



HAL
open science

Les fantômes en diaspora de Michael Rakowitz

Monique Jeudy-Ballini

► **To cite this version:**

Monique Jeudy-Ballini. Les fantômes en diaspora de Michael Rakowitz. Table ronde "Culture matérielle en transfert", Fond régional d'art contemporain (FRAC) de Lorraine, Mar 2022, Metz, France. hal-03836470

HAL Id: hal-03836470

<https://hal.science/hal-03836470>

Submitted on 2 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Les fantômes en diaspora de Michael Rakowitz »

Dans l'œuvre de Michael Rakowitz, le rapport à la mémoire apparaît central, une mémoire « construite » plus que biographique puisque l'artiste, de mère irakienne, est né aux États-Unis et n'a jamais vécu en Irak. Déplacement et dispersion de la population irakienne, déplacement et dispersion des biens culturels irakiens sont au cœur de son propos artistique. En Irak, avec le passage d'archéologues européens depuis le 19^e siècle, puis l'invasion américaine et les violences djihadistes, le patrimoine local n'a cessé d'être mis à mal à la fois de l'extérieur et de l'intérieur. Les uns l'ont pillé pour alimenter les collections privées ou muséographiques, les autres l'ont pulvérisé au bulldozer et à l'explosif. Dans l'un ou l'autre cas, acte de convoitise ou volonté d'extermination, fascination ou répulsion, les objets ont disparu du lieu d'émergence qui avait suscité leur raison d'être.

Loin de l'Irak, les endroits où certains de ces objets réapparaissent publiquement, musées américains ou européens, sont vus par Michael Rakowitz moins comme des espaces de sauvegarde que comme des « lieux d'extraction, de colonisation et de crime », pour reprendre ses termes. Un tel point de vue rejoint les prises de position qui se sont fait entendre au cours des dernières décennies pour mettre en cause les politiques muséales : critique postcoloniale, mouvements de revendication des peuples autochtones et demandes de restitution, notamment.

Sous le feu de ces critiques, les musées ont cherché à se réinventer de diverses façons : par le développement d'expositions itinérantes, les dépôts internationaux de longue durée, les interventions d'artistes dans la scénographie ou l'implication de personnes originaires des pays dont proviennent les objets exposés. À Washington en 2004 fut par exemple inauguré le *National Museum of the American Indian* dans lequel les collections sont considérées comme la propriété des peuples amérindiens et les expositions contrôlées par des représentants de ces derniers.

La réflexion engagée autour de la muséographie a contribué à mettre en cause la valeur des objets comme « témoins » de leur culture de provenance. De fait, tout objet, une fois ôté au milieu originel qui lui donnait son sens, devient autre chose que ce qu'il était – aucun des objets exposés dans les musées n'ayant été conçu pour finir là. Une fois déracinés de l'écosystème humain et culturel ayant suscité leur émergence, les objets sont détournés de ce qu'ils avaient vocation à être dans l'esprit de leur créateur. Ce ne sont plus que des fragments, des restes, des reliques, en somme. Et comme l'histoire ne cesse de se réécrire, le regard porté sur eux se transforme au cours du temps. En Occident, les objets extra-occidentaux d'abord tenus pour des curiosités (qu'on abritait justement dans des cabinets dits « de curiosité »), reçurent ensuite le statut de documents ethnographiques exposés dans des musées d'histoire naturelle puis rassemblés dans des musées d'ethnographie, avant d'être regardés plutôt comme des œuvres d'art. On sait les polémiques qui entourèrent la naissance du musée du Quai Branly en 2006, dont les premières affiches proclamaient que « les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux » et qu'on accusa de privilégier l'esthétique.

À l'époque, certaines personnalités dénoncèrent le paradoxe consistant à ouvrir un musée célébrant la beauté des objets extra-européens dans un pays expulsant au même moment des immigrants indésirables. Aminata Traoré, ancienne ministre malienne de la culture (1997-2000), dénonça ainsi le fait que les membres des sociétés africaines représentées n'auraient jamais la chance de voir la créativité de leur propre héritage.

Michael Rakowitz relève lui aussi le paradoxe des deux traitements opposés : d'un côté, l'exploitation et la violence exercée sur les populations anciennement colonisées ; de l'autre le goût porté à leurs objets qu'on collecte, s'approprie et soigne comme des biens précieux ; mais un goût qui n'a pas contribué pour autant à améliorer le regard porté sur l'Autre. Rakowitz est rejoint en cela par d'autres artistes comme le franco-algérien Kader Attia qui photographia en 1997 des travailleurs sans-papiers qui manifestaient à Paris sur les marches du musée National des arts d'Afrique et d'Océanie, l'ancien musée des Colonies. En se positionnant comme des descendants de ces « indigènes » dont l'histoire croisa celle des champs de bataille européens, ils brandissaient des banderoles portant l'inscription « 14-18 – 39-45, ils sont morts pour la France. Avaient-ils leurs papiers ? »

Pour Kader Attia, hanté comme Rakowitz par la réparation (selon le nom donné à plusieurs de ses expositions), « *cette disparité de traitement entre objets et personnes, renvoie à une histoire passée qui se prolonge dans le présent. Il s'agit donc de considérer la continuité des choses, de penser leur généalogie, c'est-à-dire le lien entre des contextes historiques éloignés dans le temps* ». En incriminant l'amnésie, ce grand drame à ses yeux de la société actuelle, il estime nécessaire d'interroger le passé à travers le phénomène de la migration des objets issus des anciennes colonies, pour comprendre, dit-il, « *ce qui a été raté* ».

Aux yeux de ses détracteurs, l'accent mis par le musée du Quai Branly sur la beauté qui élevait les objets extra-occidentaux au rang de chefs d'œuvre, passa non pour un mouvement de décolonisation de l'esprit mais au contraire pour une façon d'anesthésier l'histoire et de maintenir une vision impérialiste au sein du musée ; autrement dit d'user de critères occidentaux pour accorder ou non un label artistique aux objets venus d'ailleurs¹. Le parti pris strictement esthétique aboutit à une scénographie qui fige les œuvres dans l'atemporalité avec une quasi-absence d'objets hybrides ou modernes. Il en résulte un déni d'historicité qui amène à faire silence sur les conditions dérangeantes de la collecte des objets en contexte de colonisation. Ce que Michael Rakowitz préconise, précisément, est « *une voie qui interrogerait l'histoire officielle jusque dans ses dénis et ses rémanences* ». Ce sont des points de vue semblables au sien qui ont amené des musées à proposer des expositions questionnant justement l'histoire.

On peut penser par exemple à celle que fit Roger Boulay en 2001-2002 au Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie de Paris, intitulée *Kannibals et vahinés : imagerie des mers du Sud* et traitant des stéréotypes européens et racisants qui prévalaient au 19^e siècle. On peut également citer l'exposition de l'Afro-américain Fred Wilson, *Colonial collection* (1990) montrant des masques africains aux yeux bandés au moyen de drapeaux anglais et français pour donner à comprendre que les objets sont les « otages des musées » ; d'autres objets étaient accompagnés d'un cartel indiquant par exemple « Volé à la tribu des Zonge, 1899.

¹ L'anthropologue Margaret Jolly qui le dénonce écrivait ainsi « *Les canons de la beauté et ses conceptions de l'art sont extrêmement européocentriques. [...] L'accent sur des artefacts à la beauté énigmatique n'est qu'une manière de tenir l'altérité à distance* ».

Collection personnelle », pour mettre au jour ce que les musées s'efforcent de cacher, à savoir le contexte d'acquisition des objets. Dans une autre exposition, cette fois en 1992-93 au musée de Baltimore, le même artiste s'est fait conservateur. Pour cette exposition (*Mining the Museum*), Wilson a fouillé dans les réserves du musée (*Maryland Historical Society*) afin d'en sortir des pièces anciennes qui en disaient plus sur l'histoire de l'État que de nombreux objets exposés. Il les plaça dans une vitrine en juxtaposant de la vaisselle de luxe en argent avec des entraves d'esclave et en indiquant sur le cartel « Travail du métal 1793-1880 ». La juxtaposition de ces objets revêtait évidemment une signification politique transcendant la simple illustration du travail du métal et donnant à entendre qu'une économie de luxe avait pu se développer à Baltimore dans les siècles passés du fait de l'exploitation des Noirs. À travers ce type de scénographie qui se voulait pour lui un acte de décolonisation, Wilson établissait un parallèle entre sa lutte contre le racisme, les catégorisations sociales selon la couleur de la peau, et son combat contre les systèmes classificatoires des musées.

Ces requalifications successives montrent que, dans les musées, l'exposition des objets venus d'ailleurs constitue un dispositif d'appropriation interprétative qui en dit plus sur les représentations de la société que sur leur société d'origine. De fait, le musée est cet espace où un pays met en scène ses propres représentations de l'altérité. Ce processus de réappropriation culturelle que les institutions muséales ont longtemps répugner à signifier aux visiteurs, certaines expositions ont eu précisément l'ambition d'en donner conscience. C'est le cas par exemple d'ART/ *Artifact. African Art in Anthropology Collections*, montée en 1988 par Susan Vogel au *Center for African Art de New York*. Cette exposition traitait du regard occidental porté sur le continent africain en montrant comment la perception d'un objet africain peut dépendre du contexte dans lequel il est exposé. Elle présentait les objets dans différents environnements reconstitués : « un contexte africain originel », « un cabinet de curiosités », « un muséum d'histoire naturelle », « un musée d'art » et « une galerie ». Ce faisant, elle mettait en évidence l'importance bien connue de « l'horizon d'attente », cette disposition d'esprit qui nous fait envisager les choses en fonction de ce que nos expériences antérieures nous préparent à voir² – et qui fait par exemple qu'une pile de pneus ne suscite pas le même regard selon qu'elle se trouve devant un garage ou dans une galerie d'art contemporain...

Un grand nombre d'objets sont ainsi appelés à avoir plusieurs vies et à susciter différents regards, façon de dire que l'intention de la personne qui les a créés n'épuise pas le sens de sa création. Le processus (universel, inévitable) d'appropriation intellectuelle rend compte en effet de ce que la réception d'un objet est elle-même porteuse d'une dimension créative. « *C'est le regardeur qui fait l'œuvre* », disait Duchamp. Si on peut évidemment estimer qu'il y a des lectures plus légitimes voire plus justes que d'autres, on ne peut empêcher l'imaginaire et la subjectivité du regardeur de fonctionner. Car c'est un fait que la valeur d'un objet ne lui est pas intrinsèque mais qu'elle est construite de l'extérieur, par ceux qui en recyclent la qualification en fonction de leur appartenance à une époque, à une culture.

Cela, les muséologues l'admettent. Georges-Henri Rivière, fondateur du Musée national des arts et traditions populaires à Paris et qui a joué un rôle important dans le développement des musées d'ethnographie à l'échelle mondiale, estimait que « *le musée est un monde à*

² Cf. Gadamer, Jauss, Iser...

part où il est illusoire de vouloir retrouver la réalité »³ ; point de vue que le muséologue Fabrice Grognet prenait également à son compte en affirmant que le musée n'est pas tenu de faire surgir la « vérité anthropologique » des objets qu'il conserve mais d'assumer la métamorphose de leur statut et de leur valeur une fois qu'ils ont changé de mains⁴. L'anthropologue Octave Debary le résume en écrivant que « le musée est moins un instrument de souvenir, au sens d'une restitution du passé, qu'un instrument de requalification de l'histoire, donc un instrument de mutation, de "passages de témoins" ouvrant à une rencontre incertaine avec le passé, à sa transformation, à sa réécriture »⁵.

On pourrait considérer que c'est exactement la démarche artistique de Michael Rakowitz quand il s'inspire d'éléments du patrimoine irakien en les reproduisant non pas à l'identique mais sous forme de « fantômes », selon sa propre appellation. Ses œuvres se donnent comme une façon d'assumer clairement la transformation de l'art originel.

Le terme de « fantôme » en dit long. Il désigne l'apparition d'un ex-vivant mais sous une autre forme ; il est le « revenant » : celui qui revient sans être absolument le même. Et c'est aussi le mot « fantôme » qui qualifie un membre amputé donnant l'impression d'être présent tant il fait parfois souffrir. Or c'est de cette souffrance-là que parle l'œuvre de Rakowitz. Ses créations-fantômes sont une vision manifestant à la fois de la présence et de l'absence. Ou plutôt, ce sont des présences qui valent pour des absences, qui signifient que quelque chose a été qui n'est plus. Ce qui est là, ce qu'on voit renforce le sentiment de disparition, accentue la vision de la perte » [Boltanski, 2009 : 12].

Ces fantômes qu'évoque Rakowitz ont par définition la fonction de hanter. Et de fait, son œuvre est hantée par le destin de ce patrimoine déplacé ou disparu, notamment architectural, arraché à sa terre d'origine ou anéanti, qu'il n'a jamais vu sur place et ne connaît que sous la forme de restes : restes muséographiques, restes archivistiques ou restes photographiques recueillis dans des banques d'images⁶. Ces restes, il les métabolise artistiquement (« fantômatiquement ») à travers l'élaboration d'objets composés eux-mêmes de restes, en l'occurrence des matériaux de récupération provenant du Moyen Orient (journaux, boîtes de médicaments) et issus pour la plupart d'une industrie autrefois prospère mais aujourd'hui disparue : emballages alimentaires, boîtes vides de sirop de datte, canettes de soda...⁷ À ces œuvres dont les constituants triviaux et précaires contrastent avec les matériaux nobles et robustes des créations irakiennes originelles, il confie le soin de transmettre une mémoire référentielle.

Son postulat implicite, c'est que la transmission peut opérer alors même que les créations contemporaines qui lui servent de support ne se veulent en aucun cas des répliques à l'identique des œuvres du passé. De fait, elles n'en ont ni l'exakte apparence, ni la nature, ni la fonction, ni la signification sociale, culturelle ou symbolique. Ce qui se transmet, c'est seulement une certaine idée d'un patrimoine réinterprété (et dont on peut présumer qu'il

³ Rivière, La muséologie selon Georges Henri Rivière, Paris, Dunod, 1989, p. 275 (cité par Octave Debary, « L'incertitude patrimoniale », in R. Gaillard éd., *Exposer des idées, questionner des savoirs*, Alphil-Presses Universitaires Suisses, 2010 : 225-230, p. 227).

⁴ Fabrice Grognet, « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », *Gradhiva* (2), 2005.

⁵ Octave Debary, *op. cit.* p. 229.

⁶ Celles de l'Université de Chicago et du site d'Interpol référençant les objets volés.

<https://www.zerodeux.fr/guests/michael-rakowitz/>

⁷ Voir *The Invisible enemy should not exist, May the Arrogant not prevail* (petites sculptures, Lamassu de Trafalgar square).

sera plus tard à nouveau réinterprété différemment). Or cela est assumé artistiquement. Autrement dit, Rakowitz ne cherche pas à faire illusion ; plutôt à faire allusion, si j'ose dire, sérieusement mais sans gravité affichée, tempéré par une certaine coloration ironique comme l'atteste le caractère prosaïque des matériaux utilisés et les noms de marques commerciales visibles à l'œil.

Dans une certaine mesure, on pourrait dire de tout objet de musée qu'il est aussi une présence absence, un fantôme de lui-même, une sorte de trompe-l'œil. « *Un objet, comme l'écrit Maurice Godelier, c'est du sens matérialisé dans une forme. Mais le fait est – et c'est là le problème – qu'une forme peut toujours se détacher de son sens originaire et revêtir des sens nouveaux* »⁸.

Avec ses créations, Michael Rakowitz ne peut redonner vie aux œuvres du passé. Des fantômes ne font ni revivre ni ressusciter des disparus. Ils évoquent l'absence, la perte. Mais garder à l'esprit que des choses (ou des êtres) qui ont été ne sont plus, c'est empêcher qu'ils ne disparaissent tout à fait. « ... *les lieux de mémoire sont les hommes, pas les monuments* », dit l'artiste Jochen Gerz⁹. Et l'anthropologue Octave Debary qui a beaucoup débattu de ces questions avec lui écrit : « ... *la valeur d'histoire d'un objet permet moins de témoigner d'un passé originel (voire authentique) que du pouvoir de l'objet de transmettre une nouvelle histoire [...]* ». En ce sens, poursuit-il, « *tout patrimoine est inauthentique au sens où il est altéré, soumis au temps, au jeu d'une mémoire sélective à la fois oublieuse et capable de se souvenir. Un patrimoine inventé, car frappé de requalification. L'histoire – inatteignable en tant que passé originel – s'atteint toujours comme mémoire revisitée au présent* »¹⁰.

Il y a lieu, me semble-t-il, ni de s'en réjouir ni de le déplorer, mais de l'admettre... Et précisément, c'est à quoi nous sensibilise l'œuvre hantée d'un artiste comme Rakowitz.

Monique Jeudy-Ballini

⁸ Maurice Godelier, « Préface », in Sally Price, *Arts primitifs, regards civilisés*, éditions de l'Ensba 2012 : 14.

⁹ Jochen Gerz 1997.

¹⁰ Octave Debary, *op. cit.* p. 229.