Jimmie Durham, critique de l'artiste autochtone

Jimmy Durham, Critic of the Native Artist

Maxence Alcalde

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/255>

DOI : 10.4000/marges.255

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2013

Pagination : 10-22

ISBN : 978-2-84292-366-2

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Maxence Alcalde, « Jimmie Durham, critique de l'artiste autochtone », *Marges* [En ligne], 16 | 2013, mis en ligne le 15 mars 2014, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/255> ; DOI : 10.4000/marges.255

Jimmie Durham, critique de l'artiste autochtone

/1 Jimmie Durham,
« Une Marge centrale »
(1990), *Écrits et
Manifestes*, trad.
L. du Pasquier, Paris,
Ensba-éd, coll. *Écrits
d'artistes*, 2009, p. 21.

« Il y a un gouffre entre exposer et être intégré dans le discours/1 ».

On a coutume de lier les *Cultural studies* à la remise en question des grands récits hérités de la tradition philosophique moderne. Au début des années 1980, cette remise en question faisait l'objet soit d'une reformulation épistémologique destinée à poursuivre le récit moderne en acceptant quelques amendements (la *post-modernité* de Jürgen Habermas), soit d'une rupture avec la modernité vers l'écriture de récits « pluriels » (la *postmodernité* de Jean-François Lyotard). Bien évidemment, ce changement de paradigme procède d'un climat intellectuel plus général dont l'art contemporain n'est pas exclu. Durant cette période, un certain nombre d'artistes ou de théoriciens de l'art se sont posés la question d'une adaptation des hypothèses postmodernes à la sphère artistique. Certains s'en sont même fait une spécialité : les plus représentatifs restent Hal Foster ou Arthur Danto, ce dernier étant parvenu à trouver des échos à ses thèses chez plusieurs artistes des années 1980, notamment regroupés autour de la dénomination de simulationnistes (Cindy Sherman, Sherrie Levine, etc.). Dès lors, l'idée de pluralité en art a été promue contre la « pureté » moderniste

réputée ethnocentrée et logocentrée. Il était alors prépondérant de favoriser l'émergence de discours pluriels, c'est-à-dire dont le point d'émission ne serait plus uniquement la haute culture occidentale, autrement dit la culture bourgeoise telle qu'héritairement partagée par le mâle blanc occidental. Théoriquement, de nouvelles occasions d'expression semblent s'ouvrir pour des artistes venus d'ailleurs, ne maîtrisant pas nécessairement les codes du monde de l'art, ce qui semblait les exclure de la haute culture occidentale. Dans les faits, les choses sont plus complexes, tant le monde de l'art est finement structuré par des codes culturels – en partie basés sur des pratiques de la distinction et de la reconnaissance –, qui restent malgré tout des sésames d'identification culturelle très efficaces. Les principales instances de validation de l'art restent majoritairement soumises aux critères d'évaluation occidentaux (esthétique, « ontologisme », historique, valeur, avant-gardisme, nouveauté, iconographie, etc.), les carrières continuent de se construire dans la sphère euro-américaine/² (écoles d'art réputées, foires importantes, centres d'art prestigieux, collectionneurs, etc.) et les discours restent en grande partie dominés par une *manière de faire* occidentale. Même si l'on a récemment assisté à l'émergence d'un marché de l'art dans la zone asiatique (principalement en Chine et, dans une moindre mesure, en Inde) – dont les volumes financiers sont désormais équivalents à la zone occidentale – en revanche, ces nouvelles scènes restent majoritairement cantonnées au territoire national/³.

Dans ce contexte, les œuvres, les textes, mais aussi le parcours d'un artiste comme Jimmie Durham, paraissent particulièrement intéressants. Souvent uniquement vu par la critique d'art comme un artiste cherokee – ce qui ne veut finalement pas dire grand-chose –, l'homme a débuté une activité artistique dans les années 1960, bifurqué vers l'action politique au sein des instances dirigeantes de l'AIM (American Indian Movement) au moment de la structuration politique du mouvement dans les années 1970, puis enfin a réinvesti le monde de l'art depuis les années 1980. Ce qui paraît particulièrement singulier dans le parcours de Durham est qu'il s'agit d'un artiste qui a réellement pris part à l'action politique (non pas comme artiste mais comme « politique ») et qu'après cette expérience, il a continué à développer des thématiques engagées à travers son travail plastique et ses textes. Toutefois, dans la perspective des *Cultural studies*, il convient d'éviter de retourner terme à terme les stratégies de domination en jeu, par exemple en considérant que seul un artiste du cru serait apte à défendre une identité autre de manière authentique ou un questionnement sur l'exotisme. Mon hypothèse est que le parcours de Durham lui permet d'opérer un regard critique, de la figure de l'artiste « aux

^{/2} Malgré le discours ambiant qui voudrait qu'on assiste à une montée des pays non occidentaux dans le monde de l'art, les classements des personnes les plus influentes du monde de l'art (*Power 100*, *KunstKompass*, etc.) montrent bien qu'il s'agit principalement à ce jour d'un phénomène marginal.

^{/3} *ArtPrice*, « Tendances du marché de l'art 2010 », 2011, p. 11 (consultable sur artprice.com). Selon *Artprice*, 2010 est la première année où le volume des ventes publiques d'art en Chine (33 %) dépasse celui réalisé aux USA (29,9 %).

/4 Walter Benjamin, « L'Auteur comme producteur », (1934), dans *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003.

/5 Hal Foster, « L'Artiste comme ethnographe », dans Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut, *et al.*, (sld), *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, ENSBA, 1997.

/6 Jimmie Durham, « An Open Letter on Recent Developments in the American Indian Movement/International Indian Treaty Concil » (1980) dans Jimmie Durham, *A Certain Lack of Coherence. Writings on Art and Cultural Politics*, Londres, Kala Press, 1993, p. 46-56. [Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur].

/7 Le terme primitiviste est ici à comprendre dans la définition qu'en donne Robert Goldwater, *Le Primitivisme dans l'art moderne* (1938), trad. D. Paulme, Paris, PUF, coll. Sociologie d'aujourd'hui, 1988.

côtés du prolétariat/**4** » ou de l'artiste « quasi-ethnographique/**5** », vers une complexification des enjeux d'une représentation d'une parole « autochtone » volontairement non exotique. Car l'un des intérêts du parcours de Durham est qu'il se situe au carrefour d'une conception moderne du militantisme (structuration politique clairement définie, récit d'émancipation, activisme, campagnes, etc.) et de l'écriture d'une identité amérindienne, même si celle-ci s'opère parfois sur le mode ironique en exprimant la volonté de ne pas se laisser enfermer dans la figure de l'artiste « caricaturalement indien ».

L'authenticité de l'artiste occidental

Dans ses jeunes années, Durham est activiste politique au sein de l'AIM – mouvement participant aux luttes pour les droits civiques – qu'il contribue à animer entre 1973 et 1980. Ces années sont particulièrement importantes pour les nations amérindiennes car c'est pendant cette période qu'elles connaissent leurs grandes luttes (comme Wounded Knee en 1973) et obtiennent certaines avancées (représentation à l'ONU, accord avec l'État américain, etc.) avant de se rendre compte qu'il ne s'agit que de hochets. C'est d'ailleurs une des raisons par lesquelles Jimmie Durham explique sa démission des instances dirigeantes de l'AIM dans une lettre ouverte écrite en 1980/**6**. Par la suite, il s'engage dans une pratique artistique qui, dans un premier temps, interroge l'identité des Américains « natifs », puis – avec son installation en Europe (Espagne, Allemagne) – évolue vers un questionnement sur le discours communautaire mis en regard des grands récits artistiques continentaux. Suite à son installation en Europe, l'œuvre de Durham change d'ampleur. L'artiste se met à envisager le lieu qui l'accueille également pour sa part d'exotisme, en même temps qu'il se confronte aux origines européennes de la culture américaine. Dès lors, l'approche de la représentation de l'identité amérindienne prend une toute autre tournure, peut-être un peu moins viscérale et polémique, davantage orientée du côté de l'histoire culturelle. À ce titre, sa manière de prolonger le travail de Joseph Beuys est particulièrement parlante, tant Durham dévoile les apories d'un art politique aux visées émancipatrices qui s'enlise dans un folklore primitiviste/**7**. De cette manière, l'artiste montre toute l'ambiguïté du discours surplombant de l'art (et de l'artiste) occidental désireux de combattre aux côtés des opprimés au risque (non assumé) de leur confisquer leur parole (histoire(s), revendications, attentes, *publicité*, etc.). Une de ses tactiques consiste à tordre l'objet du « regard surplombant » en faisant sienne cette posture confiscatoire et paternaliste. Ainsi, Durham rejoint nombre de critiques rassemblées sous

l'égide des *Cultural studies* s'interrogeant sur la confiscation du discours par ceux qui prétendent porter la parole des « subalternes » ou des « périphériques ». Mais – à la différence d'une tendance parfois caricaturale des *Cultural studies* largement décrite par Slavoj Žižek⁸ et qui consiste en la spécialisation et l'autonomisation des luttes – Durham refuse de s'engager dans des entreprises trop fines de déconstruction des appareils de domination, attitudes s'éloignant de l'action concrète.

Pour bien comprendre le travail de Jimmie Durham, peut-être faut-il l'aborder avec une œuvre comme *Not Joseph Beuys' Coyote* (1990). Dans cette œuvre, Durham se moque de la fameuse performance de Beuys durant laquelle ce dernier s'était enfermé dans une cage avec un coyote pour seule compagnie. Comme l'affirme justement Jean-Philippe Uzel : « Joseph Beuys entendait par cette action réconcilier, comme il l'a fait dans toute son œuvre, l'Occident moderne et la spiritualité ancestrale. Pourtant, on peut se demander si l'artiste allemand est arrivé à ses fins et s'il n'a pas été à sa façon le dupe de Coyote [coyote ici compris comme la figure du fripon divin des mythes amérindiens/⁹]. Beuys voulait renouer avec l'énergie spirituelle des Amérindiens, et plus précisément avec l'idée de liberté, mais tout laisse penser que son projet s'est retourné contre lui. Venu à la rencontre de l'Amérique sauvage, tout ce qu'il parvint à faire c'est à la mettre en cage. Il exposait par là-même une évidence : cette Amérique n'existait plus, ou du moins elle n'existait plus qu'à l'état de captivité/¹⁰. ». Avec le recul, il paraît assez absurde qu'un artiste allemand ait pu penser se rapprocher de l'Amérique authentique en imposant sa compagnie à un pauvre coyote capturé dans le désert texan. Le ridicule de la situation – et surtout la fortune critique de cette performance – incite Durham à prolonger le geste de Beuys.

Pour *Not Joseph Beuys' Coyote*, Durham réalise un bâton de chaman surmonté d'un crâne de coyote bariolé et orné de pierres qui se sont pas sans rappeler les pacotilles avec lesquelles les colons européens impressionnaient les Amérindiens. De part et d'autre du bâton se dressent une corne (symbole de virilité) et un rétroviseur (narcissisme). Durham ironise sur l'appropriation des stéréotypes liés à l'Indien d'Amérique repris avec le plus grand sérieux par les artistes européens. Car il est très probable que lorsqu'un artiste comme Beuys joue avec un double fictif campé du côté du « noble sauvage », ce n'est pas pour ressembler au modèle, mais pour construire une image mythique de l'artiste en agrégeant tout un folklore primitiviste qui parle à tout Européen de l'époque. Ainsi, le Beuys de Durham se résume à une fiction primitiviste et non à une tentative de compréhension d'une culture autre que la sienne.

/8 Slavoj Žižek, *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*, trad. F. Joly, Castelau-le-Lez, Climats, coll. Sispyhe, 2004.

/9 Carl Gustav Jung, Charles Kerényi et Paul Radin, *Le Fripon Divin. Un mythe indien* (1958), trad. A. Reiss, Genève, Georg, 1993.

/10 Jean-Philippe Uzel, « Les Objets trickster dans l'art contemporain autochtone au Canada », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, INHA/musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, [En ligne], Consulté le 13 février 2012. <http://actesbranly.revues.org/241>.

/11 Jimmie Durham,
« Les Cow-boys et les... »
(1990), dans Jimmie
Durham, *Écrits et
manifestes*, op. cit., p. 45.

L'artiste démythifie le récit sur l'authenticité développé par Beuys, coutumier des longues digressions autour de son rapport chamanique aux animaux. Avec *Not Joseph Beuys' Coyote*, Beuys apparaît comme une sorte de gourou *new-age* mi-illuminé, mi-escroc. Au-delà de la simple anecdote beuysienne, tout le bazar *new-age* mis en lumière par Durham est le signe d'une mystique déboussolée, affublée d'une cohorte de produits dérivés, de croyances désincarnées et de traditions devenues étrangères à leurs pratiquants traditionnels. À moins que ces nouveaux adeptes ne cherchent à rejouer une mystique hollywoodienne en s'accrochant à des mythes de carton pâte. Car le constat partagé par Durham, dès ses jeunes années, est que la culture amérindienne a été confisquée, moulignée et réintroduite dans le flux par le cinéma hollywoodien, afin de répondre à des attentes scénaristiques fortement éloignées de la réalité historique. Cela a évidemment une incidence sur la manière dont les populations autochtones – dont une partie grandissante de la culture transite par la télévision et le cinéma – peuvent s'autodéterminer dans une absence de récit lié au réel : « Les Indiens d'Amérique ne peuvent évidemment pas être nommés Américains : nous ne pouvons donc pas nous “nommer” politiquement. On ne peut parler de nous que de façon mythologique – “les Indiens d'Amérique” – ou de façon anthropologique – “les indigènes américains”. Nous ne faisons pas partie du débat politique. Au lieu des Droits de l'homme nous avons droit aux plus obscurs et spécialisés “Droits des indigènes”. C'est un ensemble de droits qui excluent toute approche intellectuelle au profit d'une approche sentimentale/11. ». C'est en ce sens que Durham a parfois choisi de jouer l'Indien de westerns avec des œuvres comme *The Ghost in the Machine* (2005). Avec cette pièce, l'artiste ligote une statue grecque en marbre blanc représentant Athéna à un réfrigérateur. Au-delà de l'aspect purement cartoonnesque de cette œuvre qui renvoie clairement à l'imagerie un peu datée des récits mettant en scène les cowboys et les Indiens – avec la nécessaire scène où la femme blanche finissait toujours par être enlevée et retenue prisonnière, attendant d'être libérée par un valeureux cow-boy –, cette œuvre évoque également la transposition dans la culture européenne de la figure de l'Amérindien. Car avec *The Ghost in the Machine*, c'est Durham qui débarque en Europe pour ligoter les dieux ancestraux des Européens à des objets industriels. L'artiste nous rappelle que nous avons aussi des fétiches et des totems et que ceux-ci ne sont d'ailleurs pas nécessairement identifiés de façon claire. En prolongeant le raisonnement de Durham, il est probable que se soit autour de notre difficulté à identifier nos fétiches contemporains que se cristallise l'acculturation européenne. Si Athéna figure une déesse bien connue, le réfrigérateur renvoie à un autre type de

divinité ou plus exactement de culte, celui de la société de consommation. Une pièce plus ancienne comme *Saint Frigo* (1996) semble d'ailleurs attester cette hypothèse. Ici, on voit l'artiste lapidant un frigo. Or, avec la crucifixion, la lapidation est une torture particulièrement populaire dans la mythologie chrétienne, ce qui tendrait une fois de plus à signifier que le réfrigérateur nous est offert en culte, ou plus exactement en relique. Inutile alors d'ajouter que la relique fonde des relations économiques convenant particulièrement bien à la fois aux pratiques culturelles des églises et aux pratiques culturelles des musées.

En outre, avec *Not Joseph Beuys' Coyote* et *The Ghost in the Machine*, Durham met en lumière le phénomène d'acculturation dont souffrent les Amérindiens. En comparaison avec les autres minorités des pays occidentaux, les Amérindiens ont la particularité d'avoir été les premiers habitants d'une terre dont on leur refuse la propriété. Tout le récit national américain est basé sur la conquête d'une terre vierge – le terme *wilderness* est largement utilisé dans le récit américain et renvoie à une étendue désertique – et sur l'édification d'une nation neuve, gommant totalement la présence de populations socialement et politiquement structurées avant l'arrivée des colons européens. Ce n'est que tardivement que les États-Unis ont pris en compte l'existence des Amérindiens, mais cela s'est opéré en considérant ces populations comme étant un « problème » que l'État fédéral s'est empressé d'autonomiser en créant des structures spécifiques pour ces populations (conseil des tribus, réserves, législation spécifique, etc.). Il faut noter que, d'un certain point de vue, la stratégie de domination de l'État américain tend à conforter les craintes de Žižek/¹² à propos du communautarisme et du relativisme culturel prôné par la branche « subalterniste » des études postcoloniales (Dipesh Chakrabarty, Gayatri Chakravorty Spivak, etc/¹³). Là où par exemple Chakrabarty opte pour une « provincialisation de l'Europe » et un « indigénisme », Žižek entrevoit les conséquences de ces dispositifs qui ne servent *in fine* qu'à consolider des systèmes locaux anti-démocratiques adossés à la « globalisation capitaliste/¹⁴ » : « Puisque l'horizon de l'imaginaire sociale ne nous permet plus d'entretenir l'idée d'une disparition définitive du capitalisme – puisque, comme nous avons déjà pu le dire, tout le monde accepte en silence l'idée que le capitalisme est ici pour rester –, tout se passe en réalité comme si l'énergie critique avait trouvé un exutoire de substitution dans la lutte pour les différences culturelles qui laissent intacte l'homogénéité basique du système-monde capitaliste/¹⁵. ».

Si on tente de transposer les revendications *subalternistes* dans le contexte nord-américain, on se rend compte qu'au lieu d'émanciper

/12 Slavoj Žižek, *op. cit.*

/13 Jean-Loup Amselle, *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Pluriel, 2010, p. 30.

/14 Slavoj Žižek, *op. cit.*, p. 63.

/15 *ibid*, p. 79.

les individus du joug de l'État central, on se contente d'évacuer les problématiques qu'ils portent en atomisant le « problème » et en le livrant aux mains de baronnies démocratiquement peu légitimes. Si l'on transpose ces remarques au monde de l'art, on découvre que l'idée de différence intéresse l'Occident car elle permet de la faire jouer contre l'homogénéité, cette dernière ne reflétant pas assez les fantasmes d'authenticité de l'Autre, lorsque l'Occident porte son regard sur ce dernier. Autrement dit, lorsque l'artiste non occidental demande que l'on célèbre sa différence – du moment qu'elle est suffisamment exotique –, il trouve une oreille attentive au sein de l'institution. Mais dès que les artistes ne s'intéressent pas à la célébration d'une identité et préfèrent porter un regard critique plus général sur le monde ou la perception qui en est proposée, alors cela pose problème (on les accuse de ne pas être authentiques, de nier ou de trahir leur culture d'origine, etc.).

Parallèlement à l'autonomisation du « problème indien » par les États-Unis, les médias et Hollywood ont développé un mythe de l'« indigène », d'abord comme figure de l'hostilité et de la sauvagerie, puis – avec le cinéma indépendant des années 1970 – comme figure du « noble sauvage ». De cette manière, et comme l'énonce à plusieurs reprises Jimmie Durham dans ses écrits politiques, les Indiens n'ont jamais eu l'occasion d'écrire leur histoire, et leurs récits culturels – tout comme leurs territoires – ont été mis sous tutelle. Ce qui rapproche alors les cultures amérindiennes des autres cultures extra-occidentales est qu'elles paraissent être en voie d'acculturation. Et le piège tendu par l'acculturation est sans conteste le piège identitaire, c'est-à-dire l'enfermement autour d'une culture figée, donc morte, coupant ses pratiques du monde contemporain et encline à prêter le flanc à l'exotisme ou à l'atypique. Dès lors, comment l'artiste (ou l'intellectuel) peut-il répondre (au risque de les décevoir) aux attentes de la culture dominante institutionnalisée ? Quelle est sa marge de manœuvre entre une participation positive aux dispositifs de la culture dominante ou une critique de ces dispositifs, geste qui reste malgré tout une manière d'alimenter le dispositif ?

Posture politique des artistes « périphériques »

Un des paradigmes modernistes de l'engagement de l'artiste prolonge les positions de Walter Benjamin qui préconisait dans les années 1930 la lutte des artistes et des intellectuels « aux côtés du prolétariat¹⁶ ». Jimmie Durham a été en contact avec la jeunesse universitaire américaine qui cherchait à s'engager dans des luttes d'émancipation animées par les idéaux marxistes, ainsi que par la

croyance dans l'efficience de l'intuition de Benjamin. Durham évoque à plusieurs reprises ce profil de militant qui vient défendre la cause amérindienne aux côtés des Amérindiens. Dans un article d'avril 1977, « American Indian Culture/¹⁷ », Durham revient sur cette expérience et exprime la méfiance qu'il a développée face au paternalisme révolutionnaire à l'œuvre en Amérique du Nord dans les années 1970. À l'époque, de nombreux étudiants marxistes inexpérimentés veulent s'engager aux côtés des Amérindiens notamment pour leur apprendre à « faire la révolution ». Durham y voit ce qu'il nomme un « missionnarisme politique » (*political missionary-ism*) pouvant être interprété comme une forme raffinée de racisme : « Ces blancs se voient comme nos guides et en même temps comme spectateurs de nos luttes/¹⁸. ». C'est donc le paternalisme politique qui est un danger pour Durham, ce même paternalisme que préconisait Benjamin, à mots à peine couverts, dans son célèbre texte sur le rôle des artistes dans les luttes politiques. Plus largement, on pourrait se demander si le monde de l'art ne serait pas constitué autour d'un paternalisme qui entoure les artistes en général, qu'ils soient issus du centre ou de la périphérie. En effet, il n'est pas rare de voir des artistes pris en charge par des galeristes, critiques d'art, universitaires ou responsables institutionnels afin d'apposer un discours sur leurs œuvres (et évidemment, ce que je fais dans cet article peut être envisagé aussi comme cela). Il s'agit d'orienter leur discours au moyen de ce qui peut apparaître comme un vernis théorique toujours et déjà logocentré (c'est-à-dire tordant le discours du côté de *l'héritier*, pour parler comme Bourdieu). Tout le paradoxe est que la pente paternaliste, voire parasitaire, du monde de l'art paraît nécessaire à l'apparition d'un artiste dans le champ de l'art contemporain, du moins si l'on considère ce dernier dans la perspective de l'interactionnisme symbolique d'Howard Becker. D'où l'idée qu'il paraît quelque peu vain de parler d'exception paternaliste pour l'art extra-occidental tant l'ensemble des producteurs de discours du monde de l'art se comporte de la sorte, pour le coup sans exclusive.

Outre le fait que le marxisme universitaire semble nécessairement conduire à une forme de paternalisme – donc à une nouvelle forme de domination –, Durham considère plus généralement le marxisme comme étant trop « théorique ». En creusant un peu la pensée de Durham, on se rend compte que finalement ce n'est pas tant l'hyper raffinement théorique que l'artiste critique, mais surtout l'internationalisme, ou plus exactement une forme d'universalisme, que semble porter le marxisme à ses yeux. Et, comme bien souvent, cet universalisme n'est qu'une manière d'imposer les paradigmes cognitifs occidentaux, sous couvert d'appel à la raison et au rationnel. D'ailleurs, le critique d'art et commissaire d'exposition cubain Gerardo

/17 Jimmie Durham, « American Indian Culture. Traditionalism and Spiritualism in a Revolutionary Struggle » (1977), dans Jimmie Durham, *A Certain Lack of Coherence*, op. cit., p. 1-22.

/18 *ibid.*, p. 3.

/19 Gerardo Mosquera,
« Le Syndrome de Marco
Polo. Quelques questions
autour de l'art et de
l'eurocentrisme », dans
Third Text, n° 21, 1992-
1993, reproduit dans
Livraison, n° 12, trad.
S. Wright, été 2009, p. 53.

Mosquera ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme, dans un article consacré à l'eurocentrisme publié dans *Third Text* quelques années plus tard : « L'intérêt de la postmodernité pour l'Autre a laissé une place aux cultures vernaculaires et non-occidentales dans les circuits dominants de l'art. Mais cela a déclenché une nouvelle soif pour l'exotisme, porteur d'un eurocentrisme passif ou de deuxième classe, ce qui, au lieu d'universaliser ses paradigmes, finit par formater la production culturelle de la périphérie selon des paradigmes et des normes de la consommation occidentale. Plusieurs artistes, critiques et commissaires d'Amérique du Sud [mais on pourrait étendre cette observation à d'autres aires géographiques] semblaient consentants à devenir l'Autre pour l'Occident/19 ».

Dès lors, quatre possibilités s'offrent à l'artiste (mais aussi au critique d'art ou au commissaire d'exposition) issu de la périphérie ou du tiers-monde : jouer le rôle assigné par le pluralisme postmoderne (ce que dénoncent Durham ou Mosquera par exemple) ; ne pas participer au monde de l'art ; privilégier d'hypothétiques circuits alternatifs de diffusion (ce qui n'est finalement pas très éloigné de la première solution) ; pénétrer le monde de l'art institutionnalisé tout en refusant le rôle assigné par ce dernier. C'est évidemment la dernière solution qui est préconisée par Jimmie Durham.

L'École de Santa Fe

Ainsi, chaque identité autochtone comporte ses caractéristiques, le plus souvent assignées par le paradigme postmoderne de l'Autre. Concernant l'art amérindien, il existe une production artistique née dans les années 1830 (dont la figure de proue serait le peintre George Catlin), fortement popularisée dans les années 1960 avec Georgia O'Keefe, R. C. Gormann ou Fritz Scholder et qui proposait une iconographie amérindienne exotique. Cette mouvance est davantage le reflet de l'idéal romantique des colons combiné au mythe du « noble sauvage » qu'un art qui rend réellement compte des conditions de vie ou des cultures amérindiennes. Plus connu sous l'appellation d'École de Santa Fe, ce style artistique est censé revendiquer une indianité composée de formes imposées (figure de l'Indien taciturne, animaux sauvages, plumes et tomahawk, chevaux sauvages et grandes plaines, etc.) et d'une représentation spirituelle stéréotypée (sagesse indienne, animisme, etc.). Pour Durham, il existe évidemment une autre voie dans l'art contemporain que l'exotisme complaisant. Comme nous l'avons vu au sujet de problématiques purement politiques, cette voie refuse l'autonomisation communautaire pour un engagement des artistes autochtones dans le monde de l'art

contemporain, en reprenant ses codes tout en décevant ses attentes pluralistes.

Ainsi, toute la difficulté pour ces productions autochtones est de participer – sans toutefois les imiter – aux usages du « centre », comme l'affirme Mosquera : « [le transfert des attentes esthétiques occidentales vers l'art extra-occidental] génère des contradictions et entraîne une logique malsaine de dépendance et d'imitation du centre. Mais c'est une part du défi postcolonial, car si nos cultures veulent prendre part au dynamisme actuel et trouver elles-mêmes des solutions à leurs propres problèmes, elles ne devraient pas s'enfermer dans des traditions isolées. Il faudrait plutôt chercher à faire vivre ces traditions dans notre nouvelle époque. Le problème n'est pas de les préserver, mais de les adapter vigoureusement. La question est de savoir comment faire un art contemporain à partir de nos propres valeurs, points de vue et intérêts. L'idée de la dé-eurocentralisation en art n'est pas de retourner à une pureté, mais d'adapter l'« impureté » postcoloniale afin de nous libérer et d'exprimer notre propre pensée/20 ».

Dans plusieurs de ses textes, Durham propose une approche critique de l'École de Santa Fe et de ses prédécesseurs. Par exemple, dans « Mr Catlin and Mr Rockefeller Tame the Wilderness/21 », l'artiste revient sur la structuration de la vision colonialiste mise en œuvre par Catlin dans ses œuvres, vision qui conditionnera une partie de la production de l'art amérindien et surtout de sa réception. De cette approche découle le fait que la plupart des Amérindiens sont convaincus que leurs pratiques artistiques relèvent de l'artisanat et non de l'art/22. Cette mythification de l'histoire n'est évidemment pas une spécificité amérindienne – au 19^e siècle, l'exemple de l'invention politique du Gaulois comme figure mythique propice à cimenter une identité nationale est aujourd'hui un sujet bien connu des historiens/23 – mais l'originalité de la situation réside dans le fait que l'identité amérindienne a été forgée depuis l'extérieur.

Durham montre qu'une autre voie est possible, voie ouverte dans les années 1970 par Edgar Heap-of-Birds qui fut le premier professeur d'art d'origine cheyenne dans une université/24. Heap-of-Birds pense qu'il faut participer au monde de l'art et que la responsabilité d'un artiste amérindien réside dans le fait de participer à des expositions de qualité tout en refusant d'entrer dans l'attente de l'exotisme. Finalement, l'attitude exemplifiée par l'engagement de Heap-of-Birds pourrait se résumer par cette déclaration de Rasheed Araeen : « Le mouvement des artistes d'Asie, d'Afrique et des Caraïbes vers l'Occident ne s'est pas fait entre deux cultures différentes, mais à l'intérieur d'une même culture définie et construite par la modernité/25. ». Ce que veut dire par là Araeen – et qui semble applicable à la situation amérindienne malgré

/20 Gerardo Mosquera, *op. cit.*, p. 55.

/21 Jimmie Durham, « Mr. Catlin and Mr Rockefeller Tame the Wilderness » (1976), dans Jimmie Durham, *A Certain Lack of Coherence*, *op. cit.*, p. 23-26.

/22 Jimmie Durham, « Ni' Go Tlunh A Doh Ka » (1986), dans *Ibid.*, p. 109.

/23 Au 19^e siècle, sous Napoléon III, on ajoute des épisodes légendaires mettant en scène un homme providentiel gaulois : Vercingétorix.

/24 Jimmie Durham, « Une marge centrale » (1990), *op. cit.*, p. 22.

/25 Rasheed Araeen, « Un Nouveau départ. Au-delà de la théorie culturelle postcoloniale et de la politique de l'identité », *Third Text*, n° 50, 2000, repris dans *Livraison* n° 12, (trad. H. Roelants), *op. cit.*, p. 89.

/26 Jimmie Durham,
« Une marge centrale »,
op. cit., p. 21.

les différences historiques – est que le récit dominant est bien le récit occidental (ou blanc, ou européen, ou bourgeois) et que c’est à l’intérieur même de ce récit que les artistes extra-occidentaux doivent jouer des coudes pour faire entendre leur perception des choses. Autrement dit, aucune égalité de départ n’est à l’œuvre dans cette situation. Nier ce fait ne fait que renforcer le récit de légitimation occidentale, mais la simple participation ne peut pas non plus être considérée comme une victoire ou une avancée, car comme l’affirme Durham : « Il y a un gouffre entre exposer et être intégré dans le discours/26. ».

Une adhésion complexe à l’universalisme

Toutefois, dans les textes de Jimmie Durham, la critique de l’universalisme est bien plus complexe qu’il n’y paraît. Par moments, l’artiste semble s’opposer farouchement à l’universalisme, à l’idée qu’il existe des universaux indépassables ; et ailleurs, il fustige le pluralisme justement parce qu’il crée un système de valeur faussement égalitaire. En outre, l’approche qu’opère Durham des théories critiques post-modernes est assez audacieuse. Pour lui, la promotion du pluralisme postmoderne n’est qu’une nouvelle façon pour les Blancs de conserver leur pouvoir. La stratégie paraît relativement évidente : les Blancs – ayant épuisé leur modernité énoncée selon leurs propres intérêts – peuvent désormais s’en débarrasser. Tout récit moderne est alors disqualifié, ringardisé, considéré comme conservateur, et l’idée dominante devient le pluralisme culturel. Durham insiste à plusieurs reprises sur l’idée que si les Blancs sont parvenus à produire des récits d’émancipation et des révolutions, en revanche la plupart des populations du tiers-monde n’en ont pas encore eu le loisir. En disqualifiant les grands récits modernes, l’élite blanche semble retirer l’échelle qui leur a servi à s’émanciper, privant ainsi les autres populations de cette expérience. C’est là aussi que la conception de Durham est relativement peu orthodoxe. S’il considère que le tiers-monde a encore besoin du récit moderne pour s’émanciper, en revanche il considère que ce récit ne s’apprend pas, n’est pas un catéchisme purement théorique (comme pouvait le penser une certaine théorie marxiste), mais qu’il doit s’expérimenter. Pour le dire autrement, un groupe de population ne peut pas se contenter de retours d’expériences révolutionnaires « réussies », il doit les vivre dans toutes leurs dimensions. Il convient de noter que Durham n’a pas toujours eu la même posture vis-à-vis de la postmodernité. Dans les années 1980, au moment où cette idée émerge dans le champ intellectuel, l’artiste est séduit par l’idée et ce qu’elle semble représenter comme moyen de s’émanciper de son identité première vers une création de soi. Il se met à réaliser

des pièces où il dit vouloir être le plus impersonnel possible, en effaçant tout ce qui pourrait renvoyer à l'identité amérindienne dans son travail. Comme il le dira lui-même : il voulait être « tout à fait postmoderne/27 ». Répondant à une sorte d'air du temps de la « mort de l'auteur », il pense que la neutralité stylistique est preuve de raffinement et de sophistication. Cette posture se révèle être rapidement une impasse pour Durham : « Vous ne pouvez pas perdre votre identité. J'ai souhaité pouvoir la perdre. Toute ma vie je l'ai désiré. Le problème c'est que vous ne pouvez pas/28. ». Il se rend compte que ce qu'il désirait par-dessus tout était de se situer à la fin du modernisme. La question postmoderne évacuée, Durham opte pour la manipulation des stéréotypes en les exagérant, si possible jusqu'à la caricature.

/27 Jimmie Durham, dans Laura Mulvey, *Jimmie Durham*, Boston, Phaidon, 1995, p. 29.

/28 *ibid*, p. 30.

/29 Rasheed Araeen, *op. cit.*, p. 87.

Conclusion

Il paraît aujourd'hui évident que l'apparition sur la scène artistique d'artistes comme Jimmie Durham doit aussi beaucoup à de nouvelles conceptions du savoir popularisées dans les années 1970-1980. Ainsi, dès qu'on accepte de jeter un regard critique sur les grands récits modernes, il devient possible d'envisager des formes artistiques jusqu'alors considérées comme périphériques, comme pouvant ouvrir de nouveaux champs de recherche. Bien que ces « relativisme », « pluralisme » ou « hybridation » soient abondamment critiqués par un artiste comme Durham ou un critique d'art comme Mosquera, il n'en demeure pas moins que cette nouvelle donne permet également l'émergence de nouveaux discours (qu'on ne peut plus qualifier de discours « bis »). Ceux-ci sont connectés aux multiples contextes politiques et sociaux (et non plus seulement esthétiques) de leur énonciation dans un monde de relations interculturelles. Dès lors, il convient de ne pas confondre un contexte « interculturel » avec les stratégies « multiculturelles » initiées par les institutions, afin de minorer les discours complexes et les enjeux de pouvoir qu'ils soulignent, ne serait-ce que par leur présence dans le monde de l'art « international » institutionnalisé. Comme l'affirme justement Rasheed Araeen : « Quand cette remise en question [*de l'eurocentrisme*] est devenue ouvertement politique et idéologique, et que les institutions de l'art ont été sous pression, le système a commencé à déployer ses stratégies libérales pour la détourner et la déplacer. Ceci a été réalisé entre autres grâce au multiculturalisme, en s'appuyant sur les idées tirées de la théorie culturelle postcoloniale qui pouvaient aider les institutions à légitimer leur programme néolibéral/29. ». Aussi, selon Araeen, le multiculturalisme n'est jamais un échange ou une hybridation égalitaire comme certains le laissent entendre, mais

est toujours le fait d'une exploitation perverse des théories postcoloniales qui finissent par prolonger les processus de domination établis. Sur ce point, Araeen rejoint les intuitions de Žižek. Et le fait que ce détournement passe de nos jours par des moyens en apparence moins agressifs ou coercitifs, comme ce qu'on appelle désormais le *soft power*, ne pose pas le problème de manière fondamentalement différente et ne change rien à la donne. Araeen d'ajouter : « La théorie de l'hybridité n'est pas établie sur la réalité de la rencontre historique entre des peuples de culture non-occidentale et la culture occidentale, ni sur ce que cette rencontre a *historiquement* produit et réalisé. La théorie de l'hybridité doit nier l'histoire pour pouvoir être légitimée par le système qui a précisément supprimé cette histoire. Et quand nous regardons l'art produit tout au long de ce siècle par les artistes soi-disant d'autres cultures, il devient évident que cette théorie est foireuse/30. ».

Maxence Alcalde