

---

## Élaborer des choses “honnêtes” qui “jouent des tours”

Transformations ontologiques dans la pratique artistique de Jimmie Durham

**Sophie Moiroux**

---

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/tc/7589>

DOI : 10.4000/tc.7589

ISBN : 0248-6016

ISSN : 1952-420X

**Éditeur**

Éditions de l'EHESS

**Édition imprimée**

Date de publication : 24 décembre 2015

Pagination : 208-224

ISBN : 978-2-7132-2505-5

ISSN : 0248-6016

**Référence électronique**

Sophie Moiroux, « Élaborer des choses “honnêtes” qui “jouent des tours” », *Techniques & Culture* [En ligne], 64 | 2015, mis en ligne le 24 décembre 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tc/7589> ; DOI : 10.4000/tc.7589

---



# Élaborer des choses “honnêtes” qui “jouent des tours”

## Transformations ontologiques dans la pratique artistique de Jimmie Durham

Le travail de l'artiste contemporain Jimmie Durham<sup>1</sup>, en particulier ses assemblages d'objets éclectiques souvent trouvés et peu modifiés physiquement, a été perçu, de manière récurrente, par les critiques d'art comme relevant du « bricolage » (par exemple, Blistène 2009 : 42)<sup>2</sup>. Il est également envisagé dans la lignée des *ready-made* – c'est-à-dire, tout objet manufacturé, collecté par l'artiste qui lui confère lui-même le statut ontologique d'« œuvre art » par le biais d'un certain nombre d'opérations : énonciation, exposition, situation dans le monde de l'art, etc. (De Duve 1989). D'autres critiques relèvent une certaine « agentivité » de ses travaux (Hill 2012, notamment) ; ils sont en effet reconnus comme engageants : de nombreuses créations réalisées avec des pierres auxquelles des intentionnalités sont aisément attribuées du fait soit de leur anthropomorphisme (comportant des yeux ou une voix sous forme de texte inscrit), soit, plus généralement, de leur mise en situation dans des installations où l'artiste a déclaré les avoir « libérées » (du poids de l'architecture et de la métaphore en particulier) et qui implique une action de la pierre devenue « légère », telle que dans *Still Life with Stone and Car* (Nature morte avec pierre et voiture, 2004). Ces aspects sont particulièrement manifestes dans les œuvres de Durham, et se retrouvent dans celles de nombre d'artistes. Il s'agit alors de voir ce qui distingue le travail de Durham, dans sa pratique et dans son approche des objets : quels principes gouvernent l'assemblage de ces œuvres ? Comment effectue-t-il la transformation en « œuvre d'art » ? Qu'engage une éventuelle subjectivité des choses dans ses créations ? Je décrirai dans cet article les étapes-clés du processus de fabrication de ses œuvres et en analyserai les implications à travers son discours et quelques exemples<sup>3</sup>.

## L'artiste et la subjectivité de ses « matériaux »

Les choses qui potentiellement entrèrent dans la composition de ses œuvres doivent nécessairement avoir subi une première transformation issue des relations que l'artiste établit avec elles. Depuis le milieu des années 1960, Durham travaille avec toutes sortes d'objets et substances (os, pierre, bois, PVC, béton, morceaux d'objets, etc.) : « Je suis un fou dans mon amour du matériau de toute sorte<sup>4</sup> » déclare-t-il (Durham 2012a : 22)<sup>5</sup>. Il appelle « matériau » tout type de choses (y compris les mots) auxquelles il attache une importance égale<sup>6</sup>. Il exprime une préférence pour celles qu'il « trouve », en particulier des choses locales, « spécifiques » à un lieu (souvent celui de leur exposition) et à une situation, pour « les choses indéfinissables » et pour « les choses rejetées ». Il a écrit par exemple : « dans le terrain vague ou le tas de débris, son honnêteté brave et confessante brille. "Oui je suis du plastique et de la colle et de la peinture non permanente", proclame [l'objet] avec un humble courage » (2003 : 22). Durham ramasse ces matériaux généralement lors de promenades. La pièce *Voss Strasse* (2004/5), par exemple, présente deux objets ; son texte raconte comment Durham les a trouvés et conclut avec les mots suivants : « *I had nothing but questions, so I took the two pieces back to my studio.* » (Je n'avais que des questions. J'ai donc rapporté les deux pièces à mon studio.) Lorsqu'un matériau l'interpelle, il l'emporte avec lui. « J'aime l'objet, dit-il, je sens que l'objet m'aime d'une certaine manière. Parce qu'il est si complètement inutile. Il est juste là, il ne va déranger personne, il ne va rien faire. » (Hill 2007) L'artiste entame ainsi une première relation personnelle avec ses matériaux.

### 1. I found these pieces of glass just outside what I believe must be the Villa Borghese, in Rome\*

(J'ai trouvé ces morceaux de verre à côté de ce qui je crois est la Villa Borghese, à Rome), 1997. Le titre correspond au texte en haut de la feuille. Le texte en bas à droite est : « \*Of course you may be critical of this work, but I think you should not be unkind. Jimmie Durham 97 » (Bien sûr, vous pouvez critiquer cette œuvre, mais je pense que vous ne devriez pas être désobligeant. Jimmie Durham 97).



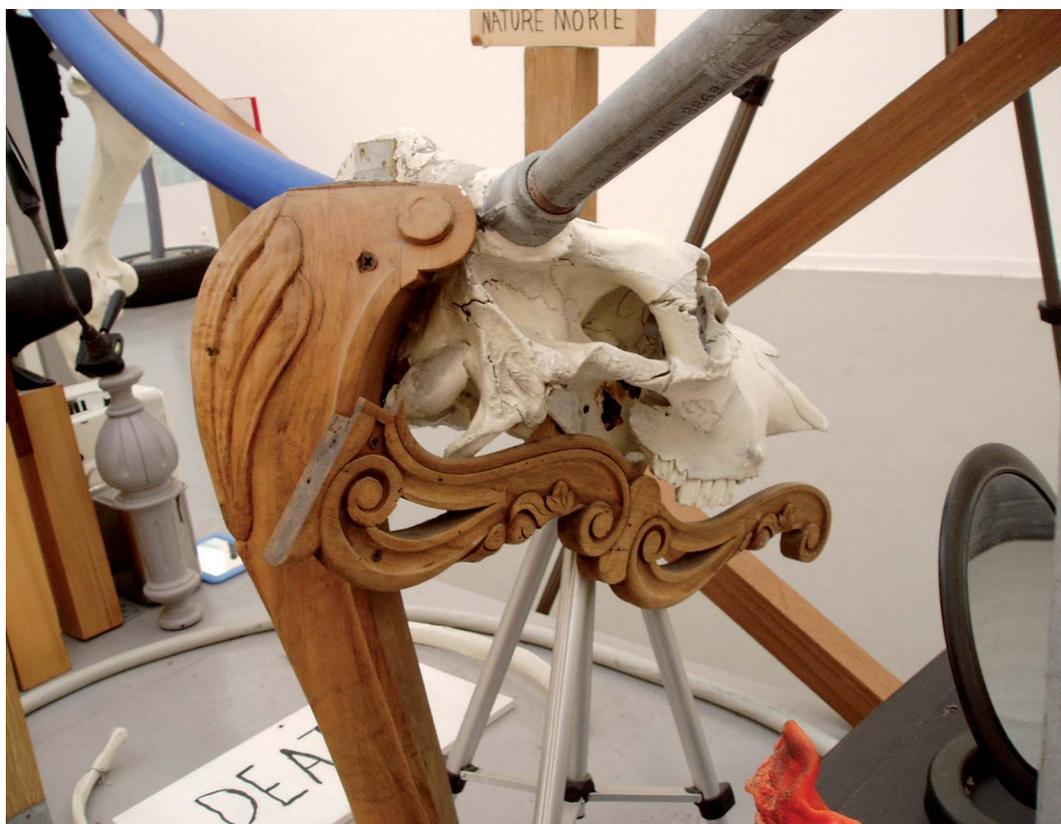
Ils sont alors recueillis dans son atelier. Durham m'a expliqué au cours d'une série de conversations: « Mon atelier est quelque chose de vraiment spécial pour moi. Parce qu'il est plein de choses excellentes. Je mets ces choses ensemble et ensuite je les envoie dehors dans le monde. » Souvent rangés ou classés, ils attendent leur moment. L'artiste dit qu'alors ils l'« appellent ». Il m'a raconté qu'ils lui disent: « Utilise-moi, utilise-moi », et qu'il leur répond: « Je vous aime, mais ce n'est pas votre tour. » La relation est mutuelle. Les matériaux sont sujets d'adresses de l'artiste qui leur « parle », et *attribue ainsi une subjectivité* à ses allocutaires. Cette conversation est effectuée entre interlocuteurs qui potentiellement se comprennent: l'artiste impute des intentionnalités à ses matériaux. « Chacun de ces objets a une histoire politique et matérielle semblable à la mienne [...] » a-t-il dit (Nemiroff & al. 1992: 145). Ces « objets » deviennent des « sujets »: les matériaux subissent ainsi dans l'atelier un premier reclassement de leur statut ontologique, établi par la pratique (énonciation et gestes) attentive de l'artiste. Comme nombre de ceux qui lui rendent visite, j'ai pu voir Durham aller chercher un objet dans un coin de son atelier, où partout ils sont entassés, et revenir avec un morceau de quelque chose d'inattendu qui s'ajuste parfaitement à la pièce en cours (par exemple: bonne taille, forme harmonieuse).



2. **A Prototypical Flatrat**  
(Un ratplat prototypique) dans l'atelier de Durham, 2006.

## Assemblage des matériaux : mise en conversation

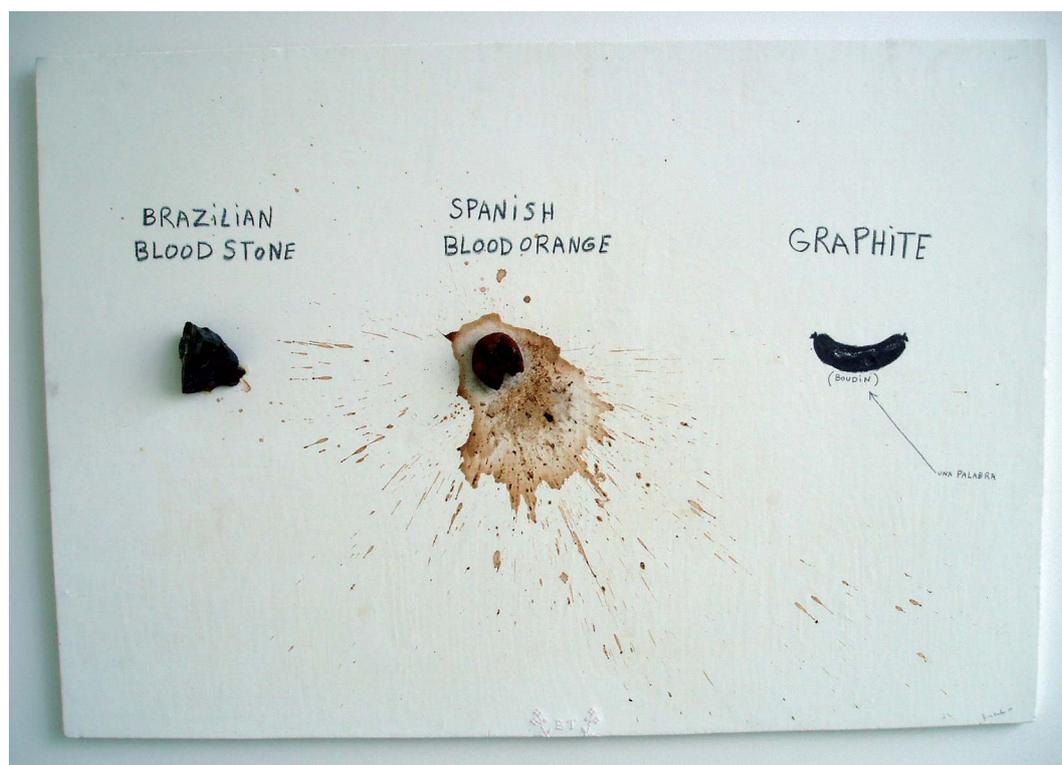
Durham a exposé : « constamment, je parle avec les objets, je joue avec les objets, avec les relations qu'il y a entre eux, moi et le reste du monde » (Nemiroff & al. 1992 : 145). Cette communication entre l'artiste et ses matériaux s'effectue sur le plan de leur physicalité – elle est fondée sur leurs propriétés physiques (forme, substance, etc.) et fonctionnelles<sup>7</sup>, ainsi que notamment leur situation historique et géographique. L'identité propre d'un matériau est constituée d'un ensemble de ces caractéristiques inhérentes ; il est dans ce sens « exact<sup>8</sup> » et « spécifique ». L'artiste appréhende chacun de ses matériaux en tant que tel, une singularité (et non pas une représentation, une métaphore ou un symbole). Sa « façon de travailler », décrit Durham, c'est « avoir d'abord le matériau, et le matériau commence à parler, et je commence à penser parce que je travaille avec le matériau » (Papastergiadis & Turney 1996 : 41). Pour lui il s'agit de se demander : « Qu'est cette grappe ? Que sont ces pépins et qu'est cette espèce de saleté jouant avec eux ? [...] Qu'est-ce que c'est ??? » (*ibid.*)



3. **Something (Perhaps a Fugue or an Elegy)**

(Quelque chose, peut-être une fugue ou une élégie) 2005, détail.

Durham développe alors des sortes d'hypothèses, déclenchées par des inférences à partir des caractéristiques des matériaux et souvent représentées par des digressions inscrites dans les œuvres. Il aborde les matériaux par « investigations », expose-t-il : « Quand je fais une exposition quelque part, habituellement j'[y] vais et étudie le terrain, la disposition du terrain pourrait-on dire, je trouve des choses et fais quelque chose. » (Durham 2004). Il définit sa démarche comme « intellectuelle ». En faisant une œuvre sur papier par exemple, il s'agit de considérer « le processus de fabrication du papier, le fait des arbres sur notre terre » (Durham 1986), son environnement et son contexte, ses connotations, ainsi que l'éventail des connexions possibles avec d'autres matériaux et contextes. Durham a expliqué que « les actes et les perceptions de combiner, de faire des connexions constantes à plusieurs niveaux sont la motivation derrière notre esthétique » (*ibid.*). Dans *Brazilian Blood Stone* (1997) par exemple, chacun des éléments (une pierre et une orange collées, un boudin dessiné accompagné de l'inscription « (Boudin) ») est lié aux autres par son nom écrit, qui se réfère à la couleur sanguine et à la substance du sang (Durham utilise les mots au même titre que d'autres matériaux). Les composants sont intégrés dans des chaînes analogiques<sup>9</sup> de propriétés utilisant des paramètres polyvalents et dans des séries d'inférences.



4. **Brazilian Bloodstone**  
(Jaspe sanguin du Brésil)  
1997.

Selon Durham, les matériaux collectés en « appellent » d'autres, en une sorte de complicité. Il raconte : « c'est un bonheur constant de voir à quel point les objets dissemblables sont prêts à dialoguer entre eux. Une bouteille de whisky cassée et un crâne de chien réunis nouent la conversation aussitôt [...] » (Ergino & Champesme 2009 : 2). Ils semblent commander la manière dont l'œuvre sera élaborée<sup>10</sup>. L'artiste choisit néanmoins certaines caractéristiques et connotations ; Durham a dit par exemple : « j'ai essayé d'instaurer des conversations intéressantes à mes yeux » (*ibid.*). Pour lui l'assemblage des choses est également une « activité intellectuelle » : « J'essaie de forcer le matériau, en même temps je veux que le matériau me force à faire quelque chose ayant un sens intellectuel » explique-t-il (Durham 2014).

Il faut noter que Durham effectue des identifications complexes avec ses matériaux. Mentionnons simplement ici un cas paradigmatique de son approche : son travail avec les crânes d'animaux. Il a déclaré : « Je ressens un désespoir au sujet des animaux morts, mais je sais qu'ils peuvent parler. » (Durham 1986). Il essaie de « comprendre ce que chaque animal particulier [...] ressent à être mort », puis « d'interpréter ce sentiment à travers une variété de médias » (Durham 1985). Par exemple, il a réalisé une pièce composée d'une peau de serpent fixée sur un bâton blanc (garnie d'yeux de verre et d'une queue en plumes d'aigle) : il expose que le premier « était en colère d'avoir été écrasé sur l'autoroute. [...] Finalement j'ai pensé que je pourrais faire quelque chose pour sa colère [...] », et le second « était simplement une vieille chose morte à Riverside Park. Mais alors, il n'y a pas vraiment de chose telle qu'un vieux bâton mort. Lui aussi était en train d'essayer... » (Gleason 1984 : 27). C'est grâce à leur transformation, par la pratique de l'artiste, en *subjectivités singulières* que des choses peuvent être connectées entre elles et « converser<sup>11</sup> » par leurs propriétés permettant des déploiements de relations.

## **Élaboration de l'œuvre : fiction à un autre niveau**

Durham a raconté la réalisation d'une série d'œuvres à Lisbonne : « J'ai ramassé des pierres et des morceaux de coquillage, des objets en plastique. J'ai acheté des outils mystérieux dans des quincailleries. J'ai trouvé dans la rue une radiographie de cheville fracturée. Avec toutes ces choses j'ai cherché des combinaisons qui pourraient agir d'elles-mêmes, parler d'elles-mêmes, et ne dépendent pas d'histoires passées ni de ressemblances. » (Durham 2012a : 21). Il a expliqué : « toute mythologisation [que je désignerai ici par « fiction »<sup>12</sup>] dans une pièce provient habituellement d'une autre pièce. » (Papastergiadis & Turney 1996 : 42). Ainsi une pierre devient par exemple « sculptrice » et une voiture « victime » dans *Alpine Substance on Wolfburg Construction* (2007). Un aspect pragmatique constitutif de l'établissement de l'œuvre-fiction est la mise en relation des matériaux, dont les définitions sont alors transformées. Ces subjectivités conversant entre elles instaurent des relations à un autre niveau (celui de la fiction) et deviennent, en un second reclassement ontologique, ce que j'appellerai ici des « personnages » dans une fiction ainsi installée.

Des connexions sont établies également à ce niveau, les composants pouvant être liés entre eux selon différentes modalités (par exemple iconicité, localisation) et indiquer des histoires sociales, historiques ou imaginées mais tout à fait probables, qui peuvent se déployer dans des contextes sociaux plus étendus. Durham explique : « je joins quelque chose à autre chose et là commence une sorte de travail politique » (*ibid.*). Par exemple dans *Azurite* (1998), une pierre est collée au centre d'une toile peinte de deux couleurs vives, avec les inscriptions « *Azurite* » et « *This stone comes from Brazil where American Indians have no human rights* » (Cette pierre vient du Brésil où les amérindiens ne jouissent d'aucun droit de l'homme). Cette pierre est présente comme un indice et fonde la dimension politique de la fiction<sup>13</sup>.



5. **Alpine Substance on Wolfburg Construction**  
(Substance alpine sur construction de Wolfburg) 2007.

L'élaboration d'une dimension fictive est explicite dans *Schematic for an Alternative Universe, Including a Pecan* (Schéma pour un univers alternatif, incluant une noix de pécan, 2002), une toile peinte en gris sur laquelle sont fixés un phare de voiture rond, un pavé et une noix de pécan, et est écrit « *The light is removed from the car and the stone is removed for the road. Both are safely static here at home.* » (Le phare est retiré de la voiture et la pierre est retirée de la route. Tous les deux sont statiques en sécurité ici à la maison). Sous le phare est indiqué « (~~The~~ moon) » (la Lune), sous le pavé « (~~The~~ earth) » (la Terre) et sous la noix « *A pecan* » (une noix de pécan). Les mots associés aux choses leur *ajoutent* une identité. La toile est une « maison » pour ses composants, le lieu d'une fiction. Le phare devient « lune », le pavé « terre ». L'artiste a barré les articles définis pour souligner qu'il s'agit de la lune et de la terre *de cette fiction*. Le pavé et le phare sont présents physiquement, en tant qu'eux-mêmes. La noix de pécan souligne cet aspect, et nous pouvons la considérer comme une légende pour comprendre ce « schéma ». Sous le texte est inscrit en plus petit : « (*Words*) » (Mots), qui souligne la nature de celui-ci et le met au niveau des autres composants. Par la même occasion, tous les composants sont situés au niveau de la fiction.

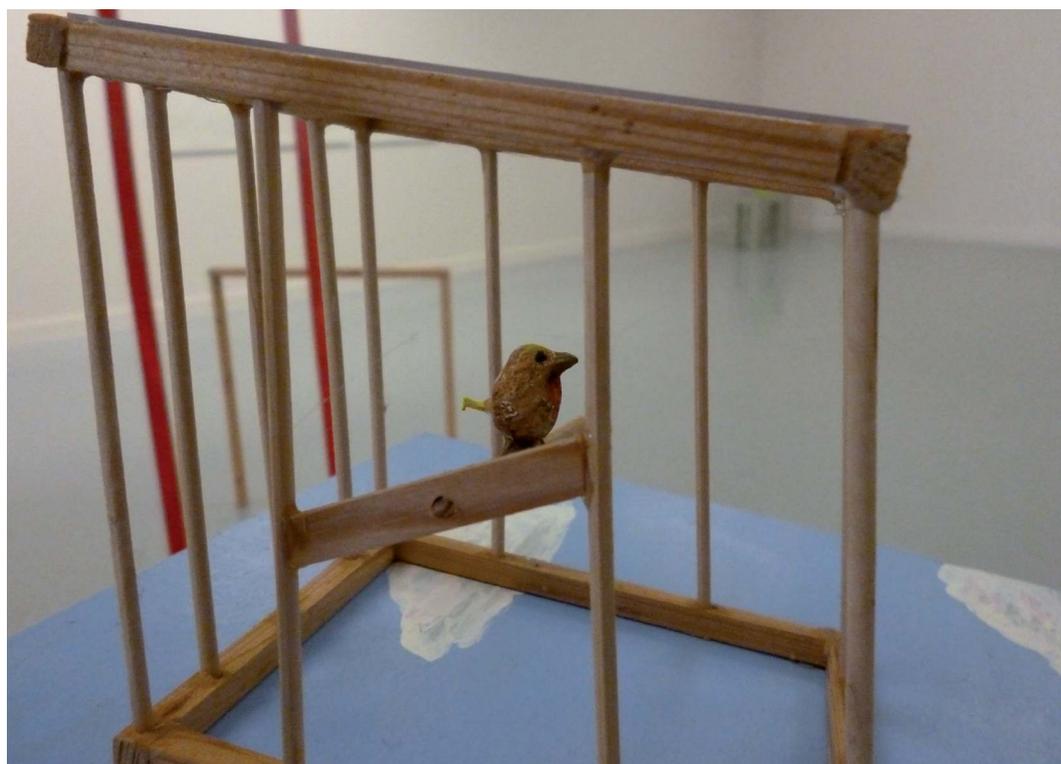


6. **The Vitrine of  
Childish Delights**  
(La vitrine des délices  
enfants) 2001, détail.

## Fiction « honnête »

D'une part les nouvelles connotations (et contextes inférés) sont *superposées* à celles des matériaux, d'autre part les composants en acquièrent de supplémentaires par les relations en place au niveau de la fiction. Ils possèdent donc deux dimensions et des *identités multiples*. « J'aime faire autant de complexités que possible. Autant de couches de sens de choses d'histoires » dit Durham (2004). Ces différentes identités se déploient sur plusieurs niveaux: elles sont simultanées et constitutives des personnages fictifs de l'œuvre. Soulignons que les identités établies au niveau de la fiction sont *fondées sur* la singularité des matériaux, qui demeurent exacts.

Les personnages de *The Vitrine of Childish Delights* (2001)<sup>14</sup>, par exemple, exhibent les propriétés des matériaux. Ceci est un aspect essentiel des œuvres de Durham. Il a expliqué: « C'est extrêmement difficile pour un objet de mentir. Souvent quelqu'un prend un objet de manière malhonnête, et le présente comme quelque chose qu'il n'est pas. Les gens sont trompés quelque temps, puis découvrant la duperie, rejettent l'objet [...] [qui] n'a lui-même jamais menti » (Durham 2003: 24). L'élaboration de l'œuvre, le passage à un autre niveau et la fiction respectent tout à fait ce principe: « On peut utiliser une bouteille pour *jouer* des tours, ou pour



7. **Here's a Peanut Shaped Like a Bird**

(Voici une cacahuète en forme d'oiseau) 2006, détail.

raconter des blagues, ou pour faire des combinaisons inattendues, mais on ne la forcerait pas dans de fausses positions » expose Durham (1986). Pour lui, la fiction doit être « honnête » par rapport aux matériaux, constituant alors les œuvres en fonction de leur exactitude. Cela est rendu manifeste lorsqu'à certaines il joint un texte énonçant le processus qu'il a effectué pour les réaliser, attirant l'attention sur le matériau tout en établissant, par son énonciation, la transformation en œuvre-fiction. Dans le texte accompagnant le morceau de bois peint en rouge dans *Red Herring*<sup>15</sup> (1992), Durham souligne certaines de ses caractéristiques et expose la construction de sa fiction (qui comprend le texte écrit par l'artiste qui signe). Une cacahuète en forme de petit oiseau, placée dans une cage non fonctionnelle, est pointée par une flèche rouge sous un texte énonçant : « *Here's a Peanut Shaped Like a Bird* ». Cette phrase fournit explicitement l'idée orientant l'élaboration de l'œuvre et souligne que l'identité de cette dernière se déploie sur deux niveaux interdépendants : elle est à la fois une cacahuète et un oiseau. Déguisée, pourrait-on dire, ses propriétés de cacahuète demeurent tout à fait perceptibles – elle « ne ment pas », elle est « honnête » jusque dans la fiction où elle « joue des tours ».

Par ailleurs, les œuvres revêtent souvent des identités multiples qui peuvent aussi être contradictoires, tant que chacune est élaborée de manière honnête par rapport au matériau. Dans une excellente analyse, Anselm Franke (2007) décèle dans l'œuvre de Durham de l'« animisme » et son démenti (soit une mise en évidence de la construction de l'œuvre par l'artiste, établissant une autonomie du sujet et de l'objet) ; ici nous définirions cela comme deux fictions coexistant au même niveau dans l'œuvre.

C'est aussi parce qu'elles demeurent exactes qu'une voix, constitutive du fait qu'elles soient des subjectivités, est attribuée aux choses. Et ceci permet à l'œuvre d'avoir sa propre voix. Durham a précisé : « Si je réalise une pièce, je ne veux pas qu'elle dise ce que je dirais, parce qu'alors cela deviendrait moi parlant au travers de la pièce » ; il s'agit de « produire un objet viable » (Durham 1993b). Cette voix des matériaux apparaît souvent dans les œuvres de Durham : l'artiste leur en prête une sous forme de texte inscrit. Par exemple dans *Prehistoric Stone Tool* (2004), on voit sur la toile les coups que la pierre a portés sur le texte auquel elle objecte : « *Why are you hitting me ?* ». *Pourquoi me frappes-tu ?* est-il dit, dit/écrit à l'adresse de la pierre. Il s'agit de la parole du graphite<sup>16</sup> qui, bien que devenant texte (d'abord des hypothèses puis ses propres cris de protestation), demeure exact. De même, la pierre reste pierre, avec ses attributs (poids, angles, etc.), tout en s'étant exprimée en frappant.

## **L'« œuvre d'art »**

*Homenagem a Brancusi n°4* (Hommage à Brancusi n°4, 2010) va plus loin. Par l'énoncé de sa parole inscrite (elle dit « je »), la pierre se transforme elle-même en œuvre d'art (un artiste duchampien aurait procédé de même pour la transformer). De plus, en étant posée sur le réfrigérateur, elle confère elle-même à ce dernier le statut d'œuvre d'art (elle en fait un socle brancusien). Son texte dit :

## PREHISTORIC STONE TOOL

THIS SIMPLE FLINT HAMMER WAS MADE  
ALMOST 40,000 YEARS AGO IN THE AREA  
OF THE RIVER SEINE CLOSE TO PRESENT-  
DAY PARIS. OF COURSE, KNOWING SO  
LITTLE OF THE LIVES AND CULTURE OF  
PEOPLE WHO PRODUCED THIS TOOL, IT  
CAN BE ONLY CONJECTURE AS TO ITS  
USE. HOWEVER, WE CAN HEY!  
OW, OW, AIEE! STOP! STOP!  
WHY ARE YOU HITTING ME?  
PLEASE! STOP! OH NO!  
STOP! OUCH!



8. Prehistoric Stone Tool  
(Outil préhistorique en pierre) 2004.

« S'il vous plaît, excusez-moi ; Je sais que je suis censée être une œuvre d'art et ne pas intégrer la vie réelle... (toutefois, bien que je n'aie pas l'intention de vous instruire sur l'histoire de l'art, j'aimerais mentionner les œuvres de Jan de Bray et Courbet, juste pour citer deux antécédents)... Mais assise ici sur ce réfrigérateur je pense souvent aux Indiens krenak. Ils sont de la région de Minas Gerais d'où je viens, et ont des problèmes bien pires que les miens.

Mes amis, écoutez : j'ai décidé de rester assise sur ce réfrigérateur en référence au Roumain, Constantin Brancusi, qui aimait autant les choses sur lesquelles l'art s'appuie que l'art en soi.

Laissez-moi parler, s'il vous plaît ! Ne m'interrompez pas ! Ne partez pas ! »<sup>17</sup>

De telles fictions sont efficaces en tant qu'œuvres sur la scène de leur exposition, dans le contexte du monde de l'art : ces pièces possèdent le statut spécial d'« œuvres d'art » et s'apparentent aux *ready-made* inventés par Marcel Duchamp, objets du quotidien devenant de l'art par le reclassement ontologique opéré généralement par l'énonciation d'un artiste défini comme tel et leur situation dans un espace défini comme « artistique ». Supposons que la transformation duchampienne est paradigmatique du devenir art. Les œuvres évoquées ici procèdent d'une *double* transformation ontologique : des choses contemplées comme exactes se voient tout d'abord octroyer le statut de subjectivités (elles peuvent suggérer *elles-mêmes* leur fiction), puis ces composants sont assemblés en inter-actions avec l'artiste. C'est ce premier statut qui semble distinguer les œuvres de Durham des *ready-made*. Et il exprime très explicitement cette intention de transformer des choses qui deviendront des œuvres, cette considération pour leur potentiel à faire partie d'une fiction, qui se trouve conjonctuellement être dans le monde de l'art : « Je voudrais rendre art chaque chose individuelle existante, il n'y aurait pas un moment où l'on aurait à décider que garder et que jeter » (Snauwaert 1995 : 25). Une autre caractéristique de sa pratique est le fait que la première transformation est pour lui *nécessaire* à la seconde, qui produira les œuvres d'art ; tout le processus d'élaboration est nécessairement « honnête » par rapport aux matériaux qui restent exacts. Les composants des œuvres-fictions ont en effet une *double* dimension sur deux niveaux simultanés (les critiques d'art, dont Franke (2007), ne distinguent pas cette approche et ses deux niveaux *simultanés*). Dans *Homenagem a Brancusi n°4*, le « je » du texte désigne la pierre (en tant que singularité particulière), tout autant que l'*œuvre d'art*, qui se doit de faire partie du monde de l'art. Cette double identité est aussi construite sur la négation de chacun par l'autre, de la même manière que dans le cas de Phrasikleia analysé par Carlo Severi (2009 : 31-32) : l'*objet* d'art ne peut pas être (et donc *dire*) ce qu'affirme la pierre, et cette dernière, qui est un sujet, n'est pas elle-même si elle n'est *que* cet objet. Ces deux identités, fondues dans le « je », sont donc indissociables. Les deux énoncés qu'elles impliquent permettent *ensemble* de comprendre le texte et de reconsidérer la chose. Cette pièce « dit ce qu'elle montre et montre ce qu'elle dit » (*ibid.* : 32). Elle est *simultanément* un objet (un assemblage de matériaux exacts) et un sujet, et ces deux dimensions correspondent à deux modes de présentification – iconique et indiciaire (*ibid.* : 25) – qui sont interdépendants.

L'œuvre d'art permet aux choses d'avoir une nouvelle « vie »<sup>18</sup>. Elles peuvent être ainsi présentées dans l'espace d'exposition et du monde de l'art contemporain qui offrent aux œuvres

une scène reconnue où, dans une *fiction* que le public peut appréhender comme telle<sup>19</sup>, les œuvres ont la capacité de s'exprimer. Enfin, ce sont les spectateurs qui contribueront à les rendre effectives, leur conférant leur pleine dimension sociale, essentielle pour tout art selon Durham. Dans sa pratique artistique, il a réussi à associer au statut d'« œuvre d'art » contemporain pour son public, une pratique qui lui est propre par rapport à son approche des matériaux : c'est ici que l'on pourrait percevoir un « bricolage ontologique », cette fois-ci dans le sens de Philippe Descola (2005).



9. **Homenagem a Brancusi nº4**  
(Hommage à Brancusi nº4) 2010.



## Notes

1. Jimmie Durham est né en 1940, il vit et travaille à Naples et à Berlin.
2. Par ailleurs le catalogue (non publié) de la rétrospective de l'artiste au Gemeentemuseum Den Haag en 2003 comportait une section intitulée « bricolage ».
3. En relation à cette approche, mentionnons notamment les travaux de Pierre Lemonnier (2012), qui a montré la dimension heuristique de l'élaboration des artefacts par rapport aux relations au monde caractéristiques de la société dont l'artiste est issu, et de Carlo Severi (2012), qui a proposé trois principes d'analyse fondamentaux des artefacts, suivant Claude Lévi-Strauss (1962).
4. Il rejette donc l'idée d'« art conceptuel » qui occulterait la physicalité du matériau singulier : « prétendre que [l]es œuvres [conceptuelles] sont moins physiques qu'un objet que je ferais ou peindrais n'est pas bon pour nous, intellectuellement » a-t-il dit (Laermans 2004).
5. Toutes les traductions littérales sont de l'auteure.
6. Il a notamment réalisé un certain nombre d'œuvres dans lesquelles sont alignés sur une toile divers matériaux, parfois accompagnés de petits cartels tautologiques (répétant simplement ce que l'œuvre donne à voir) qui se réfèrent généralement à leurs caractéristiques physiques.
7. Il est intéressant d'envisager cette remarque de Durham sur la manière cherokee (sa langue maternelle) de désigner (de caractériser pour interagir) : « La plupart des noms [...] sont des descriptions d'action, fonction ou forme (ou toutes les trois). Nous pourrions considérer les noms coréens [sic, en fait : cherokee] comme une langue qui parle de fonctions et de relations. » (Durham 1993a).
8. Durham a employé ce terme à plusieurs reprises, notamment en expliquant une certaine manière d'appréhender et de procéder avec les matériaux pour un but particulier, dans un certain contexte (Durham & Bedia 1986).
9. Ce type de liens s'apparente à ceux effectués de manière caractéristique par l'analogisme, décrit par Philippe Descola comme « pos[ant] une différence de principe entre des termes qui se ressemblent par ailleurs sous certains aspects. Pourtant, les voies de l'analogie sont nombreuses et l'on trouvera toujours entre deux entités plusieurs parcours possibles, plusieurs chaînes de correspondances » (Descola 2005 : 329). Mentionnons que ce type de modèle d'appréhension du monde se trouve généralement combiné avec d'autres (cet auteur parle d'« hybridations » et de « juxtapositions »).
10. Nous pourrions voir ici une actualisation de ce que Michael Holbraad appelle « pragmatologie » ou « art à l'envers » (2011 : 23).
11. Son assistant à Berlin, Joen Vedel, m'a décrit le travail de Durham ainsi : « mettre des choses ensemble, leur donner de nouvelles formes... alors, elles parlent une autre langue qu'auparavant ou sont amenées dans un autre contexte ».
12. Durham emploie également ce terme, par exemple lorsqu'il dit avoir « fictionnalisé la fiction » (Durham 1993b) en réalisant l'œuvre *The Caliban Codex* (1990). « Fiction » sera utilisé ici dans le sens de monde possible situé dans un univers de vérité où certaines relations et personnages peuvent être mis en place, comme dans un rituel ou un jeu notamment.
13. C'est aussi suivant ce principe qu'il réalise des installations avec ce qu'il appelle des « évidences », dans le sens de « pièces à conviction » (Moiroux 2014).
14. Dans cette pièce, nous sommes en présence d'un nouvel univers. De surcroît, elle fait référence en particulier au triptyque *Le Jardin des Délices* de Jérôme Bosch (par son titre et par le lieu où l'œuvre fut initialement exposée).
15. *Red Herring* : littéralement « hareng saur » mais peut également signifier « diversion ».
16. Durham a réalisé plusieurs œuvres, par exemple *Sacrificed for Art* (Sacrifié pour l'art, 2010), où le texte est explicitement identifié comme du graphite, dont il montre parfois la parole.
17. Traduction de l'auteure (texte original en portugais).
18. Son assistant à Berlin m'expliqua que, à un moment où il devait déménager et que son atelier « était rempli de petits trucs [...], qui traînaient partout », l'exposition *Elements and Materials from my Atelier in Berlin's*

*Grunewald Forest* (Éléments et matériaux provenant de mon atelier dans la forêt de Grunewald à Berlin, 2006) qu'il réalisa alors « était une excuse pour utiliser tous ces morceaux, et les mettre dans de l'art et de s'en débarrasser plutôt que de simplement les jeter ».

## L'auteure

**Sophie Moiroux** est anthropologue, membre associé au Laboratoire d'Anthropologie Sociale (Collège de France-CNRS-EHESS). Elle a consacré son doctorat (EHESS) à l'œuvre de Jimmie Durham et son post-doctorat (musée du quai Branly) à l'analyse des tableaux d'Amati Trumai (Haut-Xingu, Amazonie brésilienne). Elle travaille actuellement sur l'art contemporain d'Amérique Latine.

## Iconographie

**Image d'ouverture.** Détail de l'atelier de Jimmie Durham à Berlin, 2006.

Crédits photographiques : © Sophie Moiroux pour toutes

19. Cette fiction se situe dans un contexte spécial où l'on peut trouver « un univers de vérité distinct de celui de la vie quotidienne » au sein duquel les objets pourront « assumer[r] de manière infiniment plus stable, un certain nombre de fonctions propres aux êtres vivants » (Severi 2009 : 12).

## Références

- Blistène, B. 2009 « Une balade avec Jimmie Durham, Interview par Bernard Blistène avec la participation de Lisa Seantier », *Artpress* 355 : 42-47.
- De Duve, T. 1989 *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*. Paris : Jacqueline Chambon & Hachette.
- Descola, P. 2005 *Par-delà Nature et Culture*. Paris : Gallimard.
- Durham, J. 1985 *A Matter of Life, Death and Singing* (catalogue de l'exposition). New York : Alternative Museum.
- 1986 « Ni'Go Tlunh A Doh Ka », in J. Durham, *et al.* dir. *Ni'Go Tlunh A Doh Ka (We Are Always Turning Around on Purpose)*. Old Westbury : Amelie A. Wallace Gallery.
- 1993a « Gado usdi hia? What Sort of Thing Is It? », in J. Durham, *et al.* dir. *Rendez(-)Vous Objects* (catalogue de l'exposition). Gand : Museum van Hedendaagse Kunst Gent : 7-8.
- 1993b « Covert Operations, A Discussion between Jimmie Durham, Michael Taussig with Miwon Kwon and Helen Molesworth », *Documents* (New York) 3 (été).
- 2003 « In the Joyeria of Zanahorias », in D. Eimert *et al.* dir. *Jimmie Durham : Semi-Specific Objects and Almost-Related Words*. (catalogue de l'exposition).

les images à l'exception de *Homenagem a Brancusi n° 4* (Fig. 9) © Collection Moraes-Barbosa/Courtesy Progetti, Rio de Janeiro.

- Düren : Leopold Hoesch Museum/Peill Stiftung : 10-28.
- 2004 « A Thousand Beautiful Things : Nikos Papastergiadis, Jimmie Durham and Maria-Theresa Alves », in B. French, A. Geczy & N. Tsoutas dir. *Criticism + Engagement + Thought : On Reason and Emotion : 2004 Biennale of Sydney*. Sydney : Artspace.
- 2012 « Report to Molly Spotted Elk and Josephine Baker », in A. Kreuger dir. *Jimmie Durham. A Matter of Life and Death and Singing* (catalogue d'exposition). Zürich : JRP Ringier : 17-31.
- 2014 « Artist's Talk » (vidéo). Londres : Parasol Unit Foundation of Contemporary Art.
- Durham, J. & J. Bedia 1986 *The Mystery of the Two Islands : The True Story of How Cuban Communists Gained Control of Trump Tower*. (non publié).
- Ergino, N. & M.-T. Champesme 2009 [1996] « Entretien : Jimmie Durham – Lettre à Joséphine Baker sous forme de bilan », *Particules* 23 (février-mars) : 2-3.
- Franke, A. 2007 « Autonomy and Mirrors. Reports from the Academy ». (Communiqué de presse de l'exposition « Essence »). Zürich : Galerie De Pury & Luxembourg.
- Gleason, J. 1984 « Reclaiming the Valley of the Shadows », *Parnassus : Poetry in Review* 12(1) : 20-71.

- Hill, R. W. 2007 Entretien avec Jimmie Durham (audio). Mis à disposition par l'auteur.
- 2012. « The Malice and Benevolence of Inanimate Objects: Jimmie Durham's Anti-Architecture », in A. Kreuger dir. *Jimmie Durham. A Matter of Life and Death and Singing* (catalogue d'exposition). Zürich: JRP Ringier: 73-83.
- Holbraad, M. 2011 *Can the Thing Speak?* Open Anthropology Cooperative Press.
- Laermans, R. 2004 « Two Conversations with Jimmie Durham », *A Prior Magazine* 9: 156-184.
- Lemonnier, P. 2012 *Mundane Objects, Materiality and Non-Verbal Communication*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Lévi-Strauss, C. 1962 *La Pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Moiroux, S. 2014 « Dé-voiler les objets: la 'normalité' exposée dans les installations muséales de Jimmie Durham », *Anthropologie et Sociétés* 38-3: 155-177.
- Nemiroff, D., R. Houle & C. Townsend-Gault dir. 1992 *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada*. Ottawa, Ontario: National Gallery of Canada.
- Papastergiadis, N. & L. Turney 1996 *On Becoming Authentic: Interview With Jimmie Durham*. Cambridge: Prickly Pear Press.
- Severi, C. 2009 « La Parole prêtée ou comment parlent les Images », in C. Severi & J. Bonhomme dir. *Paroles en Actes: Anthropologie et Pragmatique* (« Cahiers d'Anthropologie Sociale 5 »). Paris: L'Herne: 11-41.
- 2012 « Anthropologie de l'art abstrait. Enjeux de l'image dans la pensée de Claude Lévi-Strauss », in P. Descola dir. *Claude Lévi-Strauss, un parcours dans le siècle*. Paris: Odile Jacob: 165-192.
- Snauwaert, D. 1995 « Interview – In Conversation With Jimmie Durham », in L. Mulvey, et al. dir. *Jimmie Durham*. Londres: Phaidon: 6-31.

### **Pour citer cet article**

Moiroux, S. 2015 « Élaborer des choses "honnêtes" qui "jouent des tours". Transformations ontologiques dans la pratique artistique de Jimmie Durham », *Techniques&Culture* n° 64 « Essais de bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporains », p. 208-225.