

L'objet frontière :

Considérations sur l'œuvre de Jimmie Durham

Sophie Moiroux

Résumé

Suivant une anthropologie de l'art qui les étudie en tant qu'indexés d'intentionnalités ou personnes, il est intéressant de considérer les objets comme lieux de condensation d'identités. On peut alors les comprendre en tant qu'intersubjectivités réciproquement attribuées dans des contextes, usages et fonctionnements, au sein de réseaux de relations sociales dans lesquelles ils apparaissent comme des moyens de communications, en particulier dans des situations de conflits, où est perceptible la confrontation de différents points de vues.

Dans cette optique, nous considérons l'œuvre de l'artiste d'origine cherokee Jimmie Durham, qui a été également activiste politique. Ces objets d'art contemporain produisent des interactions et inférences, en particulier des jeux de miroir entre le spectateur et l'artiste, l'« Occidental colonisateur » et l'« Indien natif », ainsi qu'une réflexion du point de vue occidental sur celui des indigènes, qui les met en positions de confrontations et déplacements. Cette œuvre peut en effet être perçue comme étant sujette à des déplacements de contextes : dans celui de l'histoire de l'art des Indiens en Amérique – histoire « occidentale » et « indigène », histoire tant de l'« art » que des relations entre agents sociaux complexes, de différentes cultures en conflits ; ainsi que comme objet pour une multiplicité de points de vue accumulés.

La complexité de cette œuvre, condensation de perspectives opposées, permettrait, par le développement d'outils d'approches, de considérer la « frontière » entre le « centre » et la « périphérie », tout en les étudiant l'un et l'autre ainsi que leur confrontation nécessaire.

Mots clefs : condensation d'identités, perspective, art contemporain, artiste, Amérindien, conflits, objet.



Groupe de Réflexion : Socio-anthropologie des
arts plastiques dans les contextes périphériques

Quelques éléments de méthodologie vers une anthropologie de l'art

Poursuivant un travail en cours vers une proposition d'approche pour l'étude d'un objet, cette présentation expose une esquisse dans laquelle nous réaliserons simplement l'observation des détails d'un objet en particulier. Ceci nous permettra de rechercher quelques uns des éléments compris dans les réseaux de relations sociales établies autour de lui et qui constituent sa définition.¹ Une description de l'objet sera ainsi tracée, rendant observable son identité complexe, et apparente sa position *entre différents mondes*.

L'œuvre singulière de Jimmie Durham, artiste contemporain reconnu internationalement, d'origine cherokee, apparaît précisément comme un tel « objet frontière », entre deux conceptions, par exemple : de l'« art » et de l'histoire des « indiens ». Pour illustrer cette démarche, nous étudierons ici le cas d'une œuvre récente de Durham, réalisée dans une galerie parisienne en 2004 et qui questionne le monde de l'« art contemporain occidental ».

Nous avons débuté notre approche anthropologique de l'objet d'art suivant une théorie qui considère les choses au centre de relations entre les gens, celle établie par Alfred Gell dans *Art and Agency*. Traitant, dans certains contextes, les objets comme des « personnes », dotées d'intentions, Gell les définit comme des « Indexes », traces d'évènements, « objectifications » d'intentionnalités. Il explique qu'en reconstruisant mentalement les « histoires » de l'origine d'un artefact en une séquence d'actions, et en faisant correspondre à un comportement certaines représentations mentales, nous pouvons faire une « abduction » ou « inférence causale » sur les intentions ou capacités de celui qui l'a produit. Cette théorie est intéressante car elle utilise le fait que la présence de ces artefacts permet ainsi de percevoir les éléments constituant les réseaux de relations qui les entourent, et de saisir une compréhension des rôles des objets d'art, leur capacité à agir dans un processus et un cadre plus largement social.² Nous pouvons alors en reconstruire une description. Toutefois l'étude d'« objets frontières » demande de considérer les points de vue de plusieurs mondes (que nous appellerons dans

¹ Le travail fondamental de l'organisation du matériel ethnographique de cet objet sera quant à lui développé ailleurs.

² Il s'agit ensuite de reconstruire l'objet suivant son ethnographie, et la méthode de Gell apparaît efficace pour visualiser ces réseaux : il distingue les éléments qui les composent selon plusieurs termes analytiques aux côtés de l'« Indexe » (« Artistes », « Récipients » et « Prototypes »), positions qu'il organise en formules décrivant la situation.

un premier temps simplement « occidental » et « indien »), ainsi que la possibilité de leur accumulation ou « condensation »³ sur un même artéfact, qui nécessitera alors une multiplicité de descriptions.

Étudions maintenant la pièce de Jimmie Durham.⁴ *Une Pierre Presque Volante* a été réalisée à la Galerie Michel Rein, avec des matériaux locaux, dont la pierre elle-même, que le galeriste a rapportée de la côte normande à l'artiste. L'installation, occupant tout l'espace de la galerie, est composée de plusieurs pièces : 1. *Where a stone opened a tube of red paint* (un tube de peinture rouge écrasé sur un bloc de granit noir du Tarn), 2. *Stone (removed) on glass* (une plaque de verre ayant subi un violent impact). Un écran est également exposé, sur lequel nous voyons une pierre tomber toute seule de la mezzanine dans un sceau de peinture (sceau qui constitue la pièce 3. intitulée *Acrylic paint and steel on plywood*), et produire des éclaboussures sur les murs de la galerie ainsi que sur les panneaux de contreplaqué qui composent, en 4, les tableaux *Almost Spontaneous 1, 2, 3, et 4*. Cette vidéo témoigne de la performance de la réalisation de ces œuvres. Selon Durham, la pierre réalise trois actions : 1) elle « essaie de peindre », 2) elle a « produit une pièce d'art abstrait », enfin, 3)&4), elle « a essayé de vraiment faire une peinture en tombant dans un sceau de peinture ».⁵ Toutefois, la pierre elle-même n'est pas exposée : « Il faut croire qu'elle s'est envolée. En tout cas c'était son désir » nous dit Durham, « Mais elle n'est pas totalement absente, puisqu'on la voit dans le film de la performance : elle est devenue une star de cinéma... ».⁶

Nous pouvons déjà apercevoir une conjonction de différentes définitions (telles que celles reconnaissables par un visiteur parisien et celles racontées par Durham), par exemple : de la pierre ou de l'« artiste ». Celles-ci sont construites par différents réseaux de relations dans lesquels il s'agira de comprendre les éléments que nous venons de voir dans cette installation. Voyons, en les survolant ici brièvement, les contextes dans lesquels s'inscrit l'œuvre de Jimmie Durham.

³ Cf. les caractéristiques de la « condensation rituelle » discutée par Carlo SEVERI, 2002, « Memory, Reflexivity and Belief : Reflections on the Ritual Use of Language », *Social Anthropology* 10:1, pp.23-40.

⁴ Exemple de biographie fournie par Jimmie Durham à la Galerie : « Born in 1940, in Washington, Arkansas, into a family of carvers and activists belonging to the Cherokee nation, the multidisciplinary artist Jimmie Durham also wrote, performed and edited poetry in Houston, Texas, in the late '60s, where he had his first solo exhibit in 1965 in Austin. Upon completing the a degree in sculpture at the Ecole des Beaux-Arts in Geneva, in 1972, Jimmie Durham worked full-time for the American Indian Movement, serving as head of the International Indian Treaty Committee at the United Nations. (Leading to the drafting of the International Declaration of the Rights of Indigenous Peoples – a treaty signed by most countries, with an odd exception of Sweden.) As part of a first generation of contemporary artists working in an international art context, his activities and lucidity as a writer and critic have compounded Durham's extensive contribution. Although on travel, he currently lives in Berlin. He has participated in major exhibitions in Museum van Hedendaagse Kunst, Gent; Hamburg Kunstverein; FRAC, Reims, Wittegenstein Haus, Vienna, Whitney Biennial, New York; Kunstverein Munich, among others. »

⁵ Jimmie DURHAM, 2004, « Jimmie Durham, tournage réalisé à Galerie Michel Rein à Paris, entretien avec l'artiste » [in *creativtv.net* <http://www.creativtv.net/artistes/video/durhamv.html>]

⁶ Jimmie DURHAM, 2004, Propos recueillis par Emmanuelle Lequeux : « Jimmie Durham : 'Je ne veux pas être réconcilié' » *Le Monde (Arts-Aden)*, 24-30 mars 2004, p.27

Un artiste « Indien » ?

Son origine cherokee tend à conférer à Jimmie Durham une identité d'« indien ». Avant tout il s'agit de réaliser qu'a été formée, à la partir des mythes sur l'Amérique 'sauvage', sur les bienfaits de la colonisation, sur la disparition des 'vrais' Indiens, une *image* de l'« indien » qui contribue à la *construction* de stéréotypes (et à leur croyance) qui sont popularisés à partir de carnets de voyages, de romans d'aventures, de spectacles, de films Hollywoodiens. Se sont ainsi développés une fascination pour les valeurs spirituelles et culturelles des peuples Natifs, exotiques, ainsi qu'un engouement pour les objets d'art « indiens ». Leur *authenticité* en tant que « produits d'art ou d'artisanat fabriqué *par un Indien* » devient ainsi essentielle. Le marché demande alors la certification de l'artiste, et l'*Indian Arts and Crafts Act* (Public Law 101-644, 1990) est établi pour la promotion et la protection des Artistes et Artisans Natifs Américains, pour dissuader la 'contrefaçon' de produits 'Indian Made'. L'objet d'art « indien » doit nécessairement être produit par un « member of an Indian Tribe » ou « certified as an Indian Artisan by an Indian Tribe » (Section 309.2), le statut d'appartenance à une tribu indienne devant par ailleurs être reconnu par les autorités des Etats-Unis.

En leur imposant de justifier leur identité de 'Natifs Indiens Américains', on peut remarquer que la construction de l'identité nationale de l'Amérique place les nationalités indigènes dans un contexte secondaire ou « périphérique »⁷, tout en occultant les tragédies du Contact avec les Européens, de la colonisation continuelle des Américains (tels les évangélisations, ou les désavantages économiques, contre lesquels se bat par exemple l'American Indian Movement, dont Durham a été un membre actif dans les années 70, etc...). Cet Acte produit de plus une marginalisation des 'artistes indiens' qui n'ont pas voulu se soumettre à la législation fédérale, et qui se retrouvent sans certification tribale, sans statut. Les artistes activistes sont ainsi 'invisibles'.

Jimmie Durham, qui par ailleurs est lui-même activiste et l'auteur de nombreux texte politiques engagés, a refusé de se plier à ces critères bureaucratiques d'authenticité et d'indianité, bien qu'il aurait pu obtenir un tel certificat. Ceci lui a donc valu un statut de « non-indien » : ses expositions au Centre for Contemporary Art à Santa Fe et au American Indian Contemporary Arts à San Francisco (en Juillet

⁷ Laura TURNEY, 1999, « Ceci n'est pas Jimmie Durham », *Critique of Anthropology* 19:4, p.433

1991) ont ainsi été annulées.⁸ Par ailleurs, il déclare que « I was never an artist with the idea of doing art as a way of representing some Indianness for sale »⁹. Il explique en effet : “When I was young I could carve and construct objects – the Cherokee are famous for being great wood workers – and I learnt to make them for our ceremonies, but also for tourists. This kind of work didn’t really satisfy me because I could sense it was schizophrenic”¹⁰. Au contraire, il demande le droit à la parole, à une ‘voix’ qui soit réalisable hors des situations imposées : “I’m still as authentic as I used to be but I’m trying to speak to you about here. I’m trying to be here; would you please allow me to be here at this moment and forget wherever we both might have been yesterday”¹¹. Il se définit alors comme un artiste *contemporain* qui se trouve être d’origine Cherokee (culture à laquelle il se réfère tout de même constamment, qui fait partie intégrale de sa biographie¹²). Ainsi il peut être inclus dans le monde de l’art « occidental » ou « international », et donc, se retrouver sur un pied d’égalité avec les autres artistes, occidentaux et Autres non-indigènes.

Considérant un certain point de vue « indien » sur cette « Indianité », il faut noter que les traditions, et éléments culturels des Natifs ont évolués, les artefacts ou objets d’art pouvant prendre différentes formes, associer de nouveaux éléments. Durham effectue une telle translation dans son œuvre. En même temps qu’il s’inclut dans le monde occidental, il conserve sa culture cherokee « I don’t want to be voiceless. I can’t speak cherokee to anyone from my cousins. So I have to speak a little spanish, a little french, very much english. I think it’s part of my culture to be dynamic. We were not on reservation until the english came out. It wasn’t our culture.”¹³ Tout en tentant de maintenir leurs relations traditionnelles avec leur culture, de nombreux artistes contemporains Natifs expérimentent en effet avec des nouveaux médias et concepts, qui leurs sont familiers *autant qu’aux autres artistes aux*

⁸ Dans certaines expositions il a alors présenté cette annonce : “The US congress recently passed a law which states that American Indian artists and galleries that show their work must present government authorised documentation of the artists ‘indianness’. Personally, I do not much like Congress, and feel that they do not have American Indians’ interests at heart. Nevertheless, to protect myself and the gallery from Congressional wrath, I here-by swear to the truth of the following statement: I am a full-blood contemporary artist, of the sub-groups (or clan) called sculptors. I am not an American Indian, nor have I ever seen or sworn loyalty to India. I am not a Native ‘American’, nor do I feel the ‘America’ has any right to either name me or un-name me. I have previously stated that I should be considered a mixed-blood : that is, I claim to be a male but in fact only one of my parents is male (Cf. Laura TURNEY, 1999, « Ceci n’est pas Jimmie Durham », *op. cit.*, p.430).

⁹ Jimmie DURHAM, 1995, “Interview - Dirk Snauwaert in conversation with Jimmie Durham” in Laura MULVEY *et al.*, 1995, *Jimmie Durham*, p.8.

¹⁰ Roberto PINTO (ed), 2004, *Jimmie Durham – Le ragioni della leggerezza : A cura di Roberto Pinto*, Fraconsaffiantino Artecontemporanea, Torino, p.42.

¹¹ Jimmie DURHAM, 1995, “Interview ...”, *op. cit.*.

¹² Il dit lui-même : “You can’t lose your own identity. I wish I could lose my own identity. All of my life I wish I could. The problem is you can’t” (“Jimmie Durham - Connecting Art and Politics” Biennale of Sydney Media Release 13 march 2003).

¹³ Jimmie DURHAM, 2004, « Jimmie Durham, tournage ... », *op. cit.*.

Etats-Unis : « Constant change – adaptability ... it is a tradition that our artists have particularly celebrated and have used to move and strengthen our societies. ... We [artists] feel that by participating in whatever modern dialogues are pertinent we are maintaining this tradition”¹⁴.

Les notions d'« indien » et d'« indianité » qui seraient perceptibles dans les œuvres d'art des Natifs perdent ainsi leur sens telles qu'elles sont définies par le point de vue stéréotypé du 'colonisateur' occidental.

Un Indien « artiste » ?

On remarque en outre que les artistes 'non-occidentaux' sont souvent catégorisés par leur 'ethnicité', et considérés comme produisant des œuvres d'art qui ne parleraient que de leur propre culture, sans pouvoir atteindre une universalité dont seul l'artiste 'occidental' aurait le privilège, ayant les qualités de “créateur”, maîtrisant Modernité, Primitivisme, Musées (ethnographiques, des Beaux-Arts), etc...

Les travaux que Jimmie Durham a réalisés dans les années 80 (crânes d'animaux sertis de pierres précieuses, installations traitant de la marginalisation socio-économique dont de nombreux Indiens font l'expérience dans les réserves) sont réputés en tant que critiques du Primitivisme et des tendances coloniales de la pensée occidentale. Toutefois ils n'ont pas eu l'effet escompté par Durham, qui s'est trouvé exotisé et exploité par un marché friand de Primitif et de l'Autre'. Les visiteurs des galeries achetaient les crânes sans percevoir son ironie ni la connexion avec les magasins des pionniers qui exploitaient les Natifs et avec le monde de l'art contemporain : ils ne faisaient, là encore, que renforcer les stéréotypes. Durham constate que “It looked like the art crowd of New York was being entertained by the sorrows of my people and I was the agent who allowed them to be entertained. I felt that I had betrayed my own folks and betrayed my own struggle because the work was popular. I had to stop and say, if I'm going to do art once more I have to do a little research about art, once more I have to go back and see what the hell they're talking about with art”¹⁵. Il lui fallait démontrer sa qualité d'“artiste”:

¹⁴ Jimmie DURHAM, 1986, *Ni' Go Tlunh A Doh Ka* in Jimmie DURHAM & Jean FISHER (ed), 1993, *A Certain Lack of Coherence*, p.108.

¹⁵ Jimmie DURHAM, 1995, “Interview ...”, *op. cit.*, p.13

Voyons un bref aperçu de l'histoire de l'art qui est appliquée aux « Indiens » : nous avons noté que les Colonisateurs ont accordé une grande importance à la protection de leur art en tant que 'pur', 'authentique', produit de manière 'traditionnelle' (style, technique, matériaux), principalement afin de perpétuer les valeurs de l'héritage Indien Américain. Des programmes d'éducation ont été mis en place, pour que l'art 'des Indiens' refasse surface de l'inconscient des élèves (par exemple, établissement d'une tradition d'aquarellistes, le *Kiowa Five*, ou encore création du *Studio for Native Painting* à Santa Fe en 1932 par la non-native Dorothy Dunn). Ceci implique l'identification, par des spécialistes, d'un style (souvent éclectique) statique et commercial. Le marché de l'art indien, qui se développe surtout depuis le début du XXème siècle, est ainsi basé sur des stéréotypes reconnaissables comme visiblement « indiens ». Ils sont renforcés et imposés, par l'allocation sélective de prix, ou de ventes - les jurys, patrons, spécialistes et marchands d'art, contrôlant le marché, étant non-Indiens, ou Indiens 'traditionalistes'. Un « art » indien est ainsi effectivement édifié ; et les « artistes » définis dans ce contexte colonisateur.

De plus, les Natifs ont eu tendance à absorber le regard stéréotypé des conquérants, pour répondre au marché de l'art ou de l'artisanat, vendre aux amateurs occidentaux : de nouveaux styles, une nouvelle imagerie sont effectivement élaborés, en particulier pour la production de souvenirs. Les artistes indiens suivront les styles prescrits, pour vendre, surtout si l'on considère que là est le principal moyen de subsistance dans les réserves : des programmes sont établis pour développer le marché de l'art indigène comme source de revenus (qui peut être importante). Le choix d'une carrière artistique est alors conçu comme particulièrement évident pour un Natif. Par ailleurs, pour être reconnu en tant qu'« indiens », les artistes doivent construire et projeter leur identité suivant les notions d'authenticité que nous avons vues, et qui leur permettent d'exister pour le public mais aussi pour eux-mêmes. Les arts sont devenus un moyen pour eux d'affirmer que leur culture est encore vivante. Ainsi, la culture et l'identité des Indiens sont reliées à un regard « authenticateur », central et externe, qui les construit et les relègue à la périphérie 'de l'art contemporain' – alors qu'eux-mêmes l'internalisent, se percevant au travers de cette notion d'« authenticité »¹⁶.

Soulignons à nouveau que le développement des arts des Indiens a toutefois poursuivi son chemin après le Contact. Quant à Durham, bien que d'une part il rapporte ne pas être consciemment devenu un « artiste » et insiste sur la continuité de la responsabilité des artistes avec celle des autres

¹⁶ Laura TURNEY, 1999, « Ceci n'est pas Jimmie Durham », *op. cit.*, pp.426-431.

membres de la société,¹⁷ d'autre part *il se situe dans le monde de l'art occidental* (il est allé étudier aux Beaux-Arts), et affirme : "You are continuing with all the painters if you paint... To continue their intellectual discourse".¹⁸ Ainsi, pour échapper aux stéréotypes, qui enferment les « artistes » « indiens », Durham *élabore sa propre définition*.¹⁹

Refus de l'enfermement de ces contextes

Nous avons vu qu'il ne se définissait pas comme un artiste « cherokee ». De plus, alors qu'il souligne son appartenance à une "famille de sculpteurs", il affirme : « *I don't think of myself as an artist, actually* », et refuse de se plier à la dictature de l'histoire de l'art et à ses catégories : « It comes from a funny, ... small part of European history » - tout en ajoutant : « Artists always try to break out of such a tight little framework – they always have I think ». ²⁰

Déçu par le contexte de l'art contemporain aux Etats-Unis, pour « [s]e libérer de l'histoire ... de toutes [s]es vieilles histoires ; pour surtout ne pas devenir un artiste exotique, de l'indianité », en 1994 Jimmie Durham s'est installé en Europe où il a trouvé une « densité fascinante de possibilités intellectuelles »²¹. Là ses œuvres sont devenues moins exotiques, plus 'locales', et plus ambiguës. Il veut devenir « Eurasien ». Et pour lui, le travail qu'il réalise en Europe doit être en rapport avec le lieu où il va être exposé – sinon, il considère qu'il ne serait qu'un exilé « parlant du passé ou d'endroits lointains ». ²² Nous remarquons encore son processus de re-constructions d'identités.

Ayant aperçus certains contextes dans lesquels peuvent être compris les éléments de l'œuvre de Durham, interrogeons *Une Pierre Presque Volante*.

¹⁷ Remarquons en outre que, Durham se plaçant comme un pair parmi les artistes « internationaux », nous pouvons concevoir une *continuité* de cette position avec celle nécessaire à son engagement activiste pour la reconnaissance des droits des Indigènes (notamment à l'ONU et au sein de l'AIM).

¹⁸ Jimmie DURHAM, 2004, « Jimmie Durham, tournage ... », *op. cit.*

¹⁹ Lorsqu'une journaliste lui demande « Even when you don't voluntarily include any element of your roots, one can see the influence of your tradition in your work », Durham rapporte qu'il "was terrified by this idea and replied : « Yeah, perhaps » (also because she was very nice about it), but I should have said : « Show me and I'll remove it straightaway ». Il ajoute que "This idea of standardising everything, of thinking of people as stereotypes, is so strong" (Roberto PINTO, 2004, *Jimmie Durham, op. cit.*, p. 52).

²⁰ Jimmie DURHAM, 2004, in Rudi LAERMANS "Two conversations with Jimmie Durham - Conversation 1, Berlin, Thursday 12.02.2004, late afternoon, Jimmie Durham's apartment". A Prior Magazine #9, June 2004 (italiques ajoutées).

²¹ Jimmie DURHAM, 2004 « Jimmie Durham : 'Je ne veux pas être réconcilié' », *op. cit.*, p.27

²² En 2004, Jimmie Durham a l'idée de faire une rétrospective (ou une "évaluation") *From the West Pacific to the East Atlantic* ; il explique : "In the old days, strangers could become Cherokee citizens by living with us for seven years and learning the language So after seven years in Europe it just seemed natural to me to make a 'presentation' of myself : a report" http://www.gem-online.com/content_ft.phtml?reload=true&id=14&tijd=eerder&passedID=9&nav_page_id=4.

Qui est l'artiste ? L'action est ici celle d'une *pierre* : elle est l'« artiste » (productrice de l'œuvre), un élément naturel effectuant une action 'civilisée', dans le monde de l'art contemporain essentiellement 'occidental' – cette action *se distingue des stéréotypes* (différentiation qu'effectue également Durham). Durham nous rappelle que dans la tradition occidentale, les pierres sont domestiquées par l'Architecture et par l'Art.²³ Elles ont aussi été des outils pour l'homme. Durham veut donc les voir plutôt « légères », effectuant des actions : elles ont une intentionnalité (il leur peint des visages, ou les place dans des situations 'humaines' – sans que toutefois elles ne se plient aux règles de 'bonne conduite'). En outre, dans la vidéo, nous ne voyons pas Jimmie Durham, mais seulement la pierre qui tombe : nous pouvons penser à une identification de l'artiste en pierre récalcitrante. Notons cependant que sa présence en tant qu' *artiste* est bien affirmée : l'exposition a lieu dans une galerie, et la performance de la pierre est en fait complétée par la *fabrication* réalisée par Durham : nous pouvons voir les agrafes, les clous, la colle qui servent à fixer les couleurs sur le cadre. Il est co-auteur avec la pierre - et nous fait ainsi réaliser un déplacement du rôle de l'artiste : de celui qui crée à celui qui réarrange les choses.

Construction paradoxale de l'identité de l'artiste : Durham met en relief la construction des identités. Celle de la pierre-artiste (alors qu'elle vient de l'océan, il l'a ici guidée dans un espace établi pour elle et a retouché ses œuvres : elle est « presque » volante). Et la sienne (sa biographie est présente dans la galerie (Cf.note4), il est de plus un intellectuel très présent : dans des conférences et colloques et par ses publications politiques et critiques). De surcroît, lui-même est composé de définitions contradictoires. Nous pouvons remarquer le fait qu'il vit dans des grandes villes, et surtout qu'il est 'adapté' dans le monde de l'art contemporain dont il utilise les éléments (il est également poète et critique reconnu, tout en se disant contre l'architecture et contre le langage), et *qu'en cela* il est un 'véritable' indien (poursuivant la tradition du *trickster* ²⁴ par exemple). De même, vice versa : parce qu'il est un indien politiquement *engagé pour son peuple* , il produit des œuvres d'art efficaces (qui se vendent et font parler d'elles). Il nous apparaît donc y avoir ici une occurrence d'« Être similaire à toi est

²³ Rapportons que dans ses discours les pierres, se référant à l'architecture, à la monumentalité, à la vérité et à la croyance, supportent une métaphore de la domination de la civilisation sur la Nature, ainsi que le parallèle entre la *création* artistique et la *découverte* de l'Amérique - toutes deux étant posées comme 'absolument nouvelles'.

²⁴ "It is noteworthy that where cultures severely traumatised by colonial repression possess trickster traditions, these have been reinvented to deal with its ambivalences. ... In trickster tales, the insight ... concerns the gift of interpretation and the acquisition of respect for the otherness of the other" (Jean FISHER, 2003, "Storying art, or, the everyday life of tricky tactics").

être moi par opposition à toi, et vice versa »²⁵. L'identité *paradoxale*, de l'artiste dans notre cas, est construite en établissant ainsi le lien entre ses deux définitions qui se trouvent dans des registres contradictoires - perspective de l'art contemporain occidental et point de vue de l'indien'. Il est intéressant ici de considérer cette stratégie, typique des mouvements messianiques, centrés sur la personne d'un « prophète », qui se sont développés dans les situations de conflits entre Indiens et Colonisateurs et dans lesquels ils peuvent servir de moyen d'expression à la résistance.

L'identité de Durham, tout comme celle de la pierre, et de l'« artiste », étant comprise dans différents contextes, sa position devient celle de 'pivot' entre ceux-ci, et l'on pourrait considérer son œuvre comme un objet pour une multiplicité de perspectives opposées accumulées. En essayant de concevoir ces différents points de vue (ou 'centres', si l'on réalise que « le point de vue crée le sujet »²⁶ et le « sujet » détermine ses autres relationnels - la définition de la pierre établie par Durham lui conférerait une intentionnalité et une position de « sujet »), tentons maintenant de réaliser une description décomposée de cette *Pierre Presque Volante*, faisant ainsi apparaître différentes définitions qui y sont condensées (c'est-à-dire simultanées).

Avec son point de vue 'occidental', le visiteur, influencé par ces conceptions coloniales, comprend et croit en des stéréotypes quotidiens, se trouvant de plus ici dans le contexte de l'art occidental – une galerie parisienne à portée internationale - il s'attend à y voir des « objets d'art ». L'« artiste » contemporain est américain (originaire des Etats-Unis et vivant à Berlin), de formation artistique, et expose dans des galeries européennes et événements internationaux ; il a élaboré une installation d'art, avec des matériaux locaux, des titres en anglais ou en français. Durham présente et définit donc son œuvre en tant qu'art, se définissant lui-même de cette manière comme « artiste » reconnu.

En observant les détails des pièces présentées (avec l'éventuelle contribution d'explications et interprétations critiques), le visiteur perçoit une « interruption », une ironie, qui provoque le doute dans son esprit. Percevant les traces de ce qui s'est passé, il tente de comprendre comment ces taches de peintures ont été faites (Cf. abductions d'agenciers de Gell), quelle intentionnalité a produit cette œuvre d'art, et comment sont utilisés ces matériaux et éléments 'locaux' qui lui sont familiers. C'est l'œuvre

²⁵ Cf. Carlo SEVERI, 2004, « Capturing Imagination: a Cognitive Approach to Cultural Complexity », *Journal of the Royal Anthropological Institute* 10, p.820.

²⁶ Cf. Le perspectivisme de Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, 1998, "Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism," *Journal of the Royal Anthropological Institute* 4:3, p.476.

d'un 'Autre'. D'une part l'« artiste » est « indien », activiste politique (identifiable en se référant à sa biographie, aux informations de la galerie, de la presse). Durham a en effet réalisé dans cette galerie une action violente et scandaleuse, destinée à produire une confrontation avec les attentes des visiteurs : il présente des pièces qui ne sont pas produites par un humain mais par une pierre. Cet élément 'autre' n'exhibe toutefois pas de traces visibles d'« indianité » mais continue plutôt une conversation (comme le précise Durham), en particulier avec les peintres occidentaux des décennies précédentes. D'autre part, l'« artiste » est la pierre, qui, bien qu'absente est nommée et a laissé les traces de ses actions. Elle est alors concevable par le visiteur comme l'« artiste », en même temps que Durham, invisible dans la vidéo. Nous pourrions alors envisager que ce dernier établit en cette pierre l'identité d'un certain 'double' de lui-même – qui n'apparaît pas stéréotypé.

Dans sa tentative pour comprendre l'action de la pierre, nous pourrions imaginer que le visiteur change de point de vue – il se met à la place de l'« autre », ici la pierre. Il serait alors capable de se voir lui-même, tel qu'avec ses stéréotypes il est entré dans la galerie, et réfléchir sur la 'vérité' de ces normes, qui proviennent d'une perspective qui conférerait à la pierre-artiste une définition différente. Durham peut ainsi parler au travers de la pierre : son action est comprise par le visiteur qui a de cette manière effectivement retourné son regard sur lui-même. Son action politique de subversion des catégories, stéréotypes, etc. peut ainsi être efficace dans cette pièce-même (nous lisons dans les critiques de son œuvre, par exemple, des *questionnements* sur les conflits entre l'homme et la nature, ou sur la construction occidentale de la catégorie d'art). Nous pouvons ainsi réaliser que les réseaux relationnels que nous avons entrevus établissent les diverses définitions de l'objet, qui, avec des subjectivités alors comprises, sont réciproquement attribuées entre les éléments (« artistes », « objets d'art » et spectateur par exemple) de différents points de vue (« occidental » et « indien »).

En mettant en place interactions et inférences, Durham, en 'pivot' à plusieurs identités, produit ainsi des confrontations et des déplacements. Il semble appliquer *dans* le contexte de l'*art occidental*, en étant de plus 'site-spécifique' (performance et réalisation de l'œuvre *in situ*, matériaux locaux), une action inhabituelle (destruction ou réarrangement par une chose 'naturelle,' inanimée et impliquant un processus non figé, action contrastant ainsi fortement avec le rôle de l'artiste occidental), effectuée au travers d'un objet qui, bien qu'ayant d'autres attributs dans le contexte occidental (élément architectural par exemple), est alors doté de capacités animistes ou d'intentionnalités que Durham lui a définies

simultanément. Ceci permet à ce dernier d'énoncer effectivement : « I think I am an outsider in the inside »²⁷ – déclaration rendue apparente dans la constitution de ses objets « frontières ».

Considérations sur les notions de « centre » et « périphérie »

Lieu de condensation d'identités contradictoires, l'« objet frontière » permet ainsi d'attirer l'attention sur différentes cultures en conflit dans cet objet-même. Les éléments des différentes cultures, en relation autour de cet objet, participent à sa définition, et contribuent de plus à la construction de l'identité de l'artiste, qu'il établit par ailleurs lui-même en la basant sur une condensation de différentes identités et donc sur des relations avec ses objets d'art et autres éléments de différents contextes, se montrant ainsi lui-même complexe. Nous pouvons voir qu'il peut transformer (et diriger) les objets et renverser les points de vue. De plus, Durham comprend alors dans sa performance (ou celle de la pierre ?) une « attitude réflexive » au sujet des l'existence des normes 'universelles' occidentales. Cela pourrait-il constituer une stratégie possible de la périphérie pour accéder au 'centre', pour le toucher ?

Une étude de la combinaison d'éléments différents, contradictoires, en *un même* lieu/objet/personne ou « objet frontière », en considérant la « frontière » comme une conjonction de points de vue, peut permettre de mettre en relief la construction des identités, qui établit un « centre »-« sujet » et des « périphéries »-« objectifiées » déplaçables. Il sera alors intéressant de rendre apparents non seulement les conflits mais également les *relations* entre ces « centres » (culture dominante) et « périphéries » (ou 'colonies') mouvants et déterminant réciproquement leurs subjectivités et leurs définitions.

²⁷ Jimmie DURHAM, 2004, « Jimmie Durham, tournage ... », *op. cit.*.

Bibliographie sélective

- Alfred GELL, 1998, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford & New York, Oxford University Press.
- Jimmie DURHAM & Jean FISHER (ed), 1993, *A Certain Lack of Coherence: Writings on Art and Cultural Politics*, Londres, Kala Press.
- Laura MULVEY, Dirk SNAUWERT, Mark Alice GRANT, & Jimmie DURHAM, 1995, *Jimmie Durham*, Londres, Phaidon.
- Giacinto DI PIETRANTONIO, Roberto PINTO, Jimmie DURHAM, (*et al.*), 2004, *Jimmie Durham*, Milan, Charta/Fondazione Antonio Ratti.

Sophie Moiroux est actuellement en deuxième année de doctorat en Anthropologie Sociale et Ethnologie à l'EHESS Paris, sous la direction de Mr. Carlo Severi, elle étudie, au moyen d'une anthropologie de l'art, un « Objet Frontière » présentant des condensations d'identités conflictuelles, en particulier au travers de l'œuvre de Jimmie Durham, après un DEA consacré à la description multipliée d'une figurine chamannique Cuna. Mémoire de maîtrise au sujet des rôles des oeuvres d'art au sein du siège de l'ONU, effectué à University College London.