Document généré le 1 juin 2025 22:46

Anthropologie et Sociétés

Dé-voiler les objets
La « normalité » exposée dans les installations muséales de Jimmie Durham
Un-Veiling Objects
« Normality » Exposed in Jimmie Durham's Museum Installations
Re-velar los objetos
La « normalidad » expuesta en las instalaciones museísticas de Jimmie Durham

Sophie Moiroux

Volume 38, numéro 3, 2014

Vue de l'autre, voix de l'objet : matérialiser l'immatériel dans les musées
Other's Views, Artefacts Voices: Materializing the Immaterial in Museums
Atisbos del otro, voces de los objetos: Materializar lo inmaterial en los museos

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1029023ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1029023ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)
1703-7921 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Moiroux, S. (2014). Dé-voiler les objets : la « normalité » exposée dans les installations muséales de Jimmie Durham. *Anthropologie et Sociétés*, *38*(3), 155–177. https://doi.org/10.7202/1029023ar

Résumé de l'article

À partir des installations muséales de l'artiste contemporain Jimmie Durham et en tenant compte de ses réflexions, cet article propose une analyse des mécanismes mis en oeuvre afin d'exposer la « normalité », ou le regard courant porté sur les objets, que l'artiste a observé chez son public, celui des musées occidentaux. Durham présente des objets banals ou stéréotypés dans des vitrines avec cartels, composant des installations produites spécifiquement pour leur public, lequel est invité à s'engager dans les oeuvres. Il met en évidence la « normalité », en opérant notamment par des décalages humoristiques, et la fait entrer dans les musées en exposant des artéfacts qui ne s'y trouvent pas habituellement. Durham dévoile des implications occultées mais oppressantes de ce regard, en particulier en contexte colonial, et tente, par diverses investigations, de provoquer une réflexivité chez le spectateur dans le but de l'ouvrir à d'autres regards sur soi et sur les autres.

Tous droits réservés © Anthropologie et Sociétés, Université Laval, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

DÉ-VOILER LES OBJETS

La « normalité » exposée dans les installations muséales de Jimmie Durham

Sophie Moiroux

Introduction

Au sein de la plus grande exposition internationale d'art au Brésil, on pouvait voir exposés dans une vitrine d'un « Bureau de recherches » des sifflets en plastique jaune et vert ainsi que des graines de *pau brasil*[1]. Intitulée *Bureau of Research into Brazilian Normality* (2010), cette installation est l'œuvre de Jimmie Durham, intellectuel, sculpteur, performeur, poète, essayiste, etc., né en 1940 dans une famille d'activistes cherokee et vivant actuellement à Naples et à Berlin. Dans cette pièce, il exposait des éléments que les Brésiliens considèrent comme « normaux ». Dans nombre de ses écrits, notamment les plus récents, Durham répète qu'il ne faut pas « croire » ce qui apparaît comme « normal ». Il mène une réflexion sur le regard qui considère les choses conformément à un « grand récit » national[2], qui définit ce qui est « normal », et est au fondement de l'oppression envers les cultures marginalisées. Les critiques divisent son travail en deux périodes : une, américaine, traitant des stéréotypes sur les « Indiens » ; et une autre, européenne, développant une « approche critique des systèmes de connaissances »[3] occidentaux. Ses œuvres, assemblages d'objets éclectiques qui sont à la base de sa pratique artistique, sont en effet spécifiques au lieu où elles sont exposées et à son contexte, et œuvrent systématiquement à provoquer une perplexité chez leur public.

Dès le début de sa carrière artistique, Durham a réalisé des installations de type muséal, employant des modalités d'expositions institutionnelles, pour révéler le regard « normal » qu'il a observé chez son public. L'artiste a tout d'abord produit de faux artéfacts indiens conformes à des stéréotypes courants, puis présenté des objets banals du quotidien local, en particulier européen.

1. Arbre (*Caesalpinia echinata*, Lam.), aujourd'hui en voie d'extinction et protégé, qui a donné son nom au Brésil.
2. « *(State) narrative* » dans les écrits de Durham.
3. Expression employée par exemple dans la présentation de la rétrospective *Pierre rejetées…* (2009), consacrée à cette période de l'œuvre de Durham par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Les musées occidentaux d'art, d'ethnographie, de cultures ou de sociétés, par les objets qu'ils choisissent d'exposer, véhiculent de manière paradigmatique une « vision occidentale du monde » et reflètent un certain regard porté sur les populations qu'ils « représentent » (lesquelles ont souvent connu une situation coloniale), renvoyant souvent à des stéréotypes historiques provenant des institutions, et persistant chez le public. Dans ses installations muséales, Durham, tout en inversant les positions observateur/exposé, exhibe ce regard hégémonique porté sur « les autres » et sur soi au travers d'objets inhabituels pour des musées. Le présent texte propose une analyse des différentes stratégies développées par l'artiste tout au long de sa carrière, lequel, procédant par une sorte d'« essais et erreurs », a pour but de faire entrer dans les musées ce regard, cette « normalité ». À travers l'étude de ses principales pièces de type « musée », on analysera en particulier comment il confère aux artéfacts qu'il expose une valeur de sorte à les rendre dignes d'intérêt auprès du public. Un des moyens est de présenter de manière décalée des objets courants, en alliant ironie et humour à sa pratique artistique. On verra également comment il engage le spectateur dans la fiction de ses œuvres afin de déclencher une réflexivité sur sa manière de comprendre ces objets, qui impliquerait également une dimension politique. On constatera par ailleurs avec l'artiste que certaines pièces ont mieux fonctionné que d'autres.

Des œuvres ironiques traitant de la situation coloniale

Au début de sa carrière artistique dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, Jimmie Durham s'est trouvé confronté au contexte de l'art à New York, mais aussi à l'oppression omniprésente du « grand récit » américain (voir par exemple Durham 1990), récit fondateur de la colonisation aux États-Unis, et définissant la situation des « artistes indiens ». Alors qu'il avait très tôt développé une conception de l'art comme devant nécessairement procéder d'une dimension sociale, il expliqua :

> Je suis un activiste politique parce que je sens que c'est ma responsabilité de répondre au monde de cette façon. C'est une responsabilité que nous avons tous à cause de cette vieille grande chose appelée l'État qui nous opprime tous – c'est oppressant parce qu'il définit ce qu'est la réalité et se présente comme une source de vérité, et ça a été l'état des choses depuis la naissance du mot écrit. À cause de cela, je pense que tout art devrait aborder des problèmes politiques.
>
> Cité dans McKenna 1993 : 85[4]

4. Ma traduction, comme celle de toutes les citations en anglais de ce texte.

Ses premières œuvres à New York étaient directement politiques : il réalisa des « collages-assemblages » qui comprenaient des textes traitant de la marginalisation socioéconomique et de la violence qui ont frappé les Indiens des réserves[5]. Durham se souvient que le public se divertissait alors avec les malheurs de son peuple, plutôt que de s'en indigner.

Il réalisa *Manhattan Festival of the Dead (Store)*, exposé en 1982 à Kenkeleba Gallery, New York. On pouvait y voir des crânes d'animaux, que Durham a délicatement décorés de pierres, perles, coquillages, motifs peints, etc., pour les honorer, en accord avec les histoires qu'il les entend lui raconter, établissant ainsi une relation personnelle avec ces animaux morts. Ces crânes étaient installés sur une étagère, comme dans un comptoir dans une réserve indienne, accompagnés d'un texte où l'artiste se présentait conformément aux stéréotypes courants sur les Indiens, et annonçait que les crânes étaient à vendre au prix de 5 $. Dans cette œuvre, paradoxalement, des morts, ramenés par lui à une autre vie, devenaient des objets à vendre. Il s'agissait de plus d'un « festival » à et pour Manhattan. Ces différentes dimensions, amorcées par les éléments constituant l'installation, se croisent pour produire une ironie dirigée vers le public de la galerie. L'intention était d'engager un rapport différent à ces pièces, mais aussi de provoquer une réaction du visiteur. L'artiste comptait, d'une part, participer au postmodernisme artistique qui battait alors son plein. Il le considérait comme une « situation postmoderne » (y prendre part aurait également permis d'outrepasser l'identification de ces objets comme « art indien ») : plutôt que de reprendre des « signes de sophistication » caractéristiques, Durham voulait instaurer « un discours intellectuel continu » et y contribuer avec sa propre pratique artistique. Il jouait, d'autre part, avec les stéréotypes sur les Indiens et le monde de l'art. Cependant, les visiteurs de la galerie achetèrent les pièces sans percevoir ni l'ironie (voir à ce sujet Appleford 2010), ni la connexion avec l'exploitation des magasins de pionniers et avec le monde de l'art : ils ne faisaient que renforcer les stéréotypes sur les « artistes indiens » et leurs œuvres, tout en participant au courant multiculturaliste de l'époque. Durham exposait ici directement des images de l'« Indien », conformes à l'idée que s'en faisait le public, qui voyait un artiste « indien » et des œuvres ressemblant iconiquement à des pièces des marchés de Santa Fe, par exemple. Ainsi, le public considérait ces stéréotypes comme des vérités et ne comprenait donc pas l'aspect politique de l'installation. Il ne se sentait pas concerné par les problématiques exposées. De même, il refusait de voir les implications relationnelles de ces œuvres en les considérant comme des objets exotiques, en déniant à l'artiste la possibilité d'une conversation avec le postmodernisme, et en le cantonnant à la place « périphérique » d'« artiste indien ».

5. Et Durham était particulièrement bien informé, non seulement par ses expériences personnelles, mais aussi du fait de sa fonction de directeur du Conseil International des Traités Indiens (IITC), créé par l'*American Indian Movement* (AIM), qu'il avait occupée entre 1974 et 1980.

De faux artéfacts pour confronter les stéréotypes sur les « Indiens »

Durham ressentait alors qu'il « n'avait pas de manière de parler au monde de l'art de New York » parce que ce dernier « n'avait pas de manière de voir » qui lui permettrait d'être « capable de lui parler avec [sa] propre voix » (cité dans Fisher 1995 : 48), ou de parler de la réalité indienne. De plus, alors qu'il tentait de déconstruire les stéréotypes – la situation commençait à être exposée par nombre d'artistes autochtones, voir par exemple Uzel (2009)[6] –, il a remarqué « une tendance infâme qui consiste à considérer les manifestations matérielles comme des traditions », en opposition au dynamisme des sociétés et de leurs productions culturelles[7]. Durham a affirmé que « le problème de l'audience est pratiquement insurmontable » pour les Indiens, qui se doivent donc d'« inclure cette insurmontabilité » dans leur travail ; et de s'exclamer « Sommes-nous sensés vous défier, vous qui par vos natures collectives êtes indiscutables ? Pouvons-nous vous ignorer alors que vos bottes immondes vont partout d'un pas lourd ? » (Durham 1988 : 101). Pour discuter ce contexte et prendre en compte le regard du public, l'une des stratégies adoptées par Durham est d'utiliser un cadre de lecture courant, accepté et établi devant les choses « indiennes », et possédant une certaine autorité : celui des expositions d'ethnographie, d'histoire ou d'archéologie, avec ce que cela implique de vitrines, de cartels et d'espace muséal, qui exemplifient le regard « scientifique » porté sur les Indiens, leur « authenticité » et leur mode de vie traditionnel, et est considéré comme source de vérité par le public[8].

En 1985, Durham réalisa l'installation *On Loan from the Museum of the American Indian*, qui présentait dans des vitrines des « sociofacts » et des « scientifacts »[9]. Par exemple, une petite culotte en dentelle rouge, recouverte de plumes et décorée de franges de graines, portant ainsi les « signes d'une indianité » stéréotypée, de surcroît identifiée comme *Pocahontas' Underwear* (sous-vêtement de Pocahontas), selon l'imaginaire romantique attaché au personnage ; ou encore *Types of Arrows*, trois flèches de bois, parfaitement élaborées, avec une pointe de silex et une queue de plume, alignées sur une toile et accompagnées des mots « *Tiny* », « *Wavy* » et « *Short+Fat* » (minuscule, ondulée, et petite+grosse). Leur

6. Avec d'autres implications, des artistes non autochtones ont aussi endossé dans leurs œuvres la position de l'exotique ou de l'ethnographe (voir entre autres Foster 1996 ; Dufrêne et Taylor 2009).
7. « Si nous acceptons un critère si absurde, alors […] les travaux en perles des Indiens doivent être regardés comme non-traditionnels. […] Le changement constant – l'adaptabilité, l'inclusion de nouvelles manières et de nouveaux matériaux – c'est une tradition que nos artistes ont particulièrement célébrée et ont utilisée afin de faire bouger et de fortifier nos sociétés » (Durham 1986, cité dans Durham 1993a : 108).
8. Voir par exemple Fabian (2004) pour les processus institutionnels engagés, ou encore MacDonald (1998) pour des coulisses politiques.
9. Des éléments similaires se trouvaient dans *The Illustrated Bible, or Alexander von Humboldt and Karl Marx Tour the Americas* (exposée à *Savoir-vivre, Savoir-faire, Savoir-être*, Montréal, 1990).

forme est « absurde », irrationnelle pour des flèches, et le cartel tautologique inutile : ces artéfacts sont vidés de tout sens possible. Leur arrangement sur la toile rappelle en outre un mode d'exposition récurrent chez Durham : celui des cabinets de curiosités, qui présentent des choses décontextualisées et sont supports d'imagination, de mythes et de stéréotypes (voir entre autres Shelton 1994). Ce détachement est paradigmatique dans l'œuvre *Current Trends in Indian Land Ownership*, page extraite d'un livre où cinq cartes des États-Unis exposent la diminution de la superficie des terres indiennes depuis l'arrivée des Européens, montrant « scientifiquement » la disparition par expropriation, et implicitement par extermination, des Indiens.

Dans cette installation *On Loan from the Museum of the American Indian*, Durham s'en prend à la construction de l'identité des artéfacts : d'une part, à leur aspect iconique, aux stéréotypes ; d'autre part, au regard exotisant et au cadre de lecture. Il effectue un « iconoclasme » (terme employé par Fisher 1988) double. Un premier consiste à porter à l'exagération (ajout de « signes d'indianité »), jusqu'à l'absurde (objets improbables), des images reflétant les stéréotypes. En outre, l'installation met en évidence les « codes nécrophiles » des musées, dont le cadre de lecture fait écho au « grand récit », où les Indiens sont situés dans le passé, et les artéfacts montrent des Indiens disparus, morts[10]. Dans une vitrine étaient exposés un tibia ou encore des empreintes de « vrai sang indien » sur une feuille de papier. Durham met en évidence ce caractère construit de l'« Indien » (et par extension, des artéfacts qui lui sont rattachés) en produisant une ironie dramatique : il a ajouté aux pièces une dimension personnelle fictive où les artéfacts sont ceux « de l'Indien » (l'artiste lui-même) – il a expliqué que le titre de l'installation faisait référence au nom du musée new-yorkais, qui écrit « *Indian* » au singulier. On pouvait par exemple voir *The Indian's Parents (Frontal View)*[11], en fait une photographie de ses propres parents. Au moyen du contraste, il devient évident que l'« Indien » dans les musées est générique, et qu'il s'agit bien d'un stéréotype. Dans cette installation le mécanisme consiste ainsi à superposer à la construction des artéfacts celle d'une exposition muséale, en opérant au moyen des outils de l'institution, en particulier les cartels, qui orientent l'identification d'objets incongrus ou personnels (et de toute évidence « faux ») comme exemplifiant les « Indiens ». Cette double opération permet de confronter les notions de « scientifique » et d'« authentique », ainsi que de vider ce qui est perçu et conféré par le public comme des signes (iconiques) du sens : en

10. Conceptuellement « morts », c'est-à-dire inertes, confinés au passé et dont on peut disposer. Ainsi emmener leur « culture » dans le musée peut également exemplifier un « goût des autres » que les Européens ont utilisé pour se définir eux-mêmes (De L'Estoile 2007), et trouve aussi un écho dans le type d'« empathie » exprimé par les artistes Primitivistes, qui se contemplaient dans une « filiation » avec les « primitifs » (voir Severi 2009).
11. « Les parents de l'Indien, vue de face ».

les faisant se contredire, Durham effectue la destruction des liens entre signifiant (l'objet) et signifié (le concept de flèche par exemple, mais plus généralement d'« Indien »).

Cependant, l'artiste rapporte que nombre de visiteurs « ont cru » au titre de l'installation et aux cartels ; pour eux il s'agissait vraiment d'artéfacts « indiens ». Cette croyance empêche que l'ironie – selon la définition de H. Bergson (1991 [1900][12]) – fonctionne auprès de ce public, qui ne peut concevoir un point de vue dans lequel l'artiste ne fait que « feindre ». Le problème semble se situer dans la confrontation entre, d'un côté, l'habitude des institutions et du public d'objectiver des choses et des gens en représentations qui en sont détachées, c'est-à-dire une abstraction en icônes[13], et de l'autre, la nécessité de considérer les choses en tant qu'elles sont au centre de relations sociales (leur place au sein du peuple qui les conçoit et la réalité de ce peuple) – Durham parle de « réalité des choses ». Bien que l'installation s'attaquât aux signes connus et au cadre de lecture courant, elle ne touchait pas directement le spectateur. Il ne se sentait pas concerné, et ne s'engageait donc pas dans une posture réflexive sur sa manière de comprendre ces artéfacts. Il ne considérait pas poser sur eux un regard divergeant de celui du « grand récit ».

Le monde du visiteur dans la position de l'exposé

Dans son travail, Durham souhaitait « faire partie du discours en étant en complet désaccord avec lui » et « rendre cette audience étrangère à elle-même » (cité dans Snauwaert 1995 : 14). En 1985, dans le sous-sol de 22 Wooster Gallery, New York, le visiteur pouvait voir *Bedia's First Basement*. Cette installation de Durham était un « site archéologique reconstruit », supposé être le premier sous-sol de Manhattan – l'un des appartements, dont il reste des traces aujourd'hui, où habitaient les employés d'entretien des bâtiments. Un texte décrivait cette découverte, en 3032, par José Bedia, « célèbre explorateur/archéologue cubain » : cet appartement fut à l'origine construit en tant que cellule pour le dernier Indien de l'île, Injun Joe, qui vivait là dans les années 1920-1930 et devint plus tard un "*High Steel Walker*"[14] ». Sa petite amie, nommée Pocahontas, faisait alors ses « débuts à Broadway ». Son sous-vêtement était présenté, avec le texte, dans « une exposition de "scientifacts" similaires à ceux que l'on peut voir dans des sites archéologiques qui prétendent expliquer au visiteur la réalité qu'il pourra voir »,

12. « On énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est bien là ce qui est » (Bergson 1991 : 97).
13. Peut-être pouvons-nous lier cette prédominance de la dimension iconique dans l'évaluation des artefacts (mentionnée par exemple par Edwards *et al.* 2003) à la remarque de P. Descola : « [c]'est au naturalisme [ontologie courante dans l'Occident moderne] que l'on doit l'avènement du souci d'objectivité dans la description du monde et dans les images qui en rendent compte » (Descola 2010 : 73).
14. Un des Mohawks, monteurs de charpentes, qui construisaient les gratte-ciels de New York, juchés sur les poutres d'acier sans aucun équipement de protection (NdE).

a écrit Durham dans une note décrivant l'installation de 1988 à Londres. Le « lit de l'Indien », couvert avec des peaux d'animaux et un drapeau américain, était exposé, ainsi que des photographies, une plume d'aigle, de la sauge, des feuilles à rouler Camel, du tabac à mâcher Redman. Au centre de la salle se trouvait un cercle rituel du Peyotl, et dans un coin une pile de peaux et d'ossements.

L'artiste a inséré des éléments connus du public : des textes explicatifs et cartels faisaient référence aux travailleurs new-yorkais, aux comédies de Broadway, ainsi qu'aux personnages romancés d'Injun Joe (nom, péjoratif, de l'Indien des *Aventures de Tom Sawyer*) et de Pocahontas. Durham produit souvent des œuvres en « fictionnalisant la fiction »[15], c'est-à-dire en ajoutant une dimension fictive supplémentaire à des histoires ou des mythes généralement familiers au public. Dans cette installation, il a également utilisé des artéfacts personnels (Injun Joe et Pocahontas apparaissaient encore par l'intermédiaire de photographies de ses parents). Ces composants sont assemblés pour constituer le site archéologique fictif, réunissant plusieurs dimensions. On pouvait visiter l'endroit où vécut Injun Joe (sorti en partie des lieux communs : il était un New-yorkais moderne vivant dans un sous-sol de la ville) et une exposition scientifique (mais annoncée dans l'affiche comme un lieu de divertissement [16]). D'une part, la conception des Indiens définis et expliqués telle que le public la connaît était encore exposée, au moyen de stéréotypes marqués (par exemple, une note inscrite à la main accompagnée d'un schéma expliquait que le tambour d'Injun Joe était petit parce qu'il voulait devenir civilisé[17]). D'autre part, l'artiste dédoublait cette fiction en l'ancrant dans l'Histoire et le quotidien new-yorkais. L'une des situations fictives de l'œuvre est constituée de connotations et éléments que le visiteur peut reconnaître dans son environnement de New-yorkais et d'États-unien. C'est en effet aussi le monde du public qui est exposé – le visiteur transposé dans le quatrième millénaire est invité à regarder son New York du XXe siècle.

Ce dernier aspect est très explicite dans deux pièces présentes dans la galerie : *Bedia's Muffler* et *Bedia's Stirring Wheel*, des morceaux de voiture « habillés » de signes d'indianité (perles, plumes, etc.). L'artiste a fait de ces objets industriels de « faux artéfacts indiens » : l'utilisation de ces aspects iconiques,

15. Durham a expliqué cette démarche au sujet de *Caliban's Codex* (1990), collection de pièces produites par Caliban, devenu artiste. Il a choisi ce personnage de Shakespeare du fait qu'il fictif, très exagéré, et devenu ensuite un modèle pour d'autres « sauvages », notamment dans la littérature. Cette œuvre était « un moyen pour explorer l'artiste [indigène] dans la pratique de l'art contemporain. J'ai fictionnalisé la fiction, dans un sens […]. J'étais alors en train de traiter le même problème mais d'une autre manière » (Durham 1993b : 119).
16. « Venez voir les trésors des anciens Indiens américains ! Plus importants que la tombe du Roi Toutou ! Venez vous émerveiller devant cette découverte scientifique et artistique ! » (Notre traduction, comme pour toutes les vignettes d'exposition et extraits des installations).
17. Et au sujet de son lit : « D'un intérêt particulier. Son lit. Pourquoi son lit est-il si petit ? Voyez, le pauvre petit Indien était si pauvre qu'il a dû l'acheter en solde à moitié prix ».

d'une part, en fait des objets exotiques, étudiés par l'archéologue, et, d'autre part, met en relief que ces signes ne sont que superficiels puisqu'ils recouvrent des objets considérés comme non traditionnels des Indiens. Des textes accompagnant ces pièces achevaient d'anéantir une possible signification de ces « signes ». Ils exposaient les hypothèses de Bedia sur l'utilisation de ces objets. Le silencieux de pot d'échappement, par exemple, était expliqué par la vignette suivante :

> De : Site B, quadrant 162. White Planes, New York.
>
> José Bedia, le célèbre explorateur/archéologue cubain, a découvert ce silencieux, ou silencieux de pot d'échappement, en 3026 ap. J.-C., lors de sa première excavation des ruines de White Planes[18]. Selon la légende, White Planes était la capitale du peuple Plane White[19], bien que Bedia ne trouve aucune preuve de leur existence. Il pense que le silencieux était un instrument de musique utilisé par les Comancheros ou les Tainos, qui en jouaient peut-être en conjonction avec le tambour frein lors du rituel Brake Dance, le long des roseaux du fleuve Hudson.

D'après l'archéologue fictif, il est probable que les auteurs de ces artéfacts aient été des Blancs. Toutefois, les objets du quotidien du public new-yorkais sont présentés, dans la fiction, d'une manière erronée ou décalée par rapport à la réalité. La stratégie impliquant le constat par le public d'erreurs à son sujet frappe plus fort que celle où un regard parodiant les institutions muséales rend absurdes des stéréotypes sur les Indiens. Le spectateur pourrait donc se transposer dans la situation que les mythes et les stéréotypes appliquent à ces derniers. Néanmoins, ces pièces semblent avoir davantage amusé que provoqué des réflexions – les critiques les considéraient généralement comme des hybrides composés d'éléments industriels et de « matériaux traditionnels », ou encore des « objets fétiches ». Le jeu des différentes fictions utilisait encore des stéréotypes courants sur « les Indiens ».

Plus tard, en Europe, le public était également invité à regarder sa propre société devant *The Dangers of Petrification* (1998/2009). Mais là, dans deux vitrines, dans le style du cabinet de curiosités, étaient exposées des pierres, comme une « collection scientifique », avec des cartels les identifiant comme des aliments « pétrifiés » (pecorino, mortadelle, bacon, gâteaux, pommes de terre, etc.). Une note explique de manière quasi-scientifique que :

> La pétrification – ou, en langage courant, la transformation de choses en pierre – est un phénomène naturel qui se déroule sur une période de plusieurs millions d'années, au cours de laquelle les minéraux en solution aqueuse remplacent la matière originelle. Cette forme de fossilisation concerne avant tout le bois [...]. Mais la plupart des choses, dans des conditions appropriées et après un temps suffisant, peuvent se changer en pierre […].

18. Ville de l'État de New York, littéralement « plaines blanches ».
19. Littéralement « avion » ou « plan » blanc.

Le texte du cartel du « nuage pétrifié » démontre que la pétrification a effectivement lieu en ce moment : « C'est l'un des phénomènes les plus étranges du climat actuel […] ». Les couteaux, assiettes, etc., qui accompagnent les spécimens non seulement soulignent leur identification en tant qu'aliments, mais ils les mettent dans une situation d'usage quotidien, tel que le public en a l'habitude. Le « bonbon pétrifié » est expliqué par ce cartel :

> Les scientifiques admettent désormais que la combinaison des saveurs – chocolat, caramel, réglisse, noix de coco, vanille et noisette – a dû contribuer à l'effondrement de la civilisation qui a produit ce bonbon.

Cela sous-entend, si l'on se situe dans la fiction mise en place par cette exposition « archéologique », que ce phénomène a déjà eu lieu. Si l'on superpose ces deux niveaux – la fiction et la réalité d'aujourd'hui – qui s'informent mutuellement dans l'œuvre, le phénomène de la pétrification pourrait bien arriver dans le futur. Ce ne sont plus les Indiens qui sont en train de disparaître. Il ne s'agit plus des hypothèses fantaisistes de l'explorateur Bedia. C'est le quotidien du public (et par extension le spectateur lui-même) qui subit cette fin et est exposé à travers des « scientifacts » prouvant des explications « scientifiques » posées comme sérieuses. Le spectateur est ici directement interpellé face à la fiction de l'œuvre.

En s'installant en Europe (qu'il appelle « Eurasie »), en 1994, Durham, toujours concerné par les problématiques locales, a trouvé intéressant de travailler sur l'architecture et la pierre, combinant souvent ces éléments avec le langage, et a produit des œuvres « contre la croyance » (voir par ex. Durham 2004), contre une dimension « oppressive » des idées reçues sur les choses. Concernant les pierres, il a notamment réalisé *The Museum of Stone* (2012).

Dans des vitrines sont présentés des pierres, pavés, et autres artéfacts accompagnés de cartels, qui les décrivent selon des critères subjectifs (donnant également parfois des informations pseudo-scientifiques) : « Trop grand », « trop petit », et « juste parfait », ou encore « Cela ressemble à un œuf du petit oiseau appelé pipit, n'est-ce pas ? ». Ces « descriptions » sont fondées sur leurs caractéristiques physiques. Éludant sa fonction, un tire-bouchon est signalé comme « La pierre la plus laide du monde Elle ressemble à une larve de scarabée géant avec un gros aiguillon sortant de son gros ventre violet ». Un exemplaire du magazine *HardRock* est exposé parce que le mot « pierre » y figure. D'autres artéfacts sont des « Exemples de fausse pierre », d'autres encore, par exemple des silex, sont exposés sans cartel. De ces diverses manières, l'artiste attire l'attention sur leur physicalité. Il faut ajouter que Durham abhorre la tendance, qu'il a observée chez le public, à considérer les objets pour autre chose qu'eux-mêmes[20], en particulier comme des « métaphores ».

20. *The Dangers of Petrification* a été conçue comme une parodie de cette tendance.

Figure 1 : *The Museum of Stone (2012)* (détail), œuvre de J. Durham
Photo Sophie Moiroux

Matériaux et fictions vers une dimension politique des œuvres

Particulièrement intéressé par la physicalité des artéfacts, Durham a toujours travaillé avec des « matériaux ». Il est avant tout sculpteur mais aussi « collectionneur » ; il recueille, souvent lors de longues promenades, toutes sortes d'artéfacts. Son emploi du terme « matériau » rassemble autant des substances que des objets, généralement des « rebuts » indéfinissables (des « morceaux de choses » intègrent souvent ses œuvres-sculptures), que des mots (il se passionne

par ailleurs pour l'étymologie). Il a réalisé plusieurs œuvres dans lesquelles divers « matériaux » sont alignés sur une toile, souvent accompagnés de brèves descriptions fréquemment tautologiques[21]. En outre, ils entrent ainsi dans le « monde de l'art » comme des *readymade*[22]. Durham les considère comme des singularités et observe leurs qualités physiques, ainsi que leur caractère local : ils sont eux-mêmes et « spécifiques ».

S'appuyant sur ces considérations[23], il les met en relation, tout en explicitant leurs liens vers des histoires (sociales, historiques ou fictives mais tout à fait probables). C'est en assemblant ces matériaux et en y adjoignant des textes que certaines de leurs connotations existantes sont mises de l'avant. Par exemple, l'installation *Not Much to See But Two Rocks* (1987) était constituée de deux pierres sur une table avec des textes énonçant leur lieu d'origine, un village du Nouveau Mexique ; une pierre provient de l'église, l'autre d'une maison d'Indiens Tewa détruite pour faire place à la mission espagnole. Ces indications permettent de lever le voile sur la situation de peuples qui ont été exterminés. La même démarche, avec une pierre prise comme exemple, tenait à interpeller directement le visiteur à un moment critique : en 1990, dans une exposition collective au CIAC de Montréal, Durham joignit à son œuvre la pièce *I Am Sorry*, constituée d'une pierre fixée au bas d'un texte traitant de la « crise d'Oka » qui venait de se produire[24]. À travers la fiction ainsi élaborée, le matériau (dans ce cas-ci la pierre) non seulement conserve dans l'œuvre ses identités premières et ses propriétés, mais encore procède d'une dimension politique. Le texte allie de nouvelles connotations, qui se déploient dans une direction plus largement sociale (partant de faits historiques et d'indications réelles) jusque dans le présent, le lieu et la situation réels, directement liés au spectateur. Un procédé additionnel consiste, on l'a vu, à « fictionnaliser des fictions », qui peuvent être des mythes ou même des définitions courantes d'objets. La mise en exposition fournit également un plan aux artéfacts. Expositions ethnographiques, sites archéologiques, cabinets muséologiques, etc., constituent un cadre pour le public, orientant la lecture d'objets « extraordinaires » ou « représentatifs ». Les cartels de Durham confèrent aux artéfacts des identités supplémentaires à celles « normalement »

21. Il a aussi élaboré notamment un *Museo della Carta* (2003) rassemblant toutes sortes de papiers.
22. Des « prêts à servir ». Ou, plus généralement, et pour mentionner ce processus qui dépasse les limites de cet article, en acquérant un statut d'« art ».
23. Un lien particulier entre « matériaux » et fictions est essentiel dans sa pratique (voir Moiroux 2011).
24. Le texte s'achevait sur « Faisons comme si la petite pierre attachée à ce papier était typique des pierres que vous avez lancées à mon peuple en août 1990. Pouvons-nous aussi faire comme si le jet de pierre était un incident isolé ? ». Le texte de *Not Much to See But Two Rocks* disait quant à lui : « Alors j'ai emmené les deux pierres à New York et les ai utilisées dans une œuvre d'art à leur sujet. Mais s'il vous plaît souvenez-vous qu'elles sont à New York, en face de vous, afin que l'œuvre soit vraiment au sujet de vous en train de regarder les pierres et de lire ce texte. Les pierres qui constituent le bâtiment qui héberge cette galerie pourraient aussi avoir une histoire de gens sans toit essayant de parler. Et s'il n'y avait pas d'objets neutres ? Et si tous les objets sur ce continent faisaient écho, au-delà de l'esthétique et au-delà des intentions ? ».

perçues par le public[25] – l'artiste les choisit inattendues, voire contradictoires. Ainsi, il joue avec les mots, les matériaux et leurs relations. C'est là que réside son humour : à des objets familiers au public sont associées des lectures elles aussi familières mais décalées (comme l'expliquent par exemple les théories du contraste et de l'incongruité). Un autre élément contribue à la fiction de l'œuvre : la voix de l'artiste dans les textes, qui « parlent » parfois à la première personne ou s'adressent directement au spectateur. Dans un sens, l'autorité habituelle du cartel est mise à mal, et dans l'autre, c'est souvent celui-ci qui fait entrer le spectateur dans la fiction, où les diverses identités endossées par les artéfacts sont perceptibles[26]. Par exemple, le « Musée de la Pierre » présentait avec un cartel indiquant « "Rocher en équilibre", pars en voyage ! » des photographies du « rocher en équilibre » de l'Utah posé sur des bords de « monuments » célèbres dans le monde. Ici, dans le rôle d'une touriste, la pierre se voit ainsi dotée d'intentionnalités. Cette identité contraste avec celle, plus courante mais également artificielle selon Durham, qui l'attache à l'architecture, montrée à travers la reproduction d'une esquisse d'arc triomphal tracée par Hitler, pour qui, dit la citation accolée à ce dessin, les monuments de pierre, « pôles stables », sont les « témoignages » des civilisations. Ces exemples extrêmes défient la perception commune des pierres comme étant des choses anodines de l'environnement quotidien : d'autres conceptions sont possibles. De plus, la confrontation de leurs diverses dimensions – le matériau en tant que tel et la manière dont il est compris par le public (souvent au moyen de catégories, ancrées dans le langage) – attire l'attention sur les choses elles-mêmes : Durham appelle à « ne pas croire »[27] aux objets qui apparaissent « naturels », ou « normaux ».

Des objets banals dans les musées pour exposer la « normalité »

Une stratégie consiste à faire passer ces choses comme exotiques ou extraordinaires. Durham a réalisé (avec sa compagne, l'artiste brésilienne Maria Thereza Alves) une installation présentant des documents européens traitant de la société « européenne » : *Museum of European Normality* (2008), à Manifesta7, à Trente (Italie). Cette pièce concernait son public : il y faisait lui-même l'objet d'étude d'une exposition socioanthropologique. La présentation figurant à l'entrée de la salle s'ouvrait ainsi :

25. Cette démarche est explicite dans le titre d'une exposition de Durham : *On Taking a Normal Situation and Retranslating It into Overlapping and Multiple Readings of Conditions Past and Present*.
26. Sur les problématiques d'assignation d'identités aux artefacts, voir notamment Lenclud (2007).
27. On peut constater que l'humour fonctionne, car le public peut comprendre le décalage entre objets et lectures proposées – si l'on considère encore la définition de Bergson (1991 : 97) : « on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, *en affectant de croire* que c'est bien là que les choses devraient être » (je souligne).

> Le Musée de la Normalité européenne rassemble et présente divers artéfacts, études anthropologiques et réflexions philosophiques sur l'Europe et les Européens, que certains experts considèrent comme étant vraisemblablement le groupe de gens le plus exotique et complexe.

Exposer ces artéfacts dans un musée permet non seulement de leur conférer un intérêt (les choses banales deviennent exotiques), mais aussi d'instaurer une distance « objective » face à ce qui est montré. Le visiteur pouvait voir, exposés dans des vitrines et sur des tables, divers objets comme des coupures de journaux, des cartes, des ouvrages à consulter, etc.[28], présentant des données morphologiques, géographiques, historiques, sociologiques. Sa propre société (ce qui a [in]formé son regard) était exposée et soumise à sa propre inspection. De plus, cette démarche est à considérer, soulignaient les dernières lignes de la présentation, comme une étude en cours.

Ainsi le visiteur (européen) peut dans ce musée endosser directement la position de l'observé, tout en étant invité à réfléchir sur son propre regard (sa « normalité » – on parle ici non pas de stéréotypes concernant les « Autres » mais soi-même). Un aspect particulier vers lequel pointaient la présentation et les éléments présentés dans ce musée, était la dimension impérialiste de l'histoire européenne, qui est aussi une histoire violente (« une criminalité bizarre, presque universelle », dit la présentation), y compris contre son propre peuple. Et l'installation *The History of Europe* (2012), à la Documenta13 à Kassel (Allemagne), exposait cela de manière lapidaire dans deux vitrines, l'une avec un texte, et l'autre avec deux artéfacts et cartels : « La pièce exposée A est un instrument à couper primitif en pierre fait en Europe il y a environ trente mille ans. La pièce exposée B est une balle de fusil faite en 1941 ».

Des artéfacts « banals » (et la manière courante de les comprendre) dévoilent certains aspects de la société et d'une histoire européenne souvent occultée dans *Maquette for a Museum of Switzerland* (2011), autre installation-musée, montrée tout d'abord à ArtBasel42, à Bâle. Aux intentions bienveillantes envers le public, le « musée » se présentait ainsi :

> Ce musée est proposé sincèrement en solidarité et admiration pour le peuple suisse. Nous souhaitons une institution permanente et qui se développe pour l'étude et la documentation des arts et de la culture suisses.

---

28. Cartes de migrations européennes, chronologies de la colonisation dans le monde et de la formation de l'espace européen moderne, coupures de journaux, bandes dessinées de cowboys-et-indiens, images publicitaires, une copie dactylographiée d'un ouvrage intitulé *History of the Racial Characteristics of the Europeans* (entre autres), un recueil de photographies d'Européens anonymes, des photographies de Durham avec des occurrences du mot « Europe », etc., ainsi qu'un *Anti-Guest Book* (anti-livre d'or) consistant en une longue liste d'immigrants morts depuis 1995.

Deux vitrines contenaient divers artéfacts, des produits suisses, avec des textes rapportant des données glanées par l'artiste (qui mentionne dans une note avoir vécu en Suisse) : des montres avec une « histoire » de leur production, des cigares, une bouteille d'Abricotine avec une indication que les Celtes pratiquaient déjà la distillation, une saucisse au chou vaudoise, ainsi qu'un bonnet de ski portant le logo d'une banque, avec une digression sur ces institutions en Suisse. Alors que ces artéfacts sont connus du public (suisse en particulier), ce musée, en fournissant des sortes de pistes, loin de confirmer les clichés, expose d'autres histoires et ses propres commentaires (offrant de plus une dimension personnelle : « Nous, au musée, pensons que le goût de l'eau-de-vie à l'abricot est le meilleur »).

Les vitrines contenaient également un court texte sur les gardes du Vatican, avec des références aux anciens mercenaires et à leur attachement à un hymne traditionnel d'origine celte (le *Ranz des Vaches*), ainsi que des illustrations de contes suisses pour enfants. Partant de l'iconographie de ces dernières, une note du Musée explique la répression chrétienne sur les êtres mythiques des anciens celtes. Une autre note indique :

> La Suisse a connu tant de changements au cours des millénaires qu'il ne serait pas sage pour le musée de fonder ses études sur une position moins-qu'objective.
>
> Toutefois, parce que c'est si récent et parce que l'influence a été si vive, il nous semble qu'une étude des effets de la Chrétienté peut être éclairante. […]
>
> À travers ses églises et à travers son école pour les enfants la Chrétienté a méthodiquement fait paraître la coutume celte comme maline et/ou naïve… « primitive »…

Les pièces les plus inattendues de ce musée de la Suisse sont 35 grandes reproductions de masques anciens (tirées de la recherche que Durham avait effectuée pour son mémoire de diplôme des Beaux-Arts à Genève en 1973, qui leur était consacré), ainsi que deux masques produits dans le même esprit par l'artiste. La présentation à l'entrée les annonçait :

> Jusqu'à présent les études se sont concentrées surtout, mais pas exclusivement, sur les masques des villages de montagne. Le peuple suisse faisait traditionnellement des masques qui ont un pouvoir et une animation extraordinaires. Les différentes agences et institutions gouvernementales ont, au fil des ans, traité cette tradition avec dédain. Le phénomène consistant à faire des masques a été dégradé, efficacement détruit, et a été traité comme de l'« art populaire ».

Certains aspects de la société suisse ont particulièrement intéressé Durham dans ces masques : la culture celte qui était à leur origine, et leur confinement à de l'art populaire. Des artéfacts du XXe siècle fournissent des pistes pour comprendre les raisons du déni actuel apposé à ces masques. Ouvrant à une re-« lecture » des choses, les notes qui les accompagnent apportent un regard

Figure 2 : *Maquette for a Museum of Switzerland* (2011) (détail), œuvre de J. Durham
Photo Sophie Moiroux

peu usité sur le passé européen[29], évoquant notamment le système capitaliste, la mondialisation, mais aussi l'éradication de l'ancienne culture celte en Suisse. Un certain type de colonisation est dévoilé. Cette « propagande » de contre-culture et de religion celtes rappelle celle dénoncée dans les expositions américaines de Durham. Mais ici, en plus de « déconstruire » l'iconicité des stéréotypes

29. Selon la déclaration de l'artiste fournie par les communiqués de presse, cette « maquette » s'inscrit dans un projet visant à établir un « centre suisse » dans un éventuel futur « musée de l'Europe » ; « dans les deux cas l'accent sera mis avant tout sur des phénomènes pré-Chrétiens et non-Chrétiens ».

et de présenter des histoires occultées, celles-ci sont amenées au moyen de connotations d'artéfacts appartenant à la culture du public, qui semble par ailleurs avoir trouvé ces pistes intéressantes.

Des objets banals pour dévoiler la colonisation

Durham a produit pour la 29e Biennale de São Paulo (2010) l'installation *Bureau of Research into Brazilian Normality* (*Centro de Pesquisa sobre a Normalidade Brasileira*), réalisée dans la lignée de *Museum of European Normality*. Au Brésil toutefois, la colonisation reste actuelle et très violente, et le pays, comme l'a souligné Durham, continue de nier cette situation, à l'instar des États-Unis. Cet état des choses demandait un engagement de la part de l'artiste, dont la réflexion est menée par l'investigation de la notion de « nation »[30]. Le « Centre/Bureau de Recherche » était présenté ainsi à l'entrée de sa petite salle :

> Ce Centre vise à effectuer une enquête continue sur les curieux mythes et réalités de São Paulo et du Brésil en général.
>
> Comme tous les régimes colonisateurs américains, le Brésil vit dans une zone qui n'est pas tout à fait le monde réel dans lequel il est situé. La question de comment, alors, il fonctionne au quotidien et au niveau international mérite une étude prolongée.

Il présentait des éléments du quotidien « de l'élite pauliste », que l'artiste avait recueillis à travers São Paulo, endossant, écrit-il dans le catalogue, le rôle d'un anthropologue contemplant l'« étrange normalité de la vie dans la ville ». Il a ainsi rassemblé, ici encore, des artéfacts banals, inattendus pour un musée (mais il s'agit ici d'un « centre de recherche »). Par exemple, une vitrine entière présentait des rebuts du *Fashion Week* exposés comme des « témoignages » de l'événement qui prit place dans le même bâtiment quelques semaines auparavant (« Bien qu'ils ne soient pas complètement catégorisés », précisait la note). Au mur, deux photographies dénichaient plateformes d'hélicoptères et urubus parmi les gratte-ciel. Une autre vitrine exposait des tracts de la campagne électorale qui venait de s'achever, une boîte « baroque » en porcelaine décorée d'un angelot (une visiteuse m'a dit, avec étonnement et orgueil, avoir la même chez elle). Au centre de la salle, sur une grande table, étaient disposés des magazines de beauté, de *telenovelas*, très populaires, et des coupures de journaux, par exemple au sujet de la corruption, de l'économie « en progrès ». Un texte ironique racontait à la première personne *Mon voyage au centre commercial* (lieu très apprécié

30. Cette question de la nation est au cœur des préoccupations des peuples subissant la colonisation, à qui elle est refusée : « Je pense [dit Durham lors d'entretiens accordés à la Biennale] que j'ai cette responsabilité dans mon art de regarder ce que sont les nations dynamiquement, au niveau du quotidien, au niveau du siècle, comment les gens entendent individuellement ce qu'est faire partie d'une nation, ce qu'est une nation ». Des extraits d'entrevue sont disponibles sur le site de la biennale (http://www.29bienale.org.br), consulté le 29 novembre 2014. Voir aussi, entre autres, Durham (2013a).

Figure 3 : *Bureau of Research into Brazilian Normality* (2010) (détails), œuvre de J. Durham
Photo Sophie Moiroux

des Brésiliens). Le Centre contenait également un miroir mouluré, des vases, chaises, mais aussi des photographies de meubles de style empire, et de maisons de colonies de Suisses, avec leurs habitants « blancs ». Une publicité pour des appartements de luxe dans un immeuble en construction était punaisée à côté d'une œuvre de Durham constituée d'une longue liste de noms de bâtiments de São Paulo se référant à des lieux européens ou états-uniens. Ces objets témoignant de ce que faisait remarquer le texte de présentation, et les éléments témoignant de l'économie et de divertissements des Brésiliens contrastaient avec ceux, plus discrets, qui traitaient explicitement du sort des Amérindiens et de la « nature » dans le pays. À l'entrée de la pièce, un panneau d'affichage rassemblait divers articles au sujet, entre autres, de préoccupations internes et élitistes du monde de l'art, de l'emprisonnement abusif d'Indiens qui luttent pour leurs droits, et quelques notes du Bureau : l'une soulignait notamment que la violence contre les peuples autochtones ne passe inaperçue « que dans ce pays meurtrier ». Le génocide (passé et présent) est surtout évoqué par des photographies de monuments aux *bandeirantes*[31] (hommes glorifiés encore aujourd'hui), qui occupent l'espace public de manière ubiquitaire, avec des gros plans de leurs plaques à la louange des colonisateurs[32]. Des textes du Bureau discutaient des

31. Explorateurs qui pénétraient le Brésil à la recherche de richesses à exploiter, et réduisaient au passage les populations à l'esclavage (NdE). Voir notamment Durham (2013b).
32. De plus, quelques notes citaient les éloges faites par une figure du monde de l'art brésilien.

bandeirantes, exposaient le Brésil comme l'un des « pays criminels » avec les États-Unis. Une statuette d'enfant-Jésus était fixée au mur, à côté d'évocations de l'évangélisation. Dans une autre vitrine, un petit croquis de Durham d'un « Monument pour un pied de caféier » avec un bref texte le liant à la destruction de la forêt originelle ; quelques graines d'arbres à côté de babioles en plastique aux couleurs du drapeau national (voir figure 3) ; ainsi que des sachets de sucre de marques Caravelas, Gold et Native ; et une boîte de noix de cajou Iracema. Ailleurs, un texte expliquait la légende d'Iracema, pendant brésilien entièrement fictif de Pocahontas. Diverses notes placées à côté de photographies fournissaient, en digressions, des informations couramment ignorées ou acceptées comme anodines. Ces éléments mettent en évidence que l'iconicité des artéfacts est couramment dépourvue de profondeur et de lien avec leur « matériau »[33], mais aussi qu'au niveau iconique peuvent se dessiner à la fois la situation coloniale et le déni des peuples autochtones, les fondements de la richesse de l'élite, la négation de la terre. Les problèmes actuels des Paulistes et des Brésiliens étaient également évoqués. Ils s'inscrivent néanmoins dans une certaine continuité. Une œuvre emblématique de ce contexte est un mannequin dans une vitrine, vêtu d'un costume d'homme d'affaires, avec attaché-case et Rolex, pistolet à la ceinture et sac rempli de cannes de golf à ses côtés, adjoint du cartel *Bandeirante 2010*. Le public l'a compris, à la fois amusé et mal à l'aise. Mais il a refusé la dimension coloniale actuelle présentée par le « centre de recherche ». De plus, les dégradations qu'a subies l'œuvre (inscriptions, vols) démontrent que de nombreux visiteurs lui ont dénié sa dimension fictive (un bureau de recherche montrant des artéfacts « étranges » comme objets d'étude) et d'œuvre d'art (la fictionnalisation effectuée par Durham qui produit des objets dotés d'un statut spécial). La forme de l'installation (une salle ouverte) et le fait que l'artiste était présenté comme États-unien (c'est-à-dire un étranger arrogant) (Brett 2012) ont contribué à ce que les visiteurs semblent de manière générale avoir compris les objets de la même manière que dans leur quotidien, et conformément à un « grand récit ». Cela est perceptible dans les nombreux commentaires offensés des visiteurs, que j'ai pu entendre sur place ou lire. Il semble bien que ce public ait « cru » (dans le sens employé par Durham) en la « normalité » de ces objets communs, plutôt que de « croire » (dans le sens proposé par Severi 2007[34]) en la fictionnalisation proposée par l'artiste – le public ne pouvait donc pas entrer dans la fiction, où le fait de voir ces objets comme « étranges » lui aurait permis une certaine autoréflexivité.

33. À côté du croquis du monument au café, un petit dessin de Durham exposait cette tendance à l'abstraction des matériaux (par extension, de la réalité) : un logo de café Starbucks était redessiné en étoiles et daim. La note accompagnant *Fashion Week* soulignait que la plupart de ces artéfacts sont « faits de produits dérivés du pétrole ».
34. « Ce n'est jamais la décision de croire, mais plutôt une *réticence à ne pas croire*, qui décrit avec précision cet état ambigu de l'image dans laquelle on croit » (Severi 2007 : 241).

C'est vers certaines connotations, connues du public mais occultées au quotidien, des points apparemment anodins, considérés comme « normaux », que les notes, fondées sur des données historiques ou sociologiques ainsi que sur des documents très récents, orientent l'attention du spectateur : sur sa société actuelle, mettant en avant la situation coloniale inscrite dans les objets « normaux ». Ces artéfacts sont en discordance avec la dimension coloniale que leurs connotations évoquent, telle une boîte de noix de cajou portant l'inscription de la marque Iracema. Le déni de cette dimension coloniale reflète le refus d'entrer dans la fiction de l'œuvre, qui comptait exhiber cette inconséquence. Par ailleurs, le fait que beaucoup d'éléments de la vie quotidienne fassent référence à des aspects de la colonisation de manière iconique va de pair avec la remarque de la note d'entrée évoquant le déni. Leur iconicité semble être systématiquement lue selon le « grand récit » (les Indiens sont « abstraits », la colonisation actuelle admise), et cette lecture considérée comme une vérité. Ce « Centre », engageant une « étude prolongée », demande de regarder ces éléments et leur iconicité davantage comme des indices à investiguer : de porter un nouveau regard sur l'histoire, sur les gens réels, et sur le présent et sa situation oppressante et violente. Dans cette installation, comme dans sa pratique en général, Durham s'appuie sur des traces évocatrices ; il a d'ailleurs déclaré à cette occasion que « Tout objet peut être témoignage d'un crime »[35] (« *evidence of a crime* », dans le sens de pièce à conviction). Et c'est peut-être justement, dans cette exposition particulièrement engagée, l'intérêt que l'artiste a porté à ces artéfacts « normaux », pour mettre en évidence cette situation, à laquelle le public est normalement sourd.

Conclusion : exposer le regard « normal » pour déclencher une réflexivité

Nous pouvons remarquer que non seulement l'élaboration de ces installations par Durham exemplifie une certaine démarche envers les objets (la sienne), mais encore que la réception de ses œuvres en révèle une autre (celle du public) : la mise en évidence de l'acte de regarder s'apparente en partie à l'anthropologie de l'art, qui étudie le « rapport que chaque culture établit […] entre certaines formes de connaissance et certaines techniques de conception et de production des images » (Severi 1991 : 82). Les installations muséales de Durham sont davantage à considérer comme des « recherches en cours ».

Afin d'induire des interrogations, elles anticipent le regard du public pour lequel elles sont spécifiquement élaborées, et le mimétisent partiellement, tout en faisant entendre d'autres voix : elles sont constituées de plusieurs regards et sont complexifiées. Elles opèrent par décalages. D'une part, ces installations-musées comprenaient, pour les plus anciennes, des faux artéfacts indiens construits ironiquement par l'artiste selon des stéréotypes, puis des choses banales du quotidien du public (pierres, porte-clés de voitures, etc.), associées à des lectures courantes, mais contradictoires, dans le regard de ce dernier. Un humour efficace

35. Durham, séminaire de l'école d'art Maumaus à São Paulo dans le cadre de la Biennale en 2010.

se produit alors, tandis que l'ironie précédente semble avoir impliqué un point de vue de « l'autre » que le public ne concevait pas. Ces collections d'artéfacts familiers au public sont inhabituelles dans des musées : elles y entrent du fait que les décalages effectués par l'artiste les extraient de leur « normalité ». D'autre part donc, alors qu'à un certain niveau les artéfacts sont transformés en art, Durham leur confère une valeur d'autorité au niveau de la fiction, où le spectateur est invité à les prendre au sérieux (à faire semblant de croire, à entrer dans la fiction qui inclut une dimension matérielle des artéfacts). Tout en utilisant un cadre de lecture muséal, qui est constitutif de la fiction, Durham met à l'œuvre une épistémologie complexe, déroutant une possible autorité hégémonique. Les textes dans ses œuvres procèdent de l'autorité du cartel dans une vitrine, mais sont rédigés dans un style oral, souvent à la main (et des anecdotes personnelles sont jointes à quelques données « scientifiques ») : c'est également la voix de l'artiste, auteur des « musées », qui, manifeste, interpelle le spectateur usant de « tu/vous » et « je/nous ». De plus, Durham élabore des fictions multiples dans ses installations, en dévoilant diverses histoires directement attachées aux artéfacts. Le spectateur est invité à considérer ces derniers et leur iconicité de manière ouverte, libérés d'une lecture courante au quotidien, « normale », suivant un « grand récit » ; il est encouragé à les « investiguer », et à développer de nouveaux actes de regard. Des pistes sont proposées dans les installations, où les objets deviennent des « témoignages » (« *evidences* »), qui pointent vers des personnes réelles. En même temps, par ces diverses invitations le spectateur est inclus dans le réseau de relations entourant l'artéfact exposé. L'ensemble de ces relations constitue le mécanisme de l'installation. Impliqué directement, le spectateur est induit à l'autoréflexivité, face à des informations qui lui sont *a priori* familières. Les mécanismes à l'œuvre dans ces installations ouvrent la possibilité de considérer des regards alternatifs, qui sont multiples, comprenant à la fois celui de l'artiste, celui des peuples et celui des cultures marginalisées. La persistance du déni observable chez plusieurs publics face à certaines installations contemporaines met en évidence la persistance à la fois du « grand récit » et de l'ancrage du regard dans l'appréhension iconique des artéfacts. Enfin, l'approche de Jimmy Durham face aux matériaux apparaît également comme un parallèle à la méthode anthropologique d'A. Gell (1998), qui considère les agents humains (réels) autour des objets. Toutefois, dans d'autres œuvres et dans certaines conditions, Durham semble considérer les artéfacts sur un pied d'égalité avec les matériaux : ils peuvent ainsi devenir des ambassadeurs complexes.

Références

Appleford R., 2010, « Jimmie Durham and the Carpentry of Ambivalence », *Social Text*, 105 : 91-111.

Bergson H., 1991 [1900], *Le Rire*. Paris, Presses universitaires de France.

Brett G., 2012, « The Questioner : Material and Verbal Wit » : 137-145, *in* A. Kreuger (dir.), *A Matter of Life and Death and Singing*. Londres, Anvers, JRP-Ringier, MuHKA.

De L'Estoile B., 2007, *Le goût des Autres : de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris, Éditions Flammarion.

Descola P. (dir.), 2010, *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Paris, Somogy Éditions d'art, Musée du quai Branly.

Dufrene T. et A.-C. Taylor (dir.), 2009, *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*. Paris, INHA, Musée du quai Branly.

Durham J., 1973, *God's Own Drunk. A Socio-Political Study of the Art of Mask-Making in Switzerland*. Dissertation de diplôme, École des beaux-arts de Genève.

—, 1986, « Ni'go tlunh a doh ka » : 1-6, *in Ni'Go Tlunh A Doh Ka (We are Always Turning around on Purpose)*. Long Island, Amelie A. Wallace Gallery ; repris dans J. Durham, 1993a, *A Certain Lack of Coherence : Writings on Art and Cultural Politics*. Londres, Kala Press.

—, 1988, « The Ground Has Been Covered », *Artforum International*, 26, 10 : 99-105.

—, 1990, « Cowboys and… », *Third Text*, 12 : 5-20.

—, 1993a, *A Certain Lack of Coherence : Writings on Art and Cultural Politics*. Londres, Kala Press.

—, 1993b, « Covert Operations, a Discussion between Jimmie Durham, Michael Taussig, with Miwon Kwon and Helen Molesworth », *Documents*, 3 : 110-121.

—, 2004, « Stones Rejected by the Builder » : 117-130, *in* G. Di Pietrantonio *et al.*, Jimmie Durham. Milan, Charta.

—, 2013a, « Against Internationalism », *Third Text*, 27, 1 : 29-32.

—, 2013b, « Vandalismo » : 288-292, *in* Catalogue *Forumdoc.bh.2013*, Belo Horizonte, disponible sur Internet (http://www.forumdoc.org.br/catalogo-forumdoc-bh-2013/), le 19 novembre 2014.

Edwards E., C. Gosden et R.B. Phillips (dir.), 2003, *Sensible Objects : Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford, New York, Berg.

Fabian J., 2004, « On Recognizing Things. The "Ethnic Artefact" and the "Ethnographic Object" », *L'Homme*, 170 : 47-60.

Fisher J., 1988, « Jimmie Durham », *in Matoaka ale Attakulakula guledisgo nhini [Matoaka and the Little Carpenter in London]*. Londres, Matt's Gallery.

—, 1995, « Jimmie Durham. Attending to Words and Bones. An Interview with Jean Fisher », *Art and Design*, 10, 7-8 : 47-55.

Foster H., 1996, « The Artist as Ethnographer » : 171-204, *in* H. Foster (dir.) *The Return of the Real*. Cambridge, MIT Press.

Gell A., 1998, *Art and Agency : An Anthropological Theory*. Oxford, New York, Oxford University Press.

Lenclud G., 2007, « Être un artéfact » : 59-90, *in* O. Debary et L. Turgeon, *Objets et Mémoire*. Paris, Québec, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Les Presses de l'Université Laval.

MacDonald S. (dir.), 1998, *The Politics of Display : Museums, Science, Culture*. Londres, New York, Routledge.

McKenna K., 1993, « Money Can't Buy this Guy's Love », *Los Angeles Times*, 22 août : 84-85.

Moiroux S., 2011, *L'Objet-Frontière. Art contemporain, conflits culturels et jeux d'ontologies dans l'œuvre de Jimmie Durham*. Thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, EHESS Paris, France.

Severi C., 1991, « Art (Anthropologie de l') » : 81-85, *in* P. Bonte et M. Izard (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, Presses universitaires de France.

—, 2007, *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris, Éditions Rue d'Ulm, Musée du Quai Branly.

—, 2009, « L'empathie primitiviste » : 165-188, *in* G. Careri, F. Lissarrague, J.-C. Schmitt et C. Severi (dir.), *Traditions et temporalités des images*. Paris, Éditions de l'EHESS.

Shelton A., 1994, « Cabinets of Transgression : Renaissance Collections and the Incorporation of the New World » : 177-203, *in* J. Elsner et R. Cardinal (dir.), *The Cultures of Collecting*. Londres, Reaktion Book.

Snauwaert D., 1995, « Interview : In Conversation with Jimmie Durham » : 6-31, *in* L. Mulvey *et al.*, *Jimmie Durham.* Londres, Phaidon Press.

Uzel J.-P., 2009, « Les objets *trickster* dans l'art contemporain autochtone au Canada » : 279-293, *in* T. Dufrêne et A.-C. Taylor (dir.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*. Paris, Institut national d'histoire de l'art, Musée du quai Branly.

RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN

Dé-voiler les objets : la « normalité » exposée dans les installations muséales de Jimmie Durham

À partir des installations muséales de l'artiste contemporain Jimmie Durham et en tenant compte de ses réflexions, cet article propose une analyse des mécanismes mis en œuvre afin d'exposer la « normalité », ou le regard courant porté sur les objets, que l'artiste a observé chez son public, celui des musées occidentaux. Durham présente des objets banals ou stéréotypés dans des vitrines avec cartels, composant des installations produites spécifiquement pour leur public, lequel est invité à s'engager dans les œuvres. Il met en évidence la « normalité », en opérant notamment par des décalages humoristiques, et la fait entrer dans les musées en exposant des artéfacts qui ne s'y trouvent pas habituellement. Durham dévoile des implications occultées mais oppressantes de ce regard, en particulier en contexte colonial, et tente, par diverses investigations, de provoquer une réflexivité chez le spectateur dans le but de l'ouvrir à d'autres regards sur soi et sur les autres.

Mots clés : Moiroux, Jimmie Durham, expositions muséales, objets, art contemporain

Un-Veiling Objects : « Normality » Exposed in Jimmie Durham's Museum Installations

This article studies contemporary artist Jimmie Durham's museum-style installations and, examining his reflections, offers an analysis of the mechanisms devised in order to exhibit the « normality », or the common point of view in understanding objects, which the artist has noticed among his public, that of Western museums. Durham presents ordinary objects or stereotypied artefacts in glass cases with labels. These installations are produced specifically for their public, who is invited to engage with the works. He reveals the « normality », in particular through humorous shifts, and makes it enter into the museum by exhibiting artefacts which are not usually found in it. Durham unveils this hidden point of view's, which has oppressive implications, in colonial contexts in particular, and tries, through investigations, to provoke the beholder's reflexivity with the aim to open new possibilities to include other points of view on selves and others.

Keywords : Moiroux, Jimmie Durham, Museum Exhibitions, Objects, Contemporary Art

Re-velar los objetos
La « normalidad » expuesta en las instalaciones museísticas de Jimmie Durham

A partir de las instalaciones museísticas del artista contemporáneo Jimmie Durham y tomando en consideración sus reflexiones, el autor propone en este artículo un análisis de los mecanismos empleados con el fin de exponer la « normalidad », o percepción ordinaria de los objetos que el artista ha observado en su público, el de los museos occidentales. Durham presenta objetos banales o estereotipados en las vitrinas con carteles, componiendo las instalaciones realizadas específicamente para su público el cual se le convida a comprometerse con las obras. Evidencia la « normalidad » especialmente gracias a las distancias humorísticas y al hecho de entrar en los museos exponiendo artéfactos que habitualmente no se encuentran en ellos. Durham revela las implicaciones ocultas pero omnipresentes en dicha percepción, en particular en un contexto colonial, y trata, al indagar, provocar una reflexividad en el espectador con el fin de abrir las posibilidades de comprender otras maneras de verse a sí mismo y a los otros

Palabras clave : Moiroux, Jimmie Durham, exposiciones museísticas, objetos, arte contemporáneo

Sophie Moiroux
Laboratoire d'Anthropologie Sociale
52 rue du cardinal Lemoine
75005 Paris
France
sophie_m_m@yahoo.fr