluraux

interrogation sur les formes institutionnelles capables de rendre visibles des récits politiques rejoint directement les propos d'Odile Burluraux autour du rôle du Musée d'Art Moderne de Paris dans la diffusion d'archives artistiques liées aux conflits contemporains et aux scènes du Sud global. Revenant sur le développement de la collection vidéo du musée, elle insiste sur le fait que les pratiques liées à l'image en mouvement constituent aujourd'hui un outil privilégié de transmission de mémoires invisibilisées, « les artistes en général mais bien évidemment ceux qui travaillent l'image en mouvement contribuent largement à attirer l'attention sur des archives, sur des moments d'histoire, sur des lieux d'histoire. »[117]. L'exposition apparaît comme un dispositif capable de produire des formes de sensibilisation politique et historique à travers la circulation d'images, de récits et d'archives souvent absents des narrations institutionnelles dominantes.

Cette mise à distance critique du passé permet également d'éviter toute forme de nostalgie paralysante. Comme le souligne Rebecca Heald, l'exposition aurait pu se limiter à une entreprise de reconstitution tournée vers la récupération des œuvres disparues ; elle choisit au contraire de privilégier les récits et les dynamiques collectives, refusant ainsi une vision figée du passé. Les luttes auxquelles renvoient ces archives ne sont pas envisagées comme closes, mais comme prolongées dans des formes contemporaines d'engagement. En ce sens, l'exposition ne se contente pas de restituer une histoire, elle contribue à sa réactivation, en l'inscrivant dans un horizon d'action présent. Cette idée d'une exposition capable de prolonger des formes contemporaines de mobilisation apparaît le travail d'Odile Burluraux notamment avec l'opération *Femme, Vie, Liberté* organisée en soutien au mouvement révolutionnaire iranien. Elle insiste sur la volonté de produire des formes de diffusion largement accessibles, à travers un dispositif gratuit et reproductible, « on avait un kit de 100 affiches que n'importe qui pouvait télécharger sur notre site et imprimer et mettre n'importe où. »[118] Le projet ne reposait donc pas uniquement sur l'espace physique du musée, mais sur la circulation élargie des images dans l'espace public. Cette logique se retrouve directement dans les méthodologies curatoriales de *Past*

[117] Annexe n°7 Entretien Odile Burluraux
[118] Ibid.

Disquiet, où l'exposition fonctionne moins comme un espace clos de conservation que comme une infrastructure de transmission et d'activation politique des récits. L'exposition apparaît ainsi comme un dispositif capable d'ancrer des formes actuelles de mobilisation, telles que les mouvements de solidarité internationale, dans une continuité historique, transformant l'archive en ressource pour la pensée et l'action contemporaines. Cette distinction entre exposition-archive et exposition-manifeste peut être mise en perspective avec l'analyse de William Drummond, qui décrit une évolution du Palais de Tokyo vers une posture qu'il qualifie de « réparatrice ». Selon lui, certaines expositions ne visent plus uniquement à produire des objets artistiques, mais à réintégrer des récits historiquement marginalisés dans le champ institutionnel.

B- Soft power, financements et négociations curatoriales

Le cas de *Notre monde brûle* au Palais de Tokyo en 2020, illustre l'autre versant de cette ambivalence, quand les centres d'art deviennent les relais d'un soft power étatique. L'exposition, co-produite avec le Mathaf-Arab Museum of Modern Art à Doha et financée à parité à hauteur de 900 000 €, réunit trente quatre artistes autour d'un discours critique sur les guerres, les soulèvements politiques et les catastrophes écologiques dans l'espace MENA, du Maghreb au Golfe et jusqu'à l'Amazonie[119]. Portée par Sheikha Al Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al Thani, présidente de Qatar Museums, dès 2018 et co-commissariée par Abdellah Karroum (Mathaf) et Fabien Danesi (Palais de Tokyo), elle s'inscrit dans l'Année culturelle Qatar–France 2020, avec l'ambition affichée d'un « art citoyen » capable de « travailler avec» les forces de transformation sociale et de questionner les interdépendances écologiques et économiques globales.[120] Pourtant, Noam Alon montre dans sa communication à la conférence ICOFOM (Doha, 2024) comment ce projet, pensé comme plateforme de dialogue transculturel, se trouve structurellement conditionné par des logiques diplomatiques. En avril 2019, le conseil d'administration du Palais de Tokyo

[119] Noam Alon, « The Representation of the Arab World in the European Art Scene: A Case Study of *Our World is Burning* », communication à la conférence ICOFOM, Doha, 1-3 décembre 2024, *Annexes, n°1*.
[120] Ibid

valide le projet non seulement pour sa dimension artistique, « exploration des mouvements révolutionnaires dans le monde arabe », mais explicitement parce que « cette collaboration [avec Mathaf] aiderait à optimiser les budgets de production des saisons à venir »[121]. Après le départ de Jean de Loisy et un vide directionnel de 9 mois, l'exposition évite l'espace des « guest exhibitions » pour intégrer la programmation officielle, grâce au soutien financier qatari qui comble un manque structurel de l'institution hybride public/privé.[122]

Cette dépendance budgétaire cristallise les limites de la « résistance » institutionnelle. Odile Burluraux, à travers du Musée d'Art Moderne de Paris, insiste sur le fait que les orientations curatoriales restent étroitement conditionnées par des contraintes budgétaires, relationnelles et institutionnelles, « La ligne d'orientation n'est pas si facile à tenir parce qu'elle est fonction de beaucoup de choses. »[123] L'acquisition des œuvres dépend ainsi à la fois des moyens financiers disponibles, des comités d'acquisition, des opportunités de circulation internationale et des réseaux relationnels entre artistes et institutions : « C'est des rencontres, des liens, comme pour tout, mais ça va jouer. » Même lorsque les institutions souhaitent ouvrir leurs collections à des artistes du Sud global ou à des pratiques engagées, cette ouverture demeure dépendante de mécanismes de sélection, de financements extérieurs et de formes de validation institutionnelle qui limitent leur autonomie curatoriale. Ces tensions institutionnelles apparaissent également dans les récits de circulation de *Past Disquiet*. Rasha Salti explique que chaque présentation de l'exposition impliquait une négociation avec les sensibilités politiques locales et les mémoires nationales. À Berlin, par exemple, l'exposition réactivait inévitablement les fractures liées à la Guerre Froide et à l'histoire de la RDA, « tout ce qui était attaché à la RDA a été complètement diabolisé »[124]. Le projet se trouvait alors confronté à la difficulté de réactiver des histoires de solidarité internationale sans être immédiatement réabsorbé dans des lectures idéologiques contemporaines. De même, Madeleine de Colnet, pour *Présence Arabe*, souligne notamment que « le premier défi pour convaincre une

[121] Ibid
[122] Ibid
[123] Annexe n°7 Entretien Odile Burluraux
[124] Annexe n°8 Entretien Rasha Salti

institution, c'est d'arriver avec un projet d'exposition avec des noms inconnus »[125], rappelant que les musées demeurent aussi des « industries culturelles » soumises à des impératifs de fréquentation et de visibilité. L'enjeu n'était donc pas uniquement historique ou artistique, mais consistait également à convaincre l'institution qu'une exposition consacrée à des artistes peu connus du grand public pouvait néanmoins « faire histoire » et inscrire durablement le musée dans une réflexion postcoloniale. De plus, Madeleine de Colnet explique ainsi que le titre initial de l'exposition, *Paris, capitale arabe*, a finalement été refusé par le cabinet de la mairie de Paris, « le cabinet de la maire a répondu qu'elle ne souhaitait pas ce titre ». Ce changement témoigne de la manière dont les institutions culturelles publiques restent traversées par des arbitrages politiques liés aux contextes idéologiques contemporains, notamment autour des questions postcoloniales et des représentations du monde arabe. De la même manière, une carte géographique présente dans le parcours de l'exposition a été retirée après validation administrative. Comme l'explique Madeleine de Colnet, « comme la Palestine avait été indiquée dans ces territoires, elle a été retirée ». Morad Montazami nuance toutefois cette situation en précisant que « ce n'est pas la présence de la Palestine sur la carte qui pose problème, c'est l'absence d'Israël ». Il qualifie lui-même cet épisode de « micro-censure », révélatrice des tensions diplomatiques et mémorielles qui structurent aujourd'hui la circulation institutionnelle des récits postcoloniaux.

Au Palais de Tokyo, l'arrivée d'Emma Lavigne à la présidence recentre le projet sur l'éco-responsabilité, pilier de sa nouvelle « philosophie institutionnelle », transformant *Our World is Burning* en méditation poétique et géopolitique sur la crise écologique[126]. Mais Lavigne doit reconnaître le paradoxe d'aborder l'écologie avec un partenaire pétrolier, elle rencontre l'ambassadeur du Qatar pour « insister sur la profondeur culturelle » du projet et sur l'engagement de Mathaf à questionner la tension entre crise écologique et économie des hydrocarbures[127]. Cette contorsion trahit déjà une négociation permanente. Les controverses éthiques, un mois avant l'ouverture, rendent cette tension publique. Des artistes

[125] Annexe n° 5 Entretien Morad Montazami / Madeleine De Colnet
[126] Ibid
[127] Ibid

dénoncent la collaboration avec Qatar Museums au nom des politiques anti-LGBTQ+ du pays, accusant le Palais de Tokyo de compromettre ses valeurs de liberté d'expression et d'inclusivité au profit d'un art washing qatarien[128]. L'institution répond à travers une rhétorique universaliste, l'art comme espace de « dialogue interculturel » nécessaire malgré les divergences de valeurs. Pourtant, plusieurs indices matériels contredisent cette posture émancipatrice, absence de traductions arabes dans les cartels, le public visé étant le public occidental, empreinte carbone massive du transport des œuvres Qatar–France et présence d'artistes internationaux « stars » (Shirin Neshat, Yto Barrada) qui diluent le focus initial sur la scène MENA[129].

Cette question des limites de la représentation apparaît également dans les propos de Salti concernant la circulation des images militantes dans les institutions occidentales. Revenant sur certaines photographies présentes dans *Past Disquiet*, elle explique qu'un travail constant de contextualisation était nécessaire afin d'éviter que certains documents soient réduits à une simple iconographie de la violence. L'enjeu n'était donc pas de produire une « élégie de la lutte armée », mais de transmettre « une mémoire dans toute sa complexité ». Cette attention révèle une forme de négociation permanente. Odile Burluraux décrit elle aussi cette logique de négociation permanente entre engagement politique et responsabilité institutionnelle. Interrogée sur la possibilité de concilier militantisme et travail muséal, elle rappelle que l'institution publique impose une forme de positionnement mesuré : « Le musée il a quand même une vocation non pas de neutralité mais en tout cas d'ouverture à toutes les expressions. »[130] Elle souligne, « On a une direction actuellement […] qui ne souhaite pas qu'on ait des positions militantes. ».

Cette situation produit des formes de reformulation. Burluraux explique ainsi que des projets comme *Présences Arabes* ou *Femme, Vie, Liberté* étaient toujours défendus « avec le prisme artistique, esthétique », même lorsqu'ils répondaient à des situations de violence politique ou de répression extrêmement

[128] Ibid
[129] Ibid
[130] Annexe n°7 Entretien Odile Burluraux

contemporaines. La critique demeure donc possible, mais au prix d'un travail constant de traduction institutionnelle.

L'analyse des œuvres par Alon révèle enfin un hiatus entre les intentions curatoriales et les effets de représentation. Si certaines pièces nouvelles échappent au récit attendu, Bouthayna Al Muftah réactivant des mémoires qataries orales (*Tag Tag Tagiya*), Yto Barrada explorant des temporalités textiles industrielles, d'autres, prêtées par Mathaf, rejouent des grilles familières pour un public européen : Shirin Neshat (*Our House is on Fire*, 2013) avec ses portraits de deuil post-révolution égyptienne ; Amal Kenawy (*The Silent Multitudes*, 2010) et ses bonbonnes de gaz anticipant le Printemps arabe. Huit ans après 2011, la création arabe reste captive d'une dramaturgie de trauma adaptée aux attentes occidentales. L'exposition « Notre monde brûle » échoue à déstabiliser les récits dominants, révélant la dépendance des centres d'art hybrides à un écosystème financier international. Cette subordination limite leur autonomie et les expose à une instrumentalisation diplomatique, préfigurant les enjeux de mécénat étatique et de censure « douce » observés après le 7 octobre. L'exposition participe à une mise en scène médiatique où le Palais de Tokyo apparaît simultanément comme un espace de dissidence artistique et comme un relais privilégié de la diplomatie culturelle qatarie[131]. La mise en avant de la collaboration avec le Mathaf, la co-sponsorisation internationale et la visibilité institutionnelle de l'Année culturelle Qatar–France tendent à effacer les tensions internes, censure morale, écart climatique, asymétries de traduction, au profit d'une image de « dialogue interculturel réussi »[132]. La critique exposée devient alors un argument de légitimation, les œuvres « dissidentes » des artistes arabes ou du Sud sont convoquées comme preuve de la vertu critique de la collaboration, au moment même où les conditions de financement, de transport et de réception de la

---

[131] BOYER G., « Notre monde brûle et le Qatar au Palais de Tokyo », 25 février 2020, Connaissance des Arts. Disponible sur Internet : https://www.connaissancedesarts.com/musees/palais-tokyo/notre-monde-brule-et-le-qatar-au-palais-de-tokyo-11133361/(consultation 27 avril 2026).

[132] BOUVAR É., « Le Qatar s'expose en France… et aux critiques », *Le Monde*, 19 février 2020. Disponible sur Internet : https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2020/02/19/le-qatar-s-expose-en-france-et-aux-critiques_6030045_4500055.html (consultation 27 avril 2026).

programmation en restreignent l'efficacité politique[133]. La dramaturgie de l'exposition fige ainsi la crise écologique et les guerres du MENA dans un récit spectaculaire, lisible par un public européen, tandis que les rapports réels de dépendance entre les institutions françaises et les États pétroliers restent hors-champ[134]. Le centre d'art devient à la fois un lieu d'écho pour des mémoires exilées et un haut-parleur d'un soft power étatique, où la résistance se mesure moins à la liberté de dire qu'à la capacité de négocier, sans se défaire du filet financeur qui l'entretient. Cette logique d'ajustement implicite apparaît très clairement dans le témoignage de Cindy Bannani. L'artiste évoque le « lissage » des textes de médiation et des dossiers de presse, où « certains mots-clés disparaissent pour ne pas heurter les financeurs publics »[135]. Pour Bannani, cette régulation transforme profondément les possibilités mêmes du contre-récit institutionnel : « Peut-on encore parler de contre-archive dans ces conditions ? »[136] Cette remarque est essentielle car elle montre les conditions discursives dans lesquelles cette visibilité devient acceptable au sein des institutions culturelles occidentales. Salti insiste d'ailleurs sur le fait que les institutions occidentales pratiquent rarement une censure explicite ; les contraintes prennent davantage la forme d'ajustements implicites liés aux régimes de visibilité et aux sensibilités politiques locales. Les récits critiques peuvent être accueillis, à condition d'être reformulés dans des cadres de réception compatibles avec les attentes institutionnelles et médiatiques occidentales. Revenant sur la préparation de *Présences Arabes* après le 7 octobre 2023, Madeleine de Colnet explique que l'équipe curatoriale a dû « relire le chapitre 4 au regard de ces événements » afin de « reconsidérer tout ce qui était indiqué pour être aussi le plus précis et le plus pertinent dans ce contexte un peu tendu »[137]. Morad Montazami insiste néanmoins sur le fait que cette situation n'a pas conduit à un abandon du propos critique de l'exposition. Au contraire, il explique que le contexte post-7 octobre

---

[133] « Que reflète cette flamme ? Une lecture de l'exposition Notre monde brûle », *ARVIMM / Blog In Mediis*, 12 septembre 2020. Disponible sur Internet : https://arvimm.hypotheses.org/1855 (consultation 27 avril 2026).

[134] Palais de Tokyo, Rapport d'activité 2020, Paris, Palais de Tokyo, 2021, p. 8–9.

[135] Annexe n°2 Entretien Cindy Bannani

[136] Ibid.

[137] Annexe n°5 Entretien Morad Montazami / Madeleine De Colnet

les a rendus « plutôt remotivés et remontés à bloc pour faire les choses comme on souhaitait le faire »[138]. Selon lui, l'exposition devenait même un outil pour rappeler « que ça ne commence pas le 7 octobre », face à des récits médiatiques tendant à effacer la profondeur historique du conflit israélo-palestinien.

Dans le cadre de *Notre monde brûle*, l'exposition fonctionne comme un dispositif de mise à distance symbolique, la brûlure du monde est exposée, mais les conditions économiques et diplomatiques qui la produisent restent, elles, étonnamment invisibles. La critique, assumée ici par quelques pièces nouvelles ou par des œuvres que Mathaf choisit de prêter, se heurte à une logique de programme qui attend de l'art arabe contemporain une dramaturgie de trauma et de révolte, lisible par les attentes occidentales. La comparaison entre *Past Disquiet* et *Notre monde brûle* oppose deux modèles curatoriaux. *Past Disquiet* s'élabore comme une exposition-archive itinérante, articulant documents et témoignages dans une scénographie sobre qui privilégie la réflexion critique sur l'exil et la solidarité anticoloniale. Kristine Khouri et Rasha Salti y adoptent une posture de commissaires-chercheurs, agissant comme médiateurs pour réactiver des mémoires institutionnelles et des expériences fragmentaires oubliées. Cette approche, fondée sur l'enquête, est explicitement revendiquée [139]. À l'inverse, *Notre monde brûle* s'inscrit dans la figure de l'exposition-manifeste, elle entend produire une expérience forte, immédiatement lisible, centrée sur la notion d'« art citoyen » et de « responsabilité climatique »[140]. La curatoriale de Abdellah Karroum et Fabien Danesi se déploie ici moins comme une enquête archivistique que comme une proposition de panorama, où la sélection se fait en fonction d'une

---

[138] Ibid.

[139] ASSSELIN M., « De l'exposition comme arme politique – sur *Past Disquiet* au Palais de Tokyo », *AOC média*, 9 avril 2024. Disponible sur Internet : https://aoc.media/critique/2024/04/10/de-lexposition-comme-arme-politique-sur-past-disquiet-au-palais-de-tokyo/ (consultation 27 avril 2026).

[140] BOYER G., « Notre monde brûle et le Qatar au Palais de Tokyo », 25 février 2020, Connaissance des Arts. Disponible sur Internet : https://www.connaissancedesarts.com/musees/palais-tokyo/notre-monde-brule-et-le-qatar-au-palais-de-tokyo-11133361/(consultation 27 avril 2026).

visibilité maximale des œuvres, d'une portée médiatique attendue et d'une articulation claire avec les enjeux de l'Année culturelle Qatar-France[141].

En ce sens, la comparaison entre *Past Disquiet* et *Notre monde brûle* met en lumière une tension fondamentale au sein du Palais de Tokyo entre une curatoriale fondée sur l'archive, la répétition et la réécriture, et une curatoriale fondée sur le manifeste, le spectacle et la coordination institutionnelle[142]. Dans le premier cas, la résistance institutionnelle se joue à la marge, au creux d'un dispositif documentaire où la critique reste intégrée dans la forme même du projet ; dans le second, la résistance surgit du dehors, comme un événement critique qui finit, après coup, par être absorbé par un discours institutionnel qui se représente comme tolérant, responsable et engagé. La réflexion méthodologique, ici, détermine la manière dont la mémoire, la critique et la politique se donnent à lire dans l'espace d'un centre d'art, et la manière dont celui-ci se raconte à la fois comme site de mémoire, caisse de résonance et acteur diplomatique. Comme le souligne Madeleine de Colnet, « les institutions ne sont que des coquilles vides ; ce sont les personnes qui y travaillent qui en font des espaces de diffusion et de mémoire ».

Cindy Bannani souligne d'ailleurs que les formes de résistance les plus effectives se construisent parfois dans les marges mêmes de l'institution, à travers des solidarités informelles, des stratégies de contournement ou des formes de transmission discrètes entre artistes, médiateur·rices et publics. En utilisant les infrastructures institutionnelles pour produire des espaces de parole que la direction « ne pouvait pas totalement contrôler ». Dans cette perspective, William Drummond propose une définition pragmatique de la résistance culturelle comme la capacité à rendre visibles des discours minorés et à déplacer les hiérarchies de représentation. Toutefois, il insiste sur le caractère ambivalent de cette notion,

---

[141] BOUVAR É., « Le Qatar s'expose en France… et aux critiques », *Le Monde*, 19 février 2020. Disponible sur Internet : https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2020/02/19/le-qatar-s-expose-en-france-et-aux-critiques_6030045_4500055.html (consultation 27 avril 2026).

[142] Rapport d'activité 2020, Palais de Tokyo, p. 8-9, qui met en avant la place de Notre monde brûle dans la « caisse de résonance des enjeux contemporains » et dans la saison institutionnelle.

rappelant qu'elle peut être revendiquée par des positions idéologiques opposées. La résistance ne constitue donc pas une catégorie stable, mais un champ de conflit symbolique où se jouent différentes conceptions de la légitimité culturelle. Pour lui, la fonction d'un centre d'art comme le Palais de Tokyo n'est pas de trancher ces conflits, mais de maintenir un espace où ces récits peuvent circuler malgré les tensions politiques, économiques et sociales qui les traversent.

II- Médiation et transmission

Ce qui frappe d'abord, c'est la manière dont ces expositions déplacent profondément la fonction médiatrice, en la faisant passer d'un registre explicatif à un régime d'expérience et de construction critique. Dans *Past Disquiet*, cette transformation s'opère à partir de l'archive. Loin d'être stabilisée ou patrimonialisée, celle-ci est activée comme un matériau ouvert, fragmentaire, dont la médiation consiste précisément à maintenir l'instabilité. Dans ce contexte, transmettre ne signifie plus restituer un savoir constitué, mais rendre perceptible un champ de relations, de conflits et d'effacements. L'entretien avec Rasha Salti éclaire directement cette logique curatoriale fondée sur l'inachèvement et la fragmentation des récits : « Le plus grand défi, c'était trouver la langue. Trouver le moyen de raconter ces histoires sans tomber dans les failles des disputes. [...] On voulait faire attention à ne pas mettre en valeur l'un contre l'autre. Donc regarder, fouiner dans les papiers des artistes était très utile à ça. [...] Oui, c'était vraiment boucher les trous : trouver des affiches, trouver des photos, trouver des documents, trouver des manifestes. »[143]. La médiation vise, ici, à maintenir visibles ses lacunes et ses contradictions. L'exposition refuse ainsi une vision linéaire ou héroïque des solidarités anticoloniales pour privilégier une circulation fragmentaire des mémoires. La médiation devient ainsi une opération de redistribution des regards et des capacités d'interprétation, au sens où l'entend Jacques Rancière, engageant le visiteur dans une position active face à des récits incomplets[144]. Ce faisant, l'exposition s'inscrit dans une conception de l'institution comme espace de production de savoirs situés, telle que l'a analysée

[143] Annexe n°8 Entretien Rasha Salti
[144] RANCIÈRE J., *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

Eilean Hooper-Greenhill, où l'autorité ne réside plus dans l'institution seule mais dans les processus de circulation et d'appropriation des discours[145]. Cette logique explique également pourquoi *Past Disquiet* déstabilise les formats institutionnels plus traditionnels de l'exposition. Salti souligne ainsi que le projet suscitait souvent une forme de méfiance institutionnelle : « Parce qu'une expo où il n'y a pas d'art… ce n'est pas une expo box-office. [...] A priori, elle fait peur. »[146]. La médiation devient alors le véritable espace d'activation du projet. Cette activation fait écho à l'analyse de William Drummond sur la médiation au Palais de Tokyo. Depuis 2000, le modèle du guide-conférencier s'efface au profit d'une conversation inspirée de l'esthétique relationnelle. Plutôt que de transmettre un savoir vertical, les médiateur·rices favorisent l'émergence de paroles issues de l'expérience des publics. Drummond souligne cette question cruciale, qui est légitime pour parler ou créer dans le centre d'art ? À l'instar de *Past Disquiet*, la médiation devient un espace de discussion critique où les subjectivités se confrontent aux archives, aux absences et aux conflits révélés par l'exposition.

Ce régime d'activation se transforme sensiblement dans *Dislocations*, où la médiation se déplace du document vers le geste. Les pratiques proposées, broderie, dessin, écriture, ne viennent pas simplement illustrer les œuvres. Ici, la transmission passe par le corps, par la répétition de gestes liés à la réparation, au soin ou à la mémoire, ce qui modifie profondément la position du public. Celui-ci n'est plus seulement invité à comprendre, mais à éprouver, voire à rejouer certaines formes de reconstruction. Cette dimension sensible de la médiation fait écho aux observations de Lorette Savaton sur l'exposition *L'esprit du geste* à l'Institut des Cultures d'Islam. Elle y souligne les réactions intimes des visiteurs, dont les souvenirs personnels et familiaux entrent en résonance avec les œuvres, provoquant parfois une vive émotion. La médiation dépasse ici le simple discours pour devenir un espace d'identification sensible, essentiel pour les publics diasporiques ou exilés en quête de reconnaissance.

---

[145] HOOPER-GREENHILL E., *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres, Routledge, 2000.
[146] Annexe n°8 Entretien Rasha Salti

Cette transmission empêchée est au cœur de la pratique de Cindy Bannani : née d'un « vide » identitaire lié à l'assimilation des années 1990, son œuvre sert d'outil de reconstruction communautaire. Plutôt que de « récupérer » une identité, l'artiste cherche à « créer des ponts » et à « faire communauté ». À l'instar des dispositifs de *Dislocations*, son travail incarne une médiation vécue qui réactive les liens brisés par les silences familiaux et politiques. La médiation prend alors une fonction réparatrice, elle tente de recréer des continuités historiques et politiques interrompues par les guerres, les exils et les effacements mémoriels. Cette fonction de reconnaissance apparaît chez Tarek Lakhrissi, qui décrit son travail comme la création de « refuges » destinés à des communautés queer et racisées. À travers des références à la science-fiction, aux séries télévisées ou à la culture populaire, Lakhrissi explique chercher des formes de transmission capables d'échapper aux registres plus institutionnels ou didactiques du discours politique. La médiation passe par l'identification, l'imaginaire partagé et l'expérience sensible de récits minoritaires. Lorette Savaton souligne qu'après le 7 octobre 2023, l'ICI est devenu, via l'exposition *La Rose de Jéricho*, un espace de rencontre privilégiant le ressenti et le dialogue plutôt que le militantisme frontal. Cette médiation, conçue comme une hospitalité culturelle, permet d'aborder les thèmes de la guerre et de l'exil sans passer par les registres institutionnels habituels. Cette approche rejoint les principes de Nina Simon sur le musée participatif, tout en les déplaçant vers une dimension plus critique de partage d'expériences situées. On retrouve ici les principes du musée participatif développés par Nina Simon, mais déplacés vers une dimension plus critique, où la participation ne relève pas d'un simple engagement ludique, mais d'une mise en partage d'expériences situées[147]. Cette approche modifie la médiation, qui ne repose plus sur la seule autorité curatoriale mais sur une collaboration entre l'équipe de production, les graphistes et divers acteurs du récit historique. William Drummond qualifie cette évolution de remise en cause des hiérarchies institutionnelles, transformant l'exposition en un lieu de rencontre horizontal entre « expert·es », « passeurs » et « découvreurs ». Les médiateur·rices y jouent un

[147] SIMON N., *The Participatory Museum*, Santa Cruz, Museum 2.0, 2010.

rôle central de relais entre artistes, commissaires et publics, favorisant une co-construction du sens ancrée dans les expériences vécues des visiteurs.

Cindy Bannani souligne le rôle stratégique des médiateur·rices dans la diffusion de récits critiques. Face à la censure d'une œuvre incluant un keffieh, l'artiste précise qu'iels ont transmis au public les conditions réelles de production, échappant ainsi au contrôle hiérarchique, « La direction ne peut pas contrôler cette parole directe. »[148] Iels apparaissent alors comme des acteurs clés capables de restaurer des marges critiques au sein des dispositifs de contrôle. Cindy Bannani souligne leur rôle stratégique face à la censure, en partageant les coulisses de production, comme lors de l'interdiction d'un keffieh, iels contournent le contrôle hiérarchique. Tels des « pirates » institutionnels, iels ouvrent un espace aux contre-récits et restaurent une marge critique. Cette dimension politique est centrale pour William Drummond. Au Palais de Tokyo, la médiation devient un lieu d'alliances et de protection face aux tensions (postcoloniales, queer, Palestine). En absorbant parfois l'hostilité ou le racisme pour préserver leurs collègues, les médiateur·rices transforment leur pratique en un acte de soin et de gestion des rapports de pouvoir institutionnels.

L'exposition *Présences arabes* repose sur une densité documentaire importante, où les œuvres sont constamment mises en relation avec des archives, des contextes politiques et des trajectoires biographiques. Cette saturation du discours produit un effet ambivalent, elle permet une relecture historiographique ambitieuse, en replaçant les productions artistiques dans les structures coloniales et postcoloniales qui les ont conditionnées, mais elle tend également à orienter le regard vers le contexte au détriment de l'analyse formelle. Ce déséquilibre relève d'une position épistémologique, celle de refuser de dissocier œuvre et histoire revient à affirmer que la médiation est elle-même un acte critique. Dans cette perspective, l'exposition rejoint les analyses de Tony Bennett sur le musée comme dispositif de production et d'organisation des savoirs[149], tout en faisant écho aux réflexions de Donald Preziosi sur l'exposition comme forme discursive structurée

[148] Annexe n°2 Entretien Cindy Bannani
[149] BENNETT T., *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres, Routledge, 1995.

par des rapports de pouvoir[150]. Lorette Savaton précise que les institutions dédiées aux cultures musulmanes doivent déconstruire des visions simplificatrices. Pour l'exposition *L'arête et le rideau*, l'ICI s'est attaché à démontrer la complexité des identités queer, évitant ainsi toute réduction essentialiste. Cette approche fait écho aux enjeux de *Présences arabes*, oscillant entre contextualisation politique et risque de lecture purement identitaire.

Plus largement, Rasha Salti montre que la médiation peut aussi devenir un espace de transmission politique transversale, dépassant le cadre strict de l'histoire de l'art : « Toute l'idée est d'expliquer [...] qu'il y a d'autres formes de musées possibles, d'autres formes d'actions politiques possibles. Que s'engager contre la gentrification, pour les droits à la santé, c'est aussi s'engager contre le fascisme, l'apartheid, etc. »[151] La médiation consiste alors à faire émerger des continuités entre différentes formes de luttes sociales, urbaines, anticoloniales et culturelles. Cette articulation entre médiation et engagement politique apparaît également dans les ateliers développés par William Drummond au Palais de Tokyo. Celui-ci insiste sur le fait qu'il ne s'agit jamais de demander aux publics de « faire comme l'artiste », mais de construire des dispositifs permettant aux participant·es de relier les thématiques des expositions à leurs propres expériences. À partir de *Passé Inquiet*, les élèves réalisent ainsi des affiches revendicatives autour des violences sexistes, de l'écologie ou des conditions scolaires ; avec *Dislocations*, les ateliers autour des nappes de pique-nique ou des cartes postales permettent d'aborder les questions d'exil, de mémoire et de reconstruction à partir de gestes ordinaires et de souvenirs familiaux. Les ateliers deviennent alors de véritables micro-pratiques de résistance culturelle, où les publics expérimentent collectivement des formes de prise de parole et de réappropriation symbolique.

Avec *Arabofuturs*, ce déplacement atteint une autre forme, tournée vers l'anticipation plutôt que vers la restitution. La médiation ne vise plus seulement à transmettre ou à contextualiser, mais à ouvrir des horizons, en mobilisant des imaginaires spéculatifs et des récits alternatifs. Cette mobilisation des imaginaires

---

[150] PREZIOSI D., *Brain of the Earth's Body*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
[151] Annexe n°8 Entretien Rasha Salti

spéculatifs rejoint directement la pratique de Tarek Lakhrissi, dont le travail emprunte largement aux registres de la science-fiction, du fantastique et de la culture populaire. L'artiste évoque notamment des références comme Buffy, Pokémon ou X-Men pour construire des récits liés aux questions de sexualité, de race ou de marginalité, sans passer par des formes militantes ou documentaires. Cette stratégie permet selon lui de créer des « refuges symboliques » capables d'accueillir des expériences minoritaires tout en déplaçant les cadres traditionnels de représentation institutionnelle. La transmission repose alors sur la capacité des récits fictionnels à produire des formes d'identification collective et de projection politique. Les formats proposés, discussions, projections, dispositifs immersifs, participent d'une reconfiguration du rôle institutionnel, où il s'agit moins d'expliquer le monde que de rendre pensables d'autres futurs. Sur le même point de vue, Rasha Salti propose des solidarités contemporaines autour de la Palestine : « Il y a une génération de communautés qui sont précaires, qui sont politiquement dans une forme d'avant-garde [...] et qui ont identifié la Palestine comme une cause pour laquelle iels ont payé un prix. »[152] L'exposition devient alors un lieu de projection politique, où se recomposent de nouvelles formes de solidarités transnationales et intersectionnelles. Les travaux de Achille Mbembe sur la nécessité de rouvrir les possibles face aux héritages coloniaux[153], ou ceux de Ariella Aïsha Azoulay sur la désobéissance épistémique[154], éclairent cette transformation. La médiation constitue l'un des principaux lieux d'opérativité, révélant que ce qui est en jeu n'est pas seulement ce qui est montré, mais les conditions mêmes de sa transmission.

Ainsi, Tarek Lakhrissi insiste en effet sur la nécessité de « comprendre les codes » afin d'y « injecter des formes de résistance »[155], en mobilisant des stratégies narratives indirectes. Cindy Bannani souligne cette dimension stratégique en décrivant ses tactiques pour détourner la censure institutionnelle. S'inspirant des marcheurs de 1983, elle intègre le motif du keffieh interdit dans une écharpe

---

[152] Annexe n°8 Entretien Rasha Salti
[153] MBEMBE A., *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013.
[154] AZOULAY A. A., *Potential History: Unlearning Imperialism*, Londres / New York, Verso, 2019.
[155] Annexe n°9 Entretien Tarek Lakhrissi

blanche pour « rendre visible la censure par son absence ». La transmission devient alors symbolique. Cette approche montre que la résistance culturelle réside souvent dans le détournement des codes institutionnels plutôt que dans l'affrontement frontal. Lorette Savaton partage cette méfiance envers un militantisme trop direct. Elle précise que l'ICI privilégie l'accompagnement des récits minorés sans les figer, évitant ainsi toute survisibilité caricaturale. Dans le contexte français, travailler sur les cultures musulmanes exige, selon elle, des modes d'énonciation qui échappent aux polarisations immédiates. La médiation devient alors un exercice d'équilibre : visibiliser des mémoires tout en prévenant leur instrumentalisation politique ou médiatique.

III- Économie et limites : hybridation public-privé et risques de tokenisation

Dans le cas d'institutions comme le Palais de Tokyo ou l'Institut du monde arabe, ces conditions reposent sur des modèles hybrides combinant financements publics, mécénat privé et partenariats avec des acteurs économiques. Cette hybridation est généralement présentée comme une garantie de flexibilité et de rayonnement international, mais elle produit en réalité des effets structurants sur les formes de programmation et sur les marges de critique institutionnelle. Lorette Savaton nuance l'idée d'une dépendance économique prescriptive. À l'Institut des Cultures d'Islam (ICI), si la Ville de Paris finance le fonctionnement, chaque projet artistique impose une quête de financements complémentaires. Savaton décrit un modèle fragile, fondé sur une adaptation financière constante plutôt que sur une autonomie réelle. Cela souligne la dépendance structurelle des institutions traitant de questions postcoloniales ou diasporiques aux montages financiers multiples, même dans le secteur public. Dans le cas du Palais de Tokyo, le rapprochement avec le monde de l'entreprise et des mécènes privés participe d'une redéfinition du modèle du centre d'art contemporain, où la production d'expositions dépend de plus en plus de logiques de visibilité, de branding culturel et de captation de ressources financières[156]. Cette dynamique est aussi

[156] BOUQUET V., « Comment le Palais de Tokyo se rapproche des entreprises », *Les Échos*, 2021. Disponible sur Internet :

apparente dans les institutions publiques et ne se limite pas aux budgets, mais transforme la production même de l'exposition en une négociation entre art et partenaires. Pour Odile Burluraux (Musée d'Art Moderne de Paris), les acquisitions mêlent subventions publiques et soutien de collectionneurs privés. Les collections résultent de réseaux complexes et d'opportunités financières internationales qui orientent quels récits artistiques seront légitimés par les institutions publiques. Cette dépendance au marché rejoint les critiques de Rasha Salti sur l'histoire de l'art arabe des années 2000. Selon elle, l'essor des foires et musées du Golfe a imposé les standards de Sotheby's et Christie's comme références de valeur. Cette situation a favorisé une histoire de l'art dominée par la logique marchande. Selon elle, cette situation produisait une histoire de l'art dominée par les logiques d'acquisition, au détriment des contextes sociaux et politiques de production des œuvres. *Past Disquiet* apparaît ainsi comme une tentative explicite de résister à cette marchandisation de l'histoire de l'art en réinscrivant les œuvres dans des réseaux de solidarité.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la rupture publique entre Palais de Tokyo et la collectionneuse Sandra Hegedüs. Figure centrale du mécénat privé lié à l'institution, notamment via le programme SAM Art Projects, elle annonce en mai 2024 son retrait de l'association des Amis du Palais de Tokyo, en dénonçant une orientation qu'elle juge excessivement politisée et idéologiquement marquée[157]. Cet épisode révèle surtout la fragilité structurelle d'un système dans lequel la programmation artistique est dépendante de financements privés susceptibles de se retirer en fonction de désaccords esthétiques, politiques ou symboliques. Les tensions mettent en évidence un mode de gouvernance dans lequel le mécénat agit comme un opérateur de régulation indirecte. La dépendance financière instaure un régime de contraintes diffuses, où certaines orientations critiques deviennent plus

---

https://www.lesechos.fr/idees-debats/leadership-management/comment-le-palais-de-tokyo-se-rapproche-des-entreprises-1245536 (consultation 30 avril 2026).

[157] MEDIAPART, PERRAUD A., « Retour sur du rififi furieusement d'époque au Palais de Tokyo», 14 mai 2024, Médiapart. Disponible sur Internet : https://www.mediapart.fr/journal/culture-et-idees/140524/retour-sur-du-rififi-furieusement-d-epoque-au-palais-de-tokyo-paris (consultation 28 avril 2026).

difficiles à maintenir dans la durée dès lors qu'elles fragilisent les équilibres économiques de l'institution.

L'indépendance budgétaire des centres d'art face au mécénat privé reste précaire, comme l'illustre le retrait de soutiens financiers pour désaccords idéologiques. Cette dépendance instaure une régulation indirecte, rendant les orientations critiques difficiles à maintenir sur le long terme. Toutefois, Lorette Savaton nuance ce constat pour l'Institut des Cultures d'Islam (ICI). Elle explique que l'héritage politique de l'institution, voulue par Bertrand Delanoë, préserve une relative liberté thématique, transformant le cadre institutionnel en espace de négociation plutôt qu'en outil de censure explicite. Parallèlement, Odile Burluraux souligne que les contraintes économiques induisent des formes de sélection implicite dans les politiques culturelles. Elle rappelle notamment les limites financières auxquelles les institutions publiques sont confrontées : « nous notre, comme on a peu de moyens financiers, on essaie d'acheter tout de suite quand on se rend compte qu'un artiste va être intéressant »[158]. Cette logique d'anticipation économique favorise certaines trajectoires artistiques jugées prometteuses tout en excluant de nombreux artistes dont les œuvres deviennent rapidement inaccessibles. La conservatrice évoque ainsi les difficultés rencontrées pour certaines acquisitions : « soit le comité n'est pas intéressé, soit c'est trop cher ». Ces arbitrages révèlent que les récits artistiques intégrés dans les collections publiques restent étroitement conditionnés par des mécanismes de valorisation économique et de sélection institutionnelle.

Tarek Lakhrissi rappelle que le monde de l'art demeure un espace profondément socialement situé : « C'est un milieu où il faut souvent avoir les moyens de ne pas travailler pour pouvoir créer, donc ça exclut beaucoup de monde. »[159] En insistant sur son propre parcours autodidacte, extérieur aux écoles d'art et aux réseaux traditionnels de légitimation, Lakhrissi souligne que les mécanismes de visibilité institutionnelle restent étroitement liés à des formes de capital social. Si les institutions cherchent aujourd'hui à intégrer davantage d'artistes issus de

[158] Annexe n°7 Entretien Odile Burluraux
[159] Annexe n°2 Entretien Tarek Lakhrssi

trajectoires minorisées ou postcoloniales, les conditions matérielles d'accès au champ artistique continuent de produire des formes importantes de sélection sociale. Cette configuration trouve un écho dans le fonctionnement de l'Institut du Monde Arabe, dont la gouvernance hybride a fait l'objet de critiques récurrentes. Les rapports institutionnels et journalistiques ont souligné la complexité de son modèle économique, marqué par une dépendance aux subventions publiques et à des logiques de représentation internationale, qui influencent directement les choix curatoriaux et stratégiques[160]. Les critiques portant sur sa gestion, notamment celles formulées par la Cour des comptes, mettent en évidence des tensions structurelles entre ambition culturelle et contraintes financières[161]. Dans ce cadre, la notion de tokenisation permet de préciser les effets produits par ces configurations économiques sur les contenus artistiques. Dans les études postcoloniales, la tokenisation désigne le processus par lequel des artistes ou des récits issus de contextes minorisés sont intégrés dans des dispositifs institutionnels principalement à des fins de visibilité symbolique, sans transformation des structures de pouvoir qui les encadrent[162]. Ce processus a été notamment analysé par Gayatri Chakravorty Spivak dans sa critique de la représentation des subalternes, ainsi que par Sara Ahmed dans son analyse des politiques institutionnelles de diversité, qui montrent comment l'inclusion peut fonctionner comme une modalité de gestion plutôt que de transformation. Appliquée aux expositions contemporaines, la tokenisation permet d'analyser la manière dont la présence d'artistes issus de contextes postcoloniaux ou diasporiques peut être simultanément un geste d'ouverture et un mécanisme de stabilisation institutionnelle. Odile Burluraux nuance les discours sur la diversification des collections en soulignant que les politiques de « rattrapage » du Musée d'Art

---

[160] JEANTET D., « Ce qu'il faut savoir sur l'Institut du monde arabe », *Les Échos*, 2024. Disponible sur Internet : https://www.lesechos.fr/monde/afrique-moyen-orient/ce-quil-faut-savoir-sur-linstitut-du-monde-arabe-2216401(consultation 30 avril 2026).

[161] « La gestion de l'Institut du monde arabe épinglée par la Cour des comptes », *Le Monde*, 2012. Disponible sur Internet : https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/12/11/la-gestion-de-l-institut-du-monde-arabe-epinglee-par-la-cour-des-comptes_1804843_3246.html (consultation 30 avril 2026).

[162] SPIVAK G. C., *Can the Subaltern Speak?*, Londres, Macmillan, 1988. , AHMED S., *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*, Durham, Duke University Press, 2012.

Moderne restent tributaires des structures de légitimation et des opportunités institutionnelles. Cette ouverture ambivalente intègre des récits invisibilisés tout en préservant les cadres de reconnaissance établis. Cette tension s'illustre avec Tarek Lakhrissi, qui pointe la superficialité de certaines dynamiques d'inclusion, perçues comme des « effets de mode » décoloniaux ou queer. Comme l'analyse Sara Ahmed, la visibilité de ces récits minoritaires ne garantit pas une transformation des structures institutionnelles profondes. Conscient de ces logiques, Lakhrissi décrit une situation où l'artiste devient une ressource symbolique servant l'image d'ouverture de l'institution.

Le cas Hegedüs illustre cette dynamique : son retrait des Amis du Palais de Tokyo, motivé par une exposition jugée trop politisée sur la Palestine, révèle la dépendance des institutions aux financements privés. Cette fragilité impose une conditionnalité implicite à la liberté curatoriale, où les discours sur la diversité risquent de devenir de simples outils de légitimation, frôlant la tokenisation. Odile Burluraux confirme que les institutions publiques subissent aussi ces pressions budgétaires et les hiérarchies du marché. Dès lors, comme le suggère Tarek Lakhrissi, l'enjeu est de négocier ces codes afin d'y « injecter des formes de résistance ».

Chapitre 4. Études de cas : contre-récits artistiques

I- Effacement spatial et temporalités : pratiques artistiques de la discontinuité

L'analyse des pratiques de Bissane Al Charif et de Majd Abdel Hamid permet d'ouvrir une réflexion plus large sur les formes contemporaines de désarticulation de l'espace et du temps dans des contextes marqués par l'exil, la guerre ou l'occupation. Leurs œuvres déplacent les conditions mêmes de possibilité de l'expérience esthétique, l'espace n'y apparaît plus comme un cadre stable, mais comme un ensemble de fragments, de suspensions et de répétitions empêchant toute résolution narrative. Dans le cas de *Pianola*, présenté lors de l'exposition *Dislocation*s, Bissane Al Charif met en scène un dispositif fondé sur la répétition mécanique et la fragmentation sonore. L'œuvre détourne l'imaginaire associé au pianola, instrument programmé pour rejouer automatiquement une partition, afin de produire une expérience marquée par l'instabilité et la rupture. Les sons apparaissent au contraire discontinus, altérés, parfois suspendus, générant une temporalité heurtée qui échappe à toute continuité. À travers ce dérèglement, l'espace d'exposition devient lui-même un lieu de désorientation, où le visiteur fait l'expérience d'un temps disloqué, traversé par l'absence, l'attente et la répétition. Comme le suggère le programme éditorial du Palais de Tokyo consacré aux pratiques contemporaines critiques, ces formes participent d'un déplacement des régimes de perception, où l'œuvre ne se donne plus comme un objet autonome mais comme une situation à expérimenter, marquée par l'incertitude et la discontinuité[163]. Ce qui est en jeu ici, c'est une véritable désactivation du temps linéaire, le passé apparaît sous forme de bribes, de résidus, de traces qui échappent à toute recomposition cohérente.

Là où une lecture attendue chercherait à identifier dans ces ruptures la traduction directe de l'expérience de la guerre ou de l'exil, l'œuvre opère un déplacement plus complexe. Autrement dit, ce qui est représenté, est la possibilité même d'une

[163] PALAIS DE TOKYO, « Editorial - Art for and against everything ». Disponible sur Internet : https://palaisdetokyo.com/en/ressource/editorial-for-art-and-against-everything/ (consultation 5 mai 2026).

mémoire continue qui est mise en crise. Cette stratégie rejoint des réflexions théoriques sur l'image et le temps, notamment chez Georges Didi-Huberman, pour qui les images ne se donnent jamais dans une temporalité homogène mais comme des montages, traversés par des survivances et des disjonctions. Chez Al Charif, le montage lui-même devient instable, empêchant toute tentative de stabilisation du sens. Cette perturbation du temps trouve un écho particulièrement puissant dans la pratique de Majd Abdel Hamid, bien que celle-ci adopte une économie formelle radicalement différente. Ses broderies déplacent la question de la temporalité du côté du geste et de sa durée. Traditionnellement associée à des formes de transmission, la broderie est ici vidée de ses fonctions narratives et décoratives pour devenir le support d'une expérience du temps profondément altérée. Dans les œuvres présentées notamment par GB Agency[164], le geste de broder ne produit plus une image reconnaissable ni un motif, mais s'inscrit dans une temporalité étirée, où l'acte de faire prime sur le résultat. Ce déplacement est crucial, il transforme une pratique historiquement chargée en un espace de suspension.



Photo Aurélien Mole / Oeuvre présenté pour Dislocations

[164]GB Agency, « Majd Abdel Hamid, 800 meters and a corridor », en ligne : https://gbagency.fr/exhibitions/majd-abdel-hamid-800-meters-and-a-corridor (consulté le 5 mai 2026).

Cette économie du geste peut être interprétée, comme le suggèrent les analyses liées à sa reconnaissance par Reiffers Art Initiatives[165], comme une forme de résistance silencieuse, qui passe par une mise en tension des attentes mêmes de visibilité. Là où l'on attendrait une affirmation identitaire ou une narration de l'exil, Abdel Hamid propose une forme de retrait, qui rend l'œuvre presque invisible. Ce retrait n'est pas une absence, mais une stratégie, en refusant de produire des images immédiatement lisibles, l'artiste déjoue les cadres d'interprétation qui tendent à assigner les œuvres issues de contextes palestiniens à des fonctions testimoniales ou politiques explicites. Ce double mouvement, fragmentation chez Al Charif, minimalisme chez Abdel Hamid, permet de penser l'effacement comme une opération active, qui engage une critique des régimes de visibilité contemporains. Ainsi, l'espace d'exposition est reconfiguré, où le spectateur est confronté à des formes qui résistent à l'appropriation immédiate. Cette résistance peut être rapprochée des pratiques soutenues par la Ruya Foundation[166], qui mettent en avant des artistes travaillant précisément à partir de contextes de rupture, en développant des formes qui échappent aux logiques narratives dominantes. Comme le montrent les programmes curatoriaux développés en lien avec le Palais de Tokyo et les Beaux-Arts de Paris[167], ces pratiques s'inscrivent dans une remise en cause des dispositifs d'exposition traditionnels, en introduisant des formes de discontinuité qui affectent les œuvres, et aussi les conditions de leur visibilité. Le spectateur est pris dans une expérience qui déstabilise ses attentes, en produisant des écarts, des silences, des interruptions. Dès lors, l'effacement spatial et la discontinuité temporelle apparaissent comme des outils critiques majeurs, permettant de déplacer les enjeux de représentation vers une interrogation des conditions mêmes de perception. Ce faisant, elles déplacent profondément la fonction de l'œuvre dans l'espace muséal ou du centre d'art, de support de représentation, elle devient

---

[165] REIFFERS ART INITIATIVE, « Majd Abdel Hamid sélectionné pour le prix 2024 », en ligne : https://www.reiffersartinitiatives.com/artistes/majed-abdel-hamid-selectionne-pour-le-prix-reiffers-art-initatives-2024/(consulté le 5 mai 2026).

[166] RUYA FOUNDATION, « Programme artistique ». Disponible sur Internet : https://ruyafoundation.org/en/2017/03/4727/(consultation 5 mai 2026).

[167] BEAUX-ARTS DE PARIS, « Herodote Programme artists exhibition ». Disponible sur Internet : https://beauxartsparis.fr/en/actualite/5-artists-herodote-programme-exhibit-palais-de-tokyo (consultation 5 mai 2026).

opérateur de trouble, capable de mettre en crise les régimes de savoir et de visibilité qui structurent le champ artistique contemporain.

II- Les fantômes de l'archive : destruction, trace et survivance

La question des archives fantômes permet de déplacer la réflexion sur la mémoire en contexte de guerre et de destruction coloniale. L'archive apparaît maintenant comme un champ fragmenté de traces menacées d'effacement, de dispersion ou de disparition matérielle. Le colloque « Archives fantômes, fantômes d'archives », organisé en 2022 par le projet Archival City aux Archives nationales, propose de penser les archives urbaines à partir de leurs lacunes, de leurs survivances et de leurs discontinuités.[168] Le projet entend ainsi « proposer de nouveaux modes d'intelligibilité, de visualisation et d'utilisation des archives urbaines »[169] et interroge les conditions d'accès aux traces historiques lors de conflits, de déplacements et de destructions. Les absences deviennent des éléments centraux de compréhension des violences politiques et des formes contemporaines d'effacement historique. Cette approche trouve une résonance particulière dans les contextes palestiniens, où la destruction des lieux s'accompagne d'une destruction des archives. Marion Kawas, dans son texte consacré aux « fantômes de la résistance palestinienne » à Beyrouth, montre que la disparition des camps, des centres de recherche et des infrastructures documentaires produit une mémoire fragmentaire.[170] Le Centre de recherche de l'OLP, décrit comme « un centre renommé d'analyse palestinienne et d'archivage de tout ce qui a été écrit sur la Palestine »,[171] apparaît ainsi comme une archive nationale dispersée, pillée puis abandonnée après l'invasion israélienne de 1982.

---

[168] ARCHIVAL CITY, « Archives fantômes, fantômes d'archives », colloque organisé aux Archives nationales les 17-18 novembre 2022. Disponible sur Internet : https://imaf.cnrs.fr/IMG/pdf/affa_programme_synth_1_.pdf (consultation 27 mai 2026).
[169] ARCHIVAL CITY, « Archives fantômes, fantômes d'archives », document de présentation, IMAF/CNRS. Disponible sur Internet : https://imaf.cnrs.fr/IMG/pdf/affa_presentation_fr_1_.pdf (consultation 27 mai 2026).
[170] KAWAS M., « Les fantômes de la résistance palestinienne à Beyrouth – Partie 1 », *Chronique de Palestine*, 2018. Disponible sur Internet : https://www.chroniquepalestine.com/les-fantomes-de-la-resistance-palestinienne-a-beyrouth-partie-1/ (consultation 27 mai 2026).
[171] Ibid.

L'autrice insiste sur le fait que « ce qui reste d'archives est laissé à l'abandon »,[172] révélant que l'effacement documentaire participe pleinement de l'effacement politique de l'histoire palestinienne.

Cette logique de survivance fragmentaire rejoint les réflexions développées par Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger dans l'exposition *Nouvelles histoires de fantômes* au Palais de Tokyo.[173] Reprenant l'Atlas *Mnémosyne* d'Aby Warburg, l'exposition propose une théorie visuelle de la survivance fondée sur le montage, la circulation et la réactivation des images. Les images du passé persistent sous forme de fragments. Le projet insiste ainsi sur « la vie fantomatique des images ». Par conséquent, les archives palestiniennes contemporaines peuvent continuer à agir sous des formes déplacées, rephotographiées, reproduites ou remédiatisées. Le fantôme désigne aussi une modalité de persistance du passé dans le présent. Les œuvres de Basma al-Sharif ou de Basel Abbas et Ruanne Abou-Rahme participent à cette logique de survivance fragmentaire.

Dans *We Began by Measuring Distance*, Basma al-Sharif construit une mémoire visuelle de Gaza à partir d'images répétées, ralenties et altérées qui produisent une expérience de désorientation temporelle.[174] De manière comparable, les installations de Basel Abbas et Ruanne Abou-Rahme travaillent fréquemment à partir d'archives incomplètes, de récits dispersés et de documents réassemblés afin de reconstruire des continuités historiques brisées par la colonisation et l'exil.



[172] Ibid.
[173] DIDI-HUBERMAN G., GISINGER A., *Nouvelles histoires de fantômes*, exposition présentée au Palais de Tokyo, Paris, 16 février-7 septembre 2014. Disponible sur Internet : https://palaisdetokyo.com/exposition/georges-didi-huberman-et-arno-gisinger/ (consultation 27 mai 2026).
[174] AL-SHARIF B., *We Began by Measuring Distance*, vidéo, 2009.





We Began by Measuring Distance, Basma al-Sharif

Cette réflexion prend une dimension particulièrement radicale dans le contexte de Gaza depuis 2023. Plusieurs organisations archivistiques et patrimoniales internationales ont dénoncé la destruction des Archives centrales de la municipalité de Gaza ainsi que l'effacement massif des infrastructures documentaires et universitaires.[175] Dans une tribune publiée en 2025, Sujoud Awais décrit cette situation comme une extension de la guerre au champ même de la mémoire : « La destruction systématique de Gaza par Israël a décimé les archives personnelles et collectives des Palestiniens ».[176] L'autrice insiste sur le

[175] CONSEIL INTERNATIONAL DES ARCHIVES, « Déclaration sur la destruction des archives centrales de la municipalité de Gaza », 2023. Disponible sur Internet: https://www.ica.org/fr/declaration-du-conseil-international-des-archives-sur-la-destruction-des-archives-centrales-de-la-municipalite-de-gaza/ (consultation 27 mai 2026).
[176] SUJOUD A., « Comment le génocide perpétré par Israël à Gaza s'étend à l'anéantissement », *France Palestine Solidarité*, 2 décembre 2025. Disponible sur Internet :

fait que l'anéantissement ne concerne pas seulement les bâtiments ou les corps, mais aussi les documents d'identité, les photographies familiales, les diplômes, les bibliothèques et les serveurs numériques. « L'effacement de la mémoire familiale est devenu le prolongement de l'effacement de la vie elle-même », écrit-elle.[177] C'est précisément dans ce contexte que le projet *Gaza Histoire* acquiert une importance particulière. Lancé en 2024 et relayé par plusieurs institutions patrimoniales françaises, le projet se présente comme un « inventaire d'un patrimoine bombardé » destiné à documenter les sites historiques endommagés ou détruits dans la bande de Gaza.[178] L'initiative vise à « dresser un inventaire des sites patrimoniaux endommagés ou détruits » afin de « préparer au mieux leur restauration, ou conserver leur mémoire ». En novembre 2024, soixante-dix-sept sites étaient déjà répertoriés.[179] *Gaza Histoire* produit une archive de substitution élaborée à partir de photographies antérieures, de cartes, de listes patrimoniales et de documents dispersés. L'archive devient ainsi un processus de reconstruction méthodologique élaboré contre la disparition. Le projet montre que documenter les destructions constitue déjà une forme de résistance à l'effacement.

La plateforme numérique ArtZone Palestine constitue un exemple significatif d'archive fantôme contemporaine.[180] Dédiée aux arts visuels palestiniens, cette plateforme indépendante cherche à documenter et préserver des œuvres rendues inaccessibles ou détruites par la guerre et l'occupation.[181] Son exposition numérique *DNA: Code of Life and Identity - Annihilated Artworks* rassemble des images d'œuvres disparues dont il ne subsiste parfois que des photographies sauvegardées.[182] Le texte curatorial précise ainsi que « all that remains of those

---

https://www.france-palestine.org/Comment-le-genocide-perpetre-par-Israel-a-Gaza-s-etend-a-l-aneantissement (consultation 27 mai 2026).

[177] Ibid.

[178] GAZA HISTOIRE, *Inventaire d'un patrimoine bombardé*, carnet Hypothèses. Disponible sur Internet : https://gazahistoire.hypotheses.org (consultation 27 mai 2026).

[179]ICOM FRANCE, « Projet Gaza Histoire », 14 novembre 2024. Disponible sur Internet : https://www.icom-musees.fr/actualites/projet-gaza-histoire (consultation 27 mai 2026).

[180] ArtZone Palestine, plateforme numérique indépendante consacrée aux arts visuels palestiniens, en ligne : https://www.artzonepalestine.net (consulté le 27 mai 2026).

[181] ArtZone Palestine, « About », en ligne : https://www.artzonepalestine.net/about (consulté le 27 mai 2026).

[182] ArtZone Palestine, *DNA: Code of Life and Identity – Annihilated Artworks*, exposition numérique, 2024, en ligne : https://www.artzonepalestine.net/exhibitions/dna-exhibition-code-of-life-and-identity-annihilated-artworks/statement(consulté le 27 mai 2026).

many works destroyed or erased by the war machine […] are images saved by their owners on mobile phones or laptops ».[183] L'archive repose ici sur la circulation de leurs traces numériques. Le projet interroge directement le statut de la reproduction et de la survivance visuelle après destruction. La reproduction est conçue comme une modalité de persistance et de transmission face à l'anéantissement. *DNA* se définit comme « a cumulative demonstration »,[184] c'est-à-dire une archive ouverte, évolutive et relationnelle, appelée à intégrer continuellement de nouvelles traces, images et œuvres détruites. Cette logique rejoint directement les analyses de Didi-Huberman sur les survivances visuelles, l'image fantôme est celle qui continue à circuler, à être reproduite et à hanter le présent sous des formes déplacées. Les archives fantômes palestiniennes déplacent les catégories traditionnelles de l'histoire de l'art et de l'archivistique en montrant que la conservation ne peut plus être pensée uniquement à partir de l'objet original ou de l'institution stable.

III- Décoloniser l'avenir : les politiques du futur dans les arts arabes contemporains

Les futurismes arabes contemporains constituent aujourd'hui un espace central de résistance symbolique. À travers la science-fiction, les imaginaires spéculatifs, les technologies numériques et les récits dystopiques, des artistes déplacent les cadres de représentation du présent en faisant du futur un terrain critique de réappropriation culturelle. Dans ce contexte, le futur apparaît comme un espace conflictuel où se rejouent les rapports de pouvoir, les mémoires coloniales et les possibilités d'existence des subjectivités arabes.[185] Le concept de Gulf Futurism, développé par Sophia Al-Maria et Fatima Al Qadiri au début des années 2010, constitue l'un des points de départ majeurs de ces réflexions. Leur travail décrit les transformations ultrarapides des États du Golfe, marqués par

---

[183] Ibid.
[184] ArtZone Palestine, *DNA: Code of Life and Identity – Annihilated Artworks*, exposition numérique, 2024, en ligne : https://www.artzonepalestine.net/exhibitions/dna-exhibition-code-of-life-and-identity-annihilated-artworks/statement(consulté le 27 mai 2026).
[185] Ibid.

l'hyper urbanisation, les infrastructures technologiques, la consommation et les architectures futuristes surgissant au milieu du désert. Toutefois, cette modernité accélérée est pensée comme profondément ambivalente, derrière les promesses d'innovation apparaissent des formes d'aliénation, de déracinement et de saturation visuelle. Le futurisme du Golfe révèle les tensions produites par un capitalisme pétrolier globalisé et par une modernisation qui semble parfois dissocier les sociétés de leurs temporalités historiques.[186] Le futur devient alors un outil critique permettant de lire le présent autrement, selon ce qu'ONORIENT décrit comme « un discours critique à l'égard d'un présent déconcertant ».[187] Cette réappropriation spéculative du futur s'inscrit également dans une volonté de rompre avec les régimes classiques de représentation du monde arabe. Les pratiques Arabofuturistes refusent d'être réduites à des fonctions documentaires ou testimoniales. Elles cherchent plutôt à produire des contre-imaginaires capables de désorienter les regards occidentaux dominants. L'exposition *Arabofuturs*, montre précisément comment des artistes mobilisent l'anticipation, la dystopie et la fiction spéculative pour « questionner et transgresser sans détours les sociétés d'aujourd'hui et rêver les mondes de demain ».[188] L'exposition affirme ainsi que la science-fiction arabe ne relève pas d'un simple exercice esthétique, mais d'une pratique critique de réécriture du réel.

Le futurisme devient une stratégie de résistance culturelle, afin de produire des images du futur qui échappent aux projections coloniales. Cette dimension est particulièrement visible dans les œuvres de Larissa Sansour, où la Palestine est pensée à travers des dispositifs dystopiques, des architectures souterraines ou des mondes post-apocalyptiques. Comme le souligne ONORIENT, ces pratiques utilisent « la fiction comme un outil de révolte » et proposent « des alternatives à un présent paralysant ».[189] Le recours à la science-fiction devient ainsi une

---

[186] COLLECTIF, « Palais de Tokyo : "Tout comme l'art et les artistes, nos institutions culturelles doivent rester libres, sous peine de disparaître" », *Le Monde*, 13 mai 2024. Disponible sur Internet: https://www.lemonde.fr/idees/article/2024/05/13/palais-de-tokyo-tout-comme-l-art-et-les-artistes-nos-institutions-culturelles-doivent-rester-libres-sous-peine-de-disparaitre_6232933_3232.html (consultation 30 Avril 2026).
[187] Ibid.
[188] Ibid.
[189] ONORIENT, « Arabfuturism(s) – un phénomène passé à la loupe 1/2 », 2018. Disponible sur Internet : https://onorient.com/arabfuturism-2-25366-20180521 (consultation 30 avril 2026).

manière de refuser l'enfermement dans le présent colonial et dans les récits médiatiques de la catastrophe permanente. Les technologies numériques jouent un rôle fondamental dans cette reconfiguration des imaginaires. Les artistes mobilisent désormais la vidéo 3D, les mondes virtuels, le jeu vidéo, la réalité virtuelle ou les environnements immersifs pour produire des espaces de projection alternatifs. Ces technologies permettent de « décoloniser l'avenir » en fabriquant de nouveaux récits situés. Le numérique devient alors un outil de souveraineté symbolique, il autorise la création de mondes qui ne dépendent plus des cadres occidentaux de visibilité. Plusieurs artistes associent d'ailleurs directement ces technologies à une logique de préservation mémorielle. L'artiste syrien Ayham Jabr explique que, pour lui, les mondes virtuels constituent des espaces « qu'on ne peut pas nous enlever ». Le futurisme résistant repose ainsi sur la construction de territoires symboliques capables d'échapper à l'effacement politique et matériel.

Retour sur l'exposition Global(e) Resistance, Morad Montazami explique que les artistes contemporains issus des Suds ne se contentent plus de dénoncer les violences coloniales ou postcoloniales, ils « organis[ent] les conditions de nouvelles formes militantes, formes de citoyenneté, formes de vie ».[190] Le futurisme résistant participe précisément de cette mutation. Les expositions consacrées aux Arabofuturs témoignent ainsi d'une intégration progressive des enjeux postcoloniaux dans les espaces muséaux, tout en révélant les tensions persistantes autour de la légitimité des récits diasporiques et des imaginaires non occidentaux. Le futur devient le lieu où survivent des traces, des récits et des identités menacées de disparition. Cette articulation entre mémoire et anticipation apparaît également dans des événements institutionnels comme la Biennale Némo 2025, qui présente les arts numériques comme des outils permettant « d'imaginer des alternatives » et de produire « des futurs technologiques et désirables, porteurs d'un nouvel imaginaire collectif ».[191] Même lorsque ces propositions prennent une

[190] MONTAZAMI M.,, « Nomadisme des luttes, principe d'hybridité : retour sur *Global(e) Resistance* », *Pompidou+*, Centre Pompidou, 9 novembre 2020. Disponible en ligne : Centre Pompidou – Nomadisme des luttes, principe d'hybridité : retour sur Global(e) Resistance (consulté le 28 mai 2026).

[191] *Biennale Némo 2025. Les illusions retrouvées. Nouvelles utopies à l'ère numérique*, dossier de presse du CENTQUATRE-PARIS, 2025. Disponible sur internet : https://www.104.fr/media/presse/dp-biennale-nemo-25-compressed.pdf (consultation 20 avril 2026)

forme techno-utopique, elles révèlent néanmoins une volonté de réouvrir l'horizon du possible face aux récits de crise, de guerre ou d'effondrement. Ainsi, les futurismes arabes contemporains constituent des pratiques critiques situées, qui utilisent la spéculation pour déconstruire les récits dominants, produire des contre-futurs et réinventer les conditions de visibilité. En faisant du futur un espace de lutte symbolique, les Arabofuturs déplacent les enjeux de la résistance, il s'agit de revendiquer le droit d'imaginer autrement les formes de vie à venir.

Chapitre 5. Discussion : enjeux et perspectives

I- Évaluation décoloniale : standards, empathie et frontières institutionnelles

L'analyse des dispositifs curatoriaux invite à interroger ce que pourrait être une « évaluation décoloniale » des institutions culturelles, à la lumière de travaux qui insistent sur la nécessité de repenser les cadres de valeur, les indicateurs de réussite et les rapports de pouvoir intégrés aux processus d'évaluation conventionnels[192]. L'idée serait de déplacer la focale des standards quantitatifs, fréquentation, rayonnement médiatique, taux de mécénat, vers des critères plus qualitatifs et relationnels, centrés sur la reconnaissance des savoirs locaux, la participation des acteurs marginalisés et la réversibilité des rapports de pouvoir entre institution et public. Cette perspective, déjà explorée sous l'angle de l'«empathie» comme capacité à se mettre à la place de l'autre, souligne la manière dont les institutions peuvent apprendre à « voir » leurs publics non pas comme des bénéficiaires, mais comme co-producteurs de sens, capables de renvoyer à l'institution une image déplacée d'elle-même[193]. Les entretiens réalisés pour ce mémoire montrent cependant que cette redéfinition des critères institutionnels passe d'abord par une transformation des modes de fonctionnement internes. À l'Institut des Cultures d'Islam, Lorette Savaton insiste ainsi sur la volonté de développer une organisation plus horizontale, dans laquelle la programmation artistique devient un espace de discussion collective : « l'objectif était vraiment de discuter collectivement de ce qu'on programme »[194]. Elle décrit également son rôle comme celui d'une coordinatrice chargée de « faire en sorte que chacun puisse participer à la réflexion sur la programmation ». L'évaluation d'une institution ne repose alors plus uniquement sur des indicateurs de fréquentation ou de visibilité, mais aussi sur sa capacité à redistribuer la parole et à intégrer différents points de vue dans la construction des projets culturels. Toutefois, cette

---

[192] ARIESE C. E., WRÓBLEWSKA M., *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2022.

[193] WILDT A. de, « The City Museum as an Empathic Space », *Museum International*, vol. 70, n° 3-4, 2018, p. 72-83.

[194] Annexe n°3 Entretien Lorette Savaton

tentative de redéfinition des critères d'évaluation ne saurait être adoptée sans précaution. En effet, les standards décoloniaux eux-mêmes risquent de produire une nouvelle forme de normativité, en stabilisant ce qui devrait rester un processus conflictuel et ouvert. À cet égard, la réflexion d'Achille Mbembe rappelle que la décolonisation ne peut être réduite à une simple inclusion de récits minorés dans un cadre inchangé, mais suppose une transformation des structures mêmes de production du savoir. Appliquée au champ muséal, cette exigence met en lumière une tension fondamentale entre transformation des contenus et inertie des dispositifs institutionnels. Cette tension apparaît de manière particulièrement nette dans l'entretien mené avec Morad Montazami et Madeleine de Colnet autour de l'exposition *Présences arabes* au Musée d'Art Moderne de Paris. Les deux commissaires montrent que même lorsqu'une institution accepte d'accueillir un projet explicitement postcolonial, celui-ci reste soumis à des formes de négociation constantes avec les cadres administratifs et politiques. Madeleine de Colnet explique ainsi que le titre initial de l'exposition, *Paris, capitale arabe*, a finalement été refusé par le cabinet de la mairie de Paris : « le cabinet de la maire a répondu qu'elle ne souhaitait pas ce titre »[195]. Elle évoque également le retrait d'une carte géographique du parcours d'exposition, en raison de la représentation de la Palestine, sans mention de l'État d'Israël (n'existant à cette époque). Ces ajustements montrent que les récits décoloniaux ne circulent jamais librement dans l'espace institutionnel mais doivent constamment composer avec des arbitrages diplomatiques, politiques et symboliques. Cette difficulté à transformer réellement les structures institutionnelles apparaît également dans les propos de Rasha Salti, qui insiste sur le fait que les expositions engagées doivent continuellement négocier avec les cadres politiques, symboliques et mémoriels des institutions occidentales dans lesquelles elles sont montrées. Elle explique notamment que certaines images deviennent immédiatement illisibles ou réinterprétées à travers des réflexes de perception déjà stabilisés : « En Occident, on ne fait pas de l'autocensure, mais on fait très attention, parce que l'image d'un jeune homme avec une kalachnikov qui regarde une peinture d'un bras avec kalachnikov, en Allemagne on sait que c'est une image […] où ils ne voient que

[195] Annexe n°5 Entretien Morad Montazami / Madeleine De Colnet

de la violence. Et si on agrandit l'image, la kalachnikov vient éclipser ce qu'on essaye de raconter dans l'exposition. […] Toute l'idée est de transmettre une mémoire dans toute sa complexité à une génération qui n'a pas eu cette transmission. »[196]. Ce témoignage montre que l'enjeu de la décolonisation institutionnelle ne réside pas uniquement dans les contenus exposés, mais dans les régimes de visibilité eux-mêmes. Les commissaires doivent sans cesse composer avec des attentes politiques, médiatiques ou mémorielles qui orientent d'avance la réception des œuvres et peuvent réduire des récits complexes à des lectures sécuritaires ou sensationnalistes. Les propos de Morad Montazami prolongent directement cette réflexion lorsqu'il revient sur le contexte ayant entouré l'exposition après le 7 octobre 2023. Il explique que l'équipe curatoriale s'est sentie « plutôt remotivée et remontée à bloc » pour maintenir une lecture historique du conflit israélo-palestinien, dans un contexte médiatique qui tendait selon lui à effacer l'histoire longue de la Nakba et des luttes palestiniennes. L'exposition devenait alors un outil permettant de « resouligner les complexités de cette histoire » face à des récits contemporains jugés réducteurs.

Cette tension est particulièrement visible dans le cas de l'Institut du monde arabe, régulièrement présenté comme un espace de dialogue culturel mais dont le fonctionnement reste largement structuré par des logiques diplomatiques et politiques. Les critiques récentes insistent sur la nécessité de le transformer en véritable « Institut du monde franco-arabe », en le recentrant sur les réalités vécues, les créateurs et les intellectuels qui incarnent au quotidien une identité franco-arabe pluraliste[197]. Une telle proposition révèle les limites d'un modèle fondé sur la représentation externe, où l'institution agit comme une vitrine culturelle, plutôt que comme un espace de co-production critique. Elle met également en évidence un enjeu central de l'évaluation décoloniale : jusqu'où une institution accepte-t-elle de se laisser transformer par les publics qu'elle prétend

[196] Annexe n°8 Entretien Rasha Salti

[197] EL KAROUI H., « L'Institut du monde arabe doit s'ouvrir davantage… », *Le Monde*, 13 février 2026. Disponible sur Internet : https://www.lemonde.fr/idees/article/2026/02/13/hakim-el-karoui-essayiste-l-institut-du-monde-arabe-doit-s-ouvrir-davantage-a-ceux-qui-incarnent-la-realite-franco-arabe-au-quotidien_6666579_3232.html (consultation 30 avril 2026).

représenter, et dans quelle mesure son cadre de fonctionnement demeure inchangé malgré l'évolution de ses discours. Cette question du positionnement institutionnel apparaît également dans les propos de Lorette Savaton lorsqu'elle explique que l'ICI cherche précisément à éviter une posture de militantisme frontal. Selon elle, « quand on s'appelle Institut des Cultures d'Islam, on sait aussi qu'on évolue dans un contexte où les cultures musulmanes sont constamment accusées de "prendre trop de place" »[198]. L'enjeu devient alors de parvenir à produire des récits critiques sans renforcer les mécanismes de stigmatisation déjà présents dans l'espace public français. La décolonisation institutionnelle implique ainsi non seulement de transformer les contenus exposés, mais aussi de négocier en permanence les conditions de leur acceptabilité sociale et politique.

Les controverses suscitées par certaines expositions, notamment autour de *Juifs d'Orient*, confirment cette difficulté à articuler pluralité des récits et complexité des mémoires, en révélant les effets de simplification et de réorientation que peut produire la mise en récit institutionnelle[199]. Loin d'être un simple espace de médiation, l'institution apparaît ici comme un acteur actif dans la production du sens, capable de redéfinir les contours mêmes des identités qu'elle expose. Dans un autre registre, les débats récents autour du Palais de Tokyo rappellent que la décolonisation des récits ne peut être dissociée des conditions matérielles et politiques de leur production. L'affirmation selon laquelle les institutions culturelles doivent rester libres sous peine de disparaître souligne la fragilité de ces espaces face aux pressions économiques et politiques[200]. Cette fragilité limite nécessairement la portée des démarches décoloniales, qui se trouvent contraintes par des logiques de financement, de gouvernance et de visibilité. Lorette Savaton l'évoque lorsqu'elle rappelle que la subvention municipale de l'ICI sert avant tout

---

[198] Annexe n°3 Entretien Lorette Savaton

[199] BARTHE B., « Vive controverse entre l'IMA et l'intelligentsia arabe à propos de Juifs d'Orient », Le Monde, 13 décembre 2021. Disponible en ligne : Vive controverse entre l'IMA et l'intelligentsia arabe à propos de Juifs d'Orient (consultation 30 avril 2026)

[200] LE MONDE AVEC AFP., « Nos institutions culturelles doivent rester libres sous peine de disparaître », *Le Monde*, 13 mai 2024. Disponible sur Internet : https://www.lemonde.fr/idees/article/2024/05/13/palais-de-tokyo-tout-comme-l-art-et-les-artistes-nos-institutions-culturelles-doivent-rester-libres-sous-peine-de-disparaitre_6232933_3232.html (consultation 30 avril 2026).

à « faire fonctionner la structure ». Les projets artistiques nécessitent donc une recherche permanente de financements complémentaires, à travers appels à projets, partenariats ou subventions spécifiques. Elle souligne également que les montants attribués peuvent varier d'une année à l'autre, créant « toujours une forme d'incertitude ». Les démarches curatoriales critiques restent ainsi dépendantes d'équilibres économiques et politiques qui limitent nécessairement leur autonomie.

Le cas du Musée d'Art Moderne de Paris permet d'approfondir cette réflexion en introduisant la dimension spécifique de la collection. Contrairement à un centre d'art, le musée ne se contente pas d'exposer, il conserve, classe et historicise. L'intégration d'œuvres issues de contextes postcoloniaux dans la collection implique leur inscription dans une continuité historiographique qui tend à stabiliser leur sens et à atténuer leur dimension conflictuelle. Ce processus de patrimonialisation produit un effet paradoxal : en reconnaissant ces œuvres, l'institution les transforme, les rendant compatibles avec les catégories existantes de l'histoire de l'art. Cette contradiction apparaît directement dans les propos de Morad Montazami lorsqu'il interroge l'usage même de la catégorie d'« art moderne » appliquée aux scènes artistiques arabes ou iraniennes. Il rappelle que cette notion reste « une invention occidentale et une manière de penser occidentale »[201], tout en reconnaissant qu'il demeure extrêmement difficile de sortir de ces cadres terminologiques dans le contexte muséal contemporain. L'institution reconnaît ainsi des récits longtemps marginalisés, mais continue souvent à les intégrer à travers des catégories historiographiques produites par les centres occidentaux eux-mêmes. La critique est ainsi intégrée, mais au prix d'une reconfiguration qui peut en limiter la portée. Dans cette perspective, l'empathie muséale telle que formulée par Susanne de Wildt doit elle aussi être interrogée. Si elle permet de favoriser une expérience sensible et incarnée des œuvres, elle peut également contribuer à une forme de pacification des récits. En rendant les expériences de l'exil, de la violence ou de la marginalisation accessibles et compréhensibles, l'empathie tend à transformer des situations de conflit en objets de compréhension partagée. Ce déplacement, s'il facilite la réception, peut

[201] Annexe n°5 Entretien Morad Montazami

également neutraliser la dimension politique des œuvres, en les inscrivant dans un registre affectif compatible avec les attentes du public et les impératifs de médiation institutionnelle. Cette tension entre transmission critique et neutralisation institutionnelle est précisément ce que Rasha Salti cherche à éviter dans Past Disquiet. L'exposition ne vise pas à produire une lecture nostalgique ou pacifiée des luttes anticoloniales, mais à restituer leurs contradictions, leurs conflits et leurs formes de circulation transnationale : « Ça ne dilue rien ! L'important c'est de faire attention, nous ne faisons pas l'élégie de la lutte armée, nous ne sommes pas dans la nostalgie de la lutte armée. Quand on regarde ce passé, c'est un passé de défaites, de gâchis, de dommages. Toute l'idée est de transmettre une mémoire dans toute sa complexité à une génération qui n'a pas eu cette transmission. »[202]. Ainsi, l'évaluation décoloniale ne peut se limiter à mesurer la diversité des contenus ou la qualité de l'expérience proposée. Elle doit également interroger les cadres dans lesquels ces contenus sont produits, exposés et reçus, en mettant en évidence les tensions entre transformation et reproduction, entre ouverture et contrôle, entre critique et institutionnalisation.

II- Limites et tensions : coopération, visibilité et effacement

Les exemples analysés mettent en évidence une tension structurelle entre logique de coopération et risque d'effacement, où la visibilité conquise par certains dispositifs curatoriaux coexiste avec un renforcement parfois invisible des rapports de pouvoir. Cette tension apparaît de manière particulièrement nette dans le cas de l'Institut du monde arabe, dont l'histoire et le fonctionnement illustrent les ambiguïtés d'une institution à la fois culturelle et diplomatique. Le bilan contrasté de sa direction récente, marqué par une forte activité mais aussi par des controverses récurrentes, témoigne des difficultés à concilier ambition artistique, contraintes politiques et attentes sociales[203]. Les appels à transformer l'institution en « musée citoyen » traduisent une volonté de dépasser ces contradictions, en

---

[202] Annexe n°8 Rasha Salti

[203] AZIMI R « Jack Lang à l'Institut du monde arabe, un hyperactif au bilan contrasté», *Le Monde*, 7 février 2026. Disponible sur Internet : https://www.lemonde.fr/culture/article/2026/02/07/jack-lang-a-l-institut-du-monde-arabe-un-hyperactif-au-bilan-contraste_6665822_3246.html (consultation 30 avril 2026).

proposant un modèle plus participatif et plus ancré dans les réalités contemporaines[204]. Toutefois, ces initiatives restent confrontées à des limites structurelles profondes, liées notamment aux modes de financement, aux logiques de gouvernance et aux impératifs de représentation internationale. L'histoire même de l'IMA, parfois décrite comme celle d'un « champ de ruines » institutionnel, rappelle que ces tensions ne sont pas conjoncturelles, mais constitutives de son fonctionnement[205]. À cela s'ajoutent des critiques plus radicales, qui mettent en cause la légitimité même de l'institution et interrogent sa capacité à représenter de manière juste et critique les mondes arabes.

Au Palais de Tokyo, la tension entre coopération et effacement se manifeste sous une forme différente, liée aux conditions de production des expositions. La multiplication des partenariats publics et privés, ainsi que l'inscription croissante des institutions dans des logiques de visibilité et de responsabilité sociale, s'accompagnent de mécanismes de régulation qui peuvent limiter la portée critique des œuvres. Le retrait d'un drapeau martiniquais de la façade du musée constitue à cet égard un exemple particulièrement révélateur : il montre comment une institution peut être amenée à restreindre l'expression artistique lorsqu'elle entre en conflit avec des contraintes juridiques, politiques ou symboliques[206]. William Drummond décrit ce retrait comme une forme de censure indirecte liée au contexte postérieur au 7 octobre et aux décisions étatiques sur les drapeaux dans les bâtiments publics : « Dans le contexte postérieur au 7 octobre […] le projet devient juridiquement impossible. […] Ce n'est pas le Palais qui renonce au geste

---

[204]LESAUVAGE M., « L'Institut du monde arabe vers un musée citoyen », Le Quotidien de l'Art, 2 février 2023. Disponible sur Internet : https://www.lequotidiendelart.com/articles/23205-l-institut-du-monde-arabe-vers-un-mus%C3%A9e-citoyen.html#:~:text=Jack%20Lang%20%C3%A0%20l'IMA%20le%202%20f%C3%A9vrier%202023.&text=Au%20dernier%20%C3%A9tage%20de%20l,presse%20%3A%20reste%2C%20reste%20pas%20%3F (consultation 30 avril 2026).

[205] AYAD C., « L'IMA, un si joli champ de ruines », *Le Monde*, 29 novembre 2012. Disponible sur Internet : https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/29/l-ima-un-si-joli-champ-de-ruines_1798017_3246.html (consultation 30 avril 2026).

[206] HAMEAU E., « Un drapeau martiniquais retiré de la façade du Palais de Tokyo », *Le Journal des Arts*, 13 novembre 2025. Disponible sur Internet : https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/un-drapeau-martiniquais-retire-de-la-facade-du-palais-de-tokyo-180241 (consultation 30 avril 2026).

de l'artiste, mais une décision étatique qui en bloque la réalisation. »[207]. Cette situation montre que les mécanismes de limitation de la visibilité ne passent pas nécessairement par une interdiction explicite de l'institution elle-même, mais peuvent résulter d'un enchevêtrement de contraintes administratives, symboliques et politiques qui redéfinissent les frontières du représentable. Les tensions institutionnelles apparaissent également dans la gestion des représentations géopolitiques. Les entretiens réalisés montrent également que ces mécanismes de régulation ne prennent pas toujours la forme d'une censure explicite, mais passent plus souvent par des ajustements permanents, des négociations et des stratégies de présentation permettant de rendre certains récits acceptables dans l'espace institutionnel. William Drummond insiste lui aussi sur cette logique de négociation permanente, notamment dans le cadre des controverses autour de *Passé inquiet*. Il explique que l'exposition, après le 7 octobre, a été accusée d'antisémitisme par une mécène du Palais en raison de la présence de la lutte palestinienne dans le parcours : « Elle accuse publiquement le Palais d'être un musée antisémite et un centre d'art "woke" […] et appelle d'autres mécènes à la suivre. » Cet épisode met en évidence la fragilité des équilibres curatoriaux lorsque les institutions dépendent partiellement du mécénat privé. La visibilité accordée à certaines luttes devient alors conditionnée par des rapports de pouvoir économiques susceptibles d'influer indirectement sur la programmation.

Dans le cas du Musée d'Art Moderne de Paris, ces tensions prennent une forme plus diffuse, mais tout aussi déterminante. Madeleine de Colnet décrit précisément cette forme de régulation diffuse : « Ça a nécessité de repenser, de renégocier un titre qui, quand même, pouvait nous correspondre et correspondre à la politique municipale. »[208] Loin d'une interdiction directe, les ajustements passent ici par des formes de reformulation et de négociation destinées à rendre le projet compatible avec les cadres politiques de l'institution. Loin de se traduire par des actes visibles de censure, elles s'inscrivent dans les processus mêmes de conservation et de patrimonialisation. En intégrant des œuvres critiques dans sa collection, le musée leur confère une reconnaissance institutionnelle durable, mais il en modifie

[207] Annexe n°10 Entretien William Drummond
[208] Annexe n°7 Entretien Odile Burluraux

également les conditions de réception. Les œuvres sont recontextualisées, inscrites dans des narrations historiques, et soumises à des dispositifs de médiation qui tendent à en stabiliser le sens. Ce processus peut être compris comme une forme d'institutionnalisation différée de la critique, dans laquelle la radicalité des œuvres est progressivement absorbée par le cadre muséal. L'œuvre conserve son apparence critique, mais elle cesse d'être un opérateur de conflit pour devenir un objet d'interprétation. Cette transformation, souvent imperceptible, constitue l'une des limites majeures de la décolonisation institutionnelle : elle montre que la critique peut être intégrée sans être réellement opérante. La coopération entre institutions et artistes issus de contextes marginalisés doit ainsi être pensée comme un processus ambivalent, qui produit à la fois de la visibilité et de la transformation. Si elle permet de faire émerger des récits longtemps invisibilisés, elle implique également des formes de négociation, de traduction et parfois de réduction, qui en modifient la portée. La question centrale n'est donc pas seulement celle de l'accès à la visibilité, mais celle des conditions dans lesquelles cette visibilité est produite et des effets qu'elle engendre. Cette réflexion apparaît également dans la manière dont Drummond décrit le Palais de Tokyo comme une « caisse de résonance » pour des discours postcoloniaux et minorés. Selon lui, l'institution tente d'ouvrir un espace de visibilité pour ces récits tout en restant prise dans des logiques de marché et de représentation. La visibilité institutionnelle apparaît ainsi profondément ambivalente : elle permet l'intégration de récits longtemps marginalisés dans l'espace public, mais elle peut également transformer ces récits en objets de valorisation symbolique compatibles avec les attentes du monde de l'art contemporain. À l'ICI, cette tension entre engagement critique et prudence institutionnelle se traduit par une volonté assumée d'éviter une posture militante frontale. Lorette Savaton explique ainsi : «Après, je pense aussi que c'est important qu'il existe des lieux où l'on peut être plus frontal. Mais ce n'est pas notre identité.»[209] Cette position montre que certaines institutions privilégient des formes plus implicites de médiation politique, cherchant à ouvrir des espaces de dialogue sans adopter un discours explicitement conflictuel. En définitive, la tension entre coopération et effacement renvoie à un enjeu plus large,

[209] Annexe n°3 Entretien Lorette Savaton

qui concerne la capacité des institutions à se transformer elles-mêmes. Tant que les structures de gouvernance, les modes de financement et les cadres d'évaluation restent inchangés, les démarches décoloniales risquent de demeurer limitées à des ajustements de surface. Drummond souligne précisément cette contradiction lorsqu'il décrit le fonctionnement économique du Palais de Tokyo, financé à la fois par l'État, le mécénat privé, la billetterie et la privatisation des espaces. Selon lui, cette structure hybride produit une liberté curatoriale réelle mais fragile. Les démarches décoloniales ne peuvent donc être dissociées des conditions matérielles de production des expositions. La dépendance économique des institutions constitue un facteur central dans la définition des limites du représentable et dans la possibilité même d'assumer des positions critiques durables. La véritable transformation ne peut avoir lieu qu'à condition de repenser les fondements mêmes de l'institution, en acceptant de mettre en question ses propres modes de fonctionnement et les rapports de pouvoir qui la structurent.

Les pratiques curatoriales étudiées ici montrent ainsi que les institutions culturelles contemporaines demeurent traversées par une contradiction permanente : elles constituent à la fois des espaces de visibilité indispensables pour certaines mémoires marginalisées, mais aussi des structures qui encadrent, traduisent et parfois neutralisent les formes de conflictualité qu'elles exposent. Pourtant, malgré ces limites, plusieurs acteurs interrogés continuent de défendre la possibilité d'inventer d'autres formes institutionnelles et d'autres manières de produire des solidarités culturelles et politiques. Comme le résume Rasha Salti : «Il y a d'autres formes de musées possibles, d'autres formes d'actions politiques possibles. »[210]. Cette possibilité d'inventer d'autres formes institutionnelles apparaît également dans la notion de « centre d'art citoyen » développée par William Drummond. Celui-ci décrit le Palais de Tokyo comme un espace où la médiation, les ateliers et les expositions doivent permettre aux publics de devenir des interlocuteurs légitimes des œuvres et des récits présentés. La médiation n'est alors plus pensée comme simple transmission d'un savoir, mais comme un espace de dialogue, de conflit et de traduction entre expériences vécues et formes artistiques.

[210] Annexe n°8 Entretien Rasha Salti

III- Vers des institutions décentrées : pratiques collaboratives et réseaux Sud–Sud

L'analyse des expositions étudiées ne se referme pas sur un bilan passif, mais ouvre une série de lignes de force pour une muséologie déplacée : celle d'une institution qui accepte de partager son autorité, de se laisser situer dans un territoire et de s'inscrire dans des réseaux alternatifs à l'axe euro-atlantique. Dans ce sens, la recommandation muséologique la plus forte que suggèrent *Passé inquiet*, *Dislocations*, *Arabofuturs* ou *Présences arabes* est de faire de l'institution un espace de négociation permanente plutôt qu'un dispositif de fixation des histoires. Ce déplacement suppose trois registres à articuler : la cocuration comme redistribution de l'autorité, la forme d'institution située comme réponse aux enjeux de territoire et de diaspora, et la réintégration de l'institution dans les réseaux Sud–Sud comme alternative à la géographie culturelle héritée.

La notion de cocuration, tant elle est aujourd'hui mobilisée, menace de devenir une forme de publicité de la diversité, si l'on ne précise pas ce qu'elle implique : la redistribution explicite de l'autorité, de la mise en discours et de la médiation entre l'institution, l'artiste, la communauté et les chercheurs[211]. Dans les expositions du corpus, cette redistribution prend plusieurs formes : la co-écriture des textes, la présence de témoins dans l'espace d'exposition, ou encore la convocation de réseaux de diaspora comme interlocuteurs privilégiés du dispositif curatorial. Ces pratiques, quand elles sont assumées comme politiques, permettent de dépasser la posture de l'institution porte-voix pour tendre vers une institution plateforme de polyphonie[212]. Dans le cadre de ce mémoire, la cocuration n'est donc pas un simple outil de démocratisation, elle constitue un instrument de désaliénation, dans la mesure où elle rend visibles les hiérarchies de savoir, les asymétries de légitimité et les inégalités de capital culturel qui structurent traditionnellement les expositions[213]. Cette reconfiguration apparaît de manière

---

[211] RICHMOND M. et al., « Rendre visible la diversité dans les musées », *Hommes & migrations*, 2022.

[212] THOMAS G. H. B. et al., « Community Museums in Museum Decolonization », 2021.

[213] ICOFOM, *Décoloniser la muséologie / Descolonizando la museología*, 2022.

particulièrement lisible dans les débats récents autour de la Maison des mondes africains. Pensée comme une institution dédiée à la valorisation des cultures africaines et afrodescendantes en France, MansA a été présentée dès son annonce comme une réponse à un manque structurel de représentation au sein des institutions culturelles françaises[214]. Pourtant, son émergence a immédiatement révélé des tensions importantes : débats sur son implantation, interrogations sur son pilotage, questionnements sur la place réellement accordée aux artistes et aux diasporas concernées[215]. Ces controverses sont loin d'être anecdotiques. Elles montrent au contraire qu'il ne suffit pas d'ouvrir une institution au nom de la diversité pour transformer en profondeur ses logiques d'énonciation.

Les prises de parole publiques autour de MansA insistent précisément sur cette nécessité de faire émerger une parole afrodescendante longtemps maintenue à la périphérie des récits institutionnels[216]. Sous cet angle, la cocuration ne doit pas être comprise comme une méthode complémentaire, mais comme une condition de possibilité d'un récit moins vertical. Ce déplacement oblige à reformuler une question devenue centrale dans l'ensemble du corpus : il ne s'agit plus seulement de savoir qui est exposé, mais qui parle, depuis quel lieu, selon quelles médiations, et avec quelle autorité. Autrement dit, la transformation muséologique ne relève plus uniquement du contenu des expositions, mais de la structure même des prises de parole qui les rendent possibles. L'une des recommandations majeures qui découle de cette observation consiste donc à intégrer la cocuration dans la gouvernance de l'exposition, et non uniquement dans ses dispositifs de médiation. La décision de programmer, la définition des axes narratifs, la sélection

---

[214] AZIMI R, « La Maison des mondes africains annoncée par Emmanuel Macron ouvre ses portes à Paris », 2 octobre 2025, Le Monde. Disponible sur Internet : https://www.lemonde.fr/culture/article/2025/10/02/la-maison-des-mondes-africains-annoncee-par-emmanuel-macron-ouvre-ses-portes-a-paris_6644020_3246.html (consultation 30 avril 2026).

[215] AZIMI R., « La Maison des mondes africains s'arrime avec peine… », 3 avril 2025, Le Monde. Disponible sur Internet : https://www.lemonde.fr/culture/article/2025/04/03/la-maison-des-mondes-africains-s-arrime-avec-peine-dans-le-10-arrondissement-de-paris_6590435_3246.html (consultation 30 avril 2026).

[216] RFI, « Liz Gomis dévoile MansA… », 31 mai 2025. Disponible sur Internet : https://www.rfi.fr/fr/podcasts/le-grand-invit%C3%A9-afrique/20250531-l-institution-que-j-aurais-voulu-%C3%A0-20-ans-liz-gomis-d%C3%A9voile-mansa-la-maison-des-mondes-africains (consultation 30 avril 2026).

des œuvres, la conception des textes, des cartels, des outils pédagogiques et des formats de rencontre devraient relever de formes de co-gouvernance associant professionnels des institutions, artistes, chercheurs et représentants des communautés concernée[217]. Cette logique de gouvernance collective rejoint le fonctionnement développé par l'ICI ces dernières années. Lorette Savaton décrit ainsi une organisation fondée sur une participation élargie de l'équipe aux choix curatoriaux : « L'idée était d'impliquer davantage toute l'équipe dans les décisions de programmation […] l'objectif était vraiment de discuter collectivement de ce qu'on programme. »[218] L'expérience de l'ICI montre ainsi que certaines formes de cocuration peuvent également se jouer à l'intérieur même de l'institution, à travers une redistribution plus horizontale des responsabilités artistiques. Une telle orientation ne revient pas à abandonner l'expertise curatoriale, mais à la resituer dans un champ de négociation où elle cesse d'être souveraine. C'est à cette condition que la cocuration peut réellement fonctionner comme un partage d'autorité. Cette logique de redistribution conduit également à repenser l'institution dans son rapport au territoire. L'idée d'institution située ne renvoie pas simplement à un équipement culturel implanté dans un quartier donné, mais à une structure qui accepte d'être affectée par les histoires, les mémoires, les sociabilités et les conflits qui traversent son environnement immédiat[219]. Cette conception d'une institution située apparaît explicitement dans les propos de Lorette Savaton lorsqu'elle évoque le rôle de l'ICI dans le quartier de la Goutte d'Or : « On peut contribuer à créer du commun, à ouvrir des espaces sensibles.»[220].

Ce modèle s'inscrit dans une tradition plus large de musées de migration, de musées de communauté ou d'institutions de proximité, pour lesquelles la culture n'est pas dissociable d'un travail de lien social, de transmission et de

---

[217] THOMAS G. H. B. et al., « Community Museums in Museum Decolonization », 2021. ; RICHMOND M. et al., « Rendre visible la diversité dans les musées », *Hommes & migrations*, 2022.

[218] Annexe n°3 Entretien Lorette Savaton

[219] HOMMES & MIGRATIONS, *Vers de nouveaux musées "hybrides"*, p 39-45, Marie Chapman, Marcelo Huernos, Joanne Hyppolite, Karen Moeskops, Zineb Sedira, Sebastien Tyrakowski et Emily Miller, 2022.

[220] Annexe n°3 Entretien Lorette Savaton

reconnaissance symbolique[221]. Dans ce cadre, l'institution située ne produit pas seulement des contenus sur un territoire ; elle se laisse transformer par lui. L'exemple de l'Institut des Cultures d'Islam, à la Goutte d'Or, est particulièrement éclairant à cet égard. Depuis son ouverture, l'ICI développe une forme hybride, à la fois centre d'art, lieu de médiation, espace d'apprentissage et structure ancrée dans un tissu urbain et social spécifique[222]. Cette pluralité fonctionnelle explique en partie sa singularité dans le paysage parisien. Elle lui permet d'articuler programmation artistique, pratiques culturelles, usages du quartier et formes de circulation entre espaces sociaux souvent séparés. Son relatif éloignement des logiques de prestige ou de mécénat spectaculaire autorise, dans une certaine mesure, des programmations plus situées, plus modestes dans leur économie, mais souvent plus fines dans leur adresse[223]. Les expositions et projets qui y ont été développés, notamment autour de Sara Ouhaddou, montrent combien l'attention portée aux savoir-faire, aux artisans, aux transmissions vernaculaires et aux circulations culturelles peut renouveler le rôle d'une institution d'art contemporain[224]. Pourtant, cet ancrage territorial n'annule pas les tensions liées à la représentation. La controverse suscitée par la représentation du quartier de la Goutte d'Or par Martin Parr a rappelé avec force que la question du regard légitime demeure centrale, y compris dans des institutions qui se veulent ouvertes et inclusives[225]. Même lorsqu'une institution s'efforce de se situer, elle ne sort pas

---

[221] HOMMES & MIGRATIONS, « Le partage au cœur du musée », p 3, Marie POINSOT 2022.

[222] LE BARS S., « À Paris, l'Institut des cultures de l'islam ose l'union inédite de la prière et des arts », 28 novembre 2013, Le Monde. Disponible sur Internet : https://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 (consultation 30 avril 2026).

[223] LEMUT O., « L'Institut des cultures d'islam reste largement méconnu », Le Journal des Arts. Disponible sur Internet : https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/linstitut-des-cultures-dislam-reste-largement-meconnu-134775 (consultation 30 avril 2026).

[224] JARDONNET E, « À l'Institut des cultures de l'islam, Sara Ouhaddou sort les artisans de leur zone de confort », 6 décembre 2025, Le Monde. Disponible sur Internet : https://www.lemonde.fr/culture/article/2025/12/06/a-l-institut-des-cultures-de-l-islam-a-paris-sara-ouhaddou-sort-les-artisans-de-leur-zone-de-confort_6656254_3246.html (consultation 30 avril 2026).

[225] RIEFFEL V., « Martin Parr… la Goutte d'Or », 11 décembre 2025, Libération. Disponible sur Internet : https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/martin-parr-le-photographe-qui-a-mis-la-goutte-dor-on-the-map-20251211_TS46SWP23ZBRVIOYAIPQDG65QU/ (consultation 30 avril 2026).

mécaniquement des rapports de pouvoir liés à la fabrication des images et des récits ; elle les reconfigure, parfois en les révélant, parfois en les rejouant.

Dans cette perspective, la notion d'institution située implique une autre exigence : reconnaître la diaspora non comme un simple public cible, mais comme une véritable force de proposition institutionnelle. De nombreuses recherches ont montré combien les récits de soi, les archives de migration et les mémoires diasporiques peuvent constituer non seulement des contenus d'exposition, mais aussi des matrices de reconfiguration muséale[226]. Penser la diaspora comme acteur institutionnel revient alors à ouvrir des espaces de conseil, de résidence, de co-programmation, de médiation multilingue et de coopération transnationale avec des partenaires situés dans les pays d'origine ou dans d'autres foyers de diaspora[227]. Une telle approche permet de dépasser l'effet ponctuel des programmations thématiques pour inscrire plus durablement les récits minorés au cœur du fonctionnement institutionnel. À une autre échelle, celle des centres d'art de périphérie ou de banlieue, des structures comme la Maison des Arts de Malakoff montrent comment ces enjeux peuvent être travaillés à partir de projets curatoriaux articulant mémoire intime, témoignage, histoire politique et création contemporaine[228]. Dans ces configurations, la médiation n'est plus seulement conçue comme l'accompagnement d'un public face à l'œuvre, mais comme un espace de traduction entre expériences vécues et formes artistiques. Cette fonction de traduction est essentielle dans le cadre du corpus étudié : elle permet de comprendre comment certaines institutions parviennent à accueillir des récits d'exil, de guerre ou de mémoire coloniale sans les réduire à une simple fonction illustrative. Au-delà de ces transformations locales, la réflexion muséologique ne peut être complète sans une prise en compte de la reconfiguration plus large de la géographie de la création. Les réseaux Sud–Sud constituent ici un horizon décisif. Sous la forme de biennales, de fondations, de plateformes collaboratives ou de

[226] DÉSAIX-STUART M., « Faire entrer les "récits de soi" au musée », *Diasporas*, 2013.

[227] ICOFOM, Décoloniser la muséologie / Descolonizando la museología, 2022.

[228] DAGEN P., « Récits intimes d'Algérie à Malakoff », 9 octobre 2021, Le Monde. Disponible sur Internet : https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/10/09/exposition-recits-intimes-d-algerie-a-la-maison-des-arts-de-malakoff_6097737_3246.html (consultation 30 avril 2026).

programmes de recherche, ils déplacent les circuits habituels de légitimation, de financement et de circulation des œuvres[229]. L'intérêt de ces réseaux tient précisément au fait qu'ils ne se définissent pas seulement contre les centres occidentaux, mais qu'ils élaborent des formes propres de circulation transrégionale entre scènes artistiques d'Afrique, du Moyen-Orient, d'Asie du Sud, d'Amérique latine et des diasporas[230]. En ce sens, ils invitent à penser une pluralisation des foyers de production de sens. Sharjah occupe dans cette reconfiguration une place particulièrement importante. Les biennales et plateformes qui y sont développées ont largement contribué à faire émerger des modalités curatoriales fondées sur la collaboration transnationale, la mise en réseau d'acteurs du Sud global et la circulation de récits qui ne transitent plus nécessairement par les grands centres artistiques européens ou nord-américains[231]. Des plateformes plus récentes, comme South South, prolongent cette logique en revendiquant explicitement un espace de visibilité et de dialogue pour les artistes du Sud global. Ces initiatives ne doivent cependant pas être idéalisées : elles sont aussi prises dans des logiques économiques, diplomatiques et symboliques spécifiques, notamment dans le contexte des pays du Golfe, qui imposent de distinguer la décentralisation réelle d'un simple déplacement du centre[232]. C'est pourquoi la recommandation muséologique qui découle de ce constat n'est pas seulement d'ouvrir les institutions françaises à davantage d'artistes venus du Sud, mais de les inscrire plus activement dans des circuits de coopération Sud–Sud. Cela peut passer par la mise en place de partenariats curatoriaux durables avec des centres d'art, des musées, des archives ou des biennales situés hors de l'espace

---

[229] DE FAŸ J., « À Sharjah, le Sud global en réseau… », 11 juin 2025, Le Quotidien de l'art. Disponible sur Internet : https://www.lequotidiendelart.com/articles/27549-%C3%A0-sharjah-le-sud-global-en-r%C3%A9seau-et-en-r%C3%A9sonance.html (consultation 30 avril 2026).

[230] DOUAGI KMAR., « Franchir les frontières… », MANIFESTO XXI, Disponible sur Internet : https://www.manifesto-21.com/franchir-les-frontieres-vers-une-scene-artistique-transnationale-sud-sud/ (consultation 30 avril 2026).

[231] DE FAŸ J., « À Sharjah, le Sud global en réseau… », 11 juin 2025, Le Quotidien de l'art. Disponible sur Internet : https://www.lequotidiendelart.com/articles/27549-%C3%A0-sharjah-le-sud-global-en-r%C3%A9seau-et-en-r%C3%A9sonance.html (consultation 30 avril 2026).

[232] L'ÉCHO, « Art Dubai : l'art du Sud global », 4 mars 2024, Disponible sur Internet: https://www.lecho.be/culture/design/art-dubai-l-art-du-sud-global/10531000.html (consultation 30 avril 2026).

euro-atlantique ; par l'accueil de commissaires, de chercheurs et d'artistes travaillant dans ces réseaux ; ou encore par la construction de programmes de recherche et de médiation qui prennent au sérieux les trajectoires transnationales des œuvres et des récits[233]. Une telle orientation déplacerait la logique d'importation ponctuelle vers une logique de relation suivie, susceptible de modifier en profondeur les cadres de perception et de légitimation.

Enfin, les situations de conflit, notamment en Palestine, invitent à pousser plus loin encore cette réflexion sur les formes alternatives d'institutionnalité. Malgré les destructions, les censures, les déplacements forcés et la fragilité matérielle des infrastructures, des formes institutionnelles mobiles continuent d'émerger : archives diasporiques, musées en exil, plateformes numériques, réseaux de solidarité artistique[234]. Ces configurations montrent que l'institution ne doit plus être pensée uniquement comme un lieu fixe, stable, monumental, mais comme un ensemble de pratiques de conservation, d'activation et de transmission susceptibles d'exister dans des conditions extrêmes[235]. Elles résonnent fortement avec les problématiques observées dans Passé inquiet, où l'archive devient elle-même un espace d'activation critique, et où l'exposition ne se contente plus de montrer, mais travaille à maintenir vivantes des conditions de lisibilité menacées. En définitive, l'horizon muséologique qui se dégage de l'ensemble de ces exemples n'est pas celui d'un modèle institutionnel unique, mais celui d'institutions capables d'être déplacées, décentralisées et relationnelles. Déplacées, parce qu'elles acceptent de se laisser transformer par les récits minorés, les diasporas, les contextes de crise et d'exil. Décentralisées, parce qu'elles renoncent à la souveraineté exclusive de leur autorité interprétative et

---

[233] DOUAGI KMAR., « Franchir les frontières… », MANIFESTO XXI, Disponible sur Internet : https://www.manifesto-21.com/franchir-les-frontieres-vers-une-scene-artistique-transnationale-sud-sud/ (consultation 30 avril 2026).

[234] BECHET G., s, « Palestine : l'art malgré la guerre », 16 avril 2026, Le Journal des Art. Disponible en ligne : https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/palestine-lart-malgre-la-guerre-183120 (consultation 30 avril 2026.

[235] GOLDBERG I., « L'art palestinien en quête de musées », Le Journal des Arts, 29 mars 2017, Disponible sur Internet : https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/lart-palestinien-en-quete-de-musees-132218 (consultation 30 avril 2026).

s’inscrivent dans des réseaux multiples de circulation et de coopération. Relationnelles, enfin, parce qu’elles se pensent comme des nœuds entre pratiques artistiques, mémoires, publics, territoires et scènes transnationales. Dans cette perspective, la cocuration n’apparaît plus comme un supplément participatif, mais comme une condition de possibilité d’un récit situé ; les institutions ancrées dans un territoire deviennent des lieux de traduction plutôt que de surplomb ; et les réseaux Sud–Sud ouvrent la possibilité d’un décentrement durable des circulations artistiques. La transformation muséale réelle ne se mesure donc pas au nombre d’expositions consacrées à la diversité, mais à la manière dont l’institution accepte de se laisser redéfinir par les récits qu’elle prétend accueillir.

Chapitre 6 - Conclusion générale

Ce mémoire a analysé la manière dont certaines institutions culturelles parisiennes participent aujourd'hui à la production de formes de résistance culturelle et mémorielle liées aux mondes arabes et aux contextes postcoloniaux. À travers *Past Disquiet*, *Dislocations*, *Présences arabes* ou *Arabofuturs*, il est apparu que ces institutions constituent des espaces ambivalents, elles rendent visibles des récits marginalisés tout en restant traversées par des contraintes économiques, diplomatiques et politiques.

Les expositions étudiées montrent néanmoins l'émergence de pratiques curatoriales fondées sur l'archive, les contre-récits et les circulations transnationales. Les œuvres analysées déplacent également les formes classiques de représentation à travers des stratégies de fragmentation, de survivance ou de spéculation futuriste, faisant de la mémoire un espace de recomposition et de résistance face à l'effacement.

Les enjeux soulevés par ce mémoire trouvent un prolongement dans des projets récents comme *Patrimoines en résistance : de Tombouctou à Odessa* à la Cité de l'architecture et du patrimoine. Cette exposition témoigne d'une attention croissante des institutions françaises aux questions de destruction patrimoniale, d'archives menacées et de mémoires en guerre. Elle montre aussi que les musées et centres d'art ne sont plus seulement des lieux de conservation, mais des espaces où se négocient les récits du présent.

ANNEXES

Annexe n°1 - Prises de notes de la communication de Noam Alon

Conférence ICOFOM - Doha (Qatar), 1-3 décembre 2024

« The Representation of the Arab World in the European Art Scene: A Case Study of *Our World is Burning* »

Communication de Noam Alon autour de l'exposition *Our World is Burning* (Palais de Tokyo, 2020), pensée comme étude de cas sur la représentation du « monde arabe » dans les institutions artistiques européennes. Approche mêlant histoire de l'art, curatorial studies et museum studies, dans le cadre d'une recherche doctorale sur le Palais de Tokyo.

Rappel du contexte de l'exposition : présentée de février à septembre 2020 au Palais de Tokyo, dans le cadre de la saison France–Qatar. Environ 34 artistes. Collaboration importante avec Mathaf (Doha) : prêts d'œuvres + production de nouvelles pièces. Le projet est porté par Sheikha Al Mayassa / Qatar Museums, avec volonté de montrer la collection nationale qatarie à Paris et de produire des œuvres pour plusieurs institutions (Palais de Tokyo + Biennale de Lyon).

Dimension diplomatique très présente : rapprochement culturel France/Qatar avant 2020. Après le départ de Jean de Loisy, période de flottement institutionnel au Palais de Tokyo → le projet est reconsidéré. D'abord pensé pour l'espace « invité » (souvent occupé par des marques privées/luxe), puis intégré à la programmation officielle.

Conseil d'administration d'avril 2019 : le projet est présenté comme réflexion sur les mouvements révolutionnaires du monde arabe. Mathaf finance une partie importante des productions et du fonctionnement du Palais. Mention explicite de l'« optimisation » des budgets grâce au partenariat qatari.

Avec l'arrivée d'Emma Lavigne, changement de cadrage : discours autour de l'éco-responsabilité et des crises globales. L'exposition devient un parcours sur la modernité, l'écologie, les interdépendances économiques, du Maghreb au Golfe