

Patrimoine et art contemporain : le regard de Jimmie Durham à Art Basel

Autor(en): **Chappaz-Wirthner, Suzanne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires**

Band (Jahr): **110 (2014)**

Heft 2

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-515440>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Patrimoine et art contemporain : le regard de Jimmie Durham à Art Basel

Suzanne Chappaz-Wirthner, Sion

Abstract

En juin 2011, Jimmie Durham présentait à Art Basel une installation intitulée *Maquette for a museum of Switzerland* ; y figuraient, entre autres objets « typiques », des photographies de masques suisses. Cet artiste américain d'origine cherokee, qui jouit dans le monde de l'art contemporain d'une reconnaissance internationale, fut le représentant du Mouvement Indien Américain à l'Organisation des Nations unies dans les années 1970 et consacra une partie de ses créations plastiques et littéraires à la dénonciation des représentations stéréotypées dont les sociétés amérindiennes font l'objet dans la construction de la nation américaine. C'est ce regard qu'il porta à travers son installation sur la construction de la « nation » suisse et sur l'usage dont ces masques furent l'objet. Ce texte présente le regard que l'ethnologue porte en retour sur cette installation et souligne quelques convergences.

Qu'est-ce qu'une « tradition vivante » ?

En septembre 2010, le Conseil d'Etat valaisan chargea le Service cantonal de la culture d'établir la liste des « traditions vivantes » qui, conformément aux conventions onusiennes ratifiées par la Suisse, allaient figurer dans l'inventaire national destiné à présenter sur la scène internationale les singularités helvétiques. La commission d'experts nommée à cette fin, dont je suis membre, se montra d'emblée très critique quant à la pertinence de telles listes qui, sous couvert de la sauvegarder, tendaient à réduire la diversité culturelle en autant de « traits » épinglés sur des cartes comme des papillons dans la boîte d'un collectionneur. Elle en retint néanmoins neuf¹, dont *Les Tschäggtä au Lötschental*, mais y inscrivit à leur côté *l'Italianità en Valais* afin de rappeler par ce choix moins attendu qu'une identité culturelle ne surgit pas de la terre à la manière d'une espèce naturelle mais qu'elle est le résultat d'un processus complexe caractérisé par l'historicité et qu'il s'agit avant tout d'une notion relationnelle recouvrant une réalité différenciée traversée de tensions.

A première vue le choix des *Tschäggtä* semble se conformer aux représentations courantes dont cette pratique carnavalesque est l'objet et répondre aux critères onusiens ; ses motivations toutefois s'en écartent. Si les figures masquées connues sous ce nom figurent sur la liste valaisanne, ce n'est pas en raison d'une essence patrimoniale dont leur aura médiatique serait la confirmation ; c'est, à l'inverse, parce que leur histoire est pour l'ethnologue un « révélateur » exemplaire du processus par lequel elles ont été marquées du sceau patrimonial, c'est-à-dire désignées comme représentatives de la collectivité dans laquelle elles se manifestent. C'est donc parce qu'elles incarnent « la tradition vivante » d'être considérées comme une « tradition vivante » depuis plus d'un siècle que la commission a décidé de les inscrire sur cette liste. Je rappelle brièvement les circonstances dans lesquelles ces figures carnavalesques ont été amenées à jouer un tel rôle.

Tel un modèle à petit échelle, le Lötschental reproduit l'espace de projection que les Alpes n'ont cessé d'être pour les centres urbains des plaines suisses et européennes depuis la Renaissance. Les qualités prêtées aux paysages, les rôles impartis aux hommes, autant d'arguments d'une rhétorique élaborée par les élites économiques et politiques pour combler des aspirations romantiques, forger un sentiment national ou justifier « la mise en valeur de la montagne » et l'exploitation de ses ressources (Berthoud 1982).

La « découverte » des *Tschäggtä* par les élites urbaines à la fin du 19^{ème} siècle et les mutations économiques et sociales accélérées que le Lötschental connaît à partir des années 1950 s'inscrivent dans cette dynamique historique. Elles ont pour effet de propulser ces figures carnavalesques sur la scène touristique et médiatique nationale et internationale, de les détacher du « champ matrimonial » dans lequel s'inscrivaient leurs rôles rituels (Chappaz-Wirthner 1974 ; Macherel 1979) et de les arrimer à la production d'une image régionale, voire nationale, destinée à un marché devenu planétaire.

Ces transformations interviennent dans les relations complexes instaurées au fil des ans entre les habitants du Lötschental et ceux des centres urbains venus les saisir dans leur objectif (alpinistes, touristes, artistes et ethnologues...). Mais les regards portés « de l'extérieur » sur les *Tschäggtä* ne sauraient toutefois se dissocier des réactions suscitées à « l'intérieur » chez les personnes impliquées dans cette pratique, et c'est au travers de ce jeu complexe de regards et de discours que s'est élaborée leur représentativité. Quels en sont les critères ? Quel type de masque y répond au mieux, quel type de comportement ? Ces questions suscitent de vifs débats parmi les sculpteurs et les porteurs de masques, traduisant leur volonté concurrente de détenir le monopole des critères qui définissent la *Tschäggtä* « authentique », celle qui incarne dans sa quintessence « l'esprit » de la vallée, le *Volksgeist*. Si ces questions touchent à l'esthétique, l'enjeu sous-jacent est plutôt de nature économique : il s'agit pour les habitants de la vallée de prendre en mains la production de l'image de leurs *Tschäggtä* et d'en récolter les fruits. Comme cette démarche d'appropriation intervient dans un tissu social traversé de clivages entre les familles et entre les générations, la question de la représentativité est sans cesse reposée, ses critères toujours rediscutés et ce sont précisément ces tensions qui assurent la vigueur de cette pratique carnavalesque et sa transmission au fil du temps (Chappaz-Wirthner et Mayor 2009).

Le regard de l'artiste

L'installation que Jimmie Durham présenta à Art Basel en 2011 s'inscrit dans ce jeu de regards dont les *Tschäggtä* font l'objet depuis plus d'un siècle. Né en 1940 dans l'Arkansas, cet artiste d'origine cherokee s'implique dans le Mouvement pour les droits civiques des années 1960 par le biais de poèmes, de peintures et de performances. Entre 1969 et 1972, il est étudiant à l'École cantonale des beaux-

arts de Genève. De retour aux États-Unis en 1973, il devient un membre actif du Mouvement Indien Américain dont il assure la représentation à l'Organisation des Nations unies jusqu'au début des années 1980. Après la dissolution de ce mouvement, il consacre une partie de ses créations plastiques et littéraires à la dénonciation des conventions stylistiques en vigueur dans la représentation des sociétés amérindiennes, telles la figure convenue de « L'Indien » ; ce qui l'amène à porter un regard critique sur les « grands récits » qui magnifient la construction de la nation américaine et recourent à une mythologie réductrice qui occulte la diversité en même temps que l'histoire des sociétés indiennes en les reléguant, au nom du progrès, dans une nature sauvage à la fois belle et cruelle. Il récuse d'ailleurs aujourd'hui son appartenance à la nation américaine et se réclame de cette zone géographique intermédiaire qui a nom « Eurasie » (Durham 2009). Ce regard averti qu'il porte en artiste sur les masques des sociétés alpines, découverts sans doute lors de ses études à Genève, vient croiser le regard d'ethnologue que je porte en retour sur l'installation qu'il consacre à la « nation » suisse. Des convergences apparaissent, dont j'expose la teneur dans ces lignes.

C'est dans le stand de la galerie Opdahl de Berlin que Durham présenta cette installation intitulée *Maquette for a museum of Switzerland* ; il adoptait pour l'occasion la scénographie d'un musée des arts et traditions populaires du 19^{ème} siècle : petite salle aux murs passés à la chaux, vitrines exposant des objets « typiques » (montres, cigares Brissago, bonnets de ski Crédit suisse, bouteilles d'abricotine...) assortis d'étiquettes manuscrites à l'ancienne au-dessus desquelles l'artiste accrocha, telle une galerie de portraits d'ancêtres, une série de photographies de « masques suisses ». Parmi elles figurait un « masque du Lötschental » réalisé par l'artiste avec des matériaux composites (bois sculpté, corde, cuir et tissus divers à la place des peaux de chèvre ou de mouton utilisés habituellement) et copiant un modèle ancien.

Ces photographies de masques provenaient du livre que l'ethnologue Karl Meuli leur consacra au début des années quarante (Meuli 1943). Les masques originaux furent présentés en 1939 à L'Exposition nationale de Zurich sous l'égide de la *Société suisse des traditions populaires* dont Meuli était alors président (Burckhardt-Seebass et Chappaz-Wirthner 1996). En cette période trouble d'avant-guerre, il s'agissait pour les organisateurs de l'exposition de renforcer la cohésion du pays et de veiller à sa « défense spirituelle », aussi l'accent était-il mis sur la « culture populaire », *die eigentliche bodenständige Volkskultur* selon l'expression de Meuli. Provenant des régions montagneuses de la Suisse centrale, du Lötschental et des Grisons, les masques exposés semblaient sortir tout droit des flancs de granit, conférant une nature indestructible au *Volkstum* helvétique qu'ils étaient censés incarner. En choisissant de placer ces figures d'une rhétorique identitaire au cœur de son installation, Jimmie Durham s'en faisait en quelque sorte l'écho. Mais un écho distancié, comme le montrait le dispositif de mise en abîme conçu pour leur présentation.

Les vertus d'une mise en abîme

Ce ne sont pas les illustrations originales du livre de Meuli que Durham présentait, mais des photographies de ces photographies dont il avait de plus agrandi le format. Entre les masques exposés à Zurich en 1939 et ceux présentés à Bâle en 2011, il interposait ainsi deux plans de reproduction : ce que les visiteurs apercevaient en entrant dans l'installation, ce n'étaient que des représentations de représentations des masques originaux, leur reflet spectral en noir/blanc. Ainsi étaient-ils tenus à distance de l'« aura » attachée à ceux-ci, ce « *hic et nunc* de l'œuvre » selon l'expression de Walter Benjamin (1939 : 13), qui confère à celle-ci son originalité et son authenticité, une dimension nouée à l'autochtonie incarnée dans les masques des régions alpines selon la rhétorique officielle déployée dans l'exposition de 1939.

En procédant par le biais de son dispositif à cette mise à l'écart de l'aura, l'artiste faisait apparaître sous les yeux des visiteurs une image factice du *Volkstum* helvétique projeté dans les masques exposés à Zurich, une image dématérialisée, dénaturée, participant du kitsch des objets présentés dans les vitrines. Il les détachait ainsi de leur aura d'autochtonie et d'authenticité et défaisait en 2011 le travail idéologique effectué en 1939, recourant pour ce faire aux vertus de l'ironie, cette figure de discours qui consiste à paraître reproduire un propos antérieur tout en rendant visible la distance prise avec lui. C'est en effet dans le même mouvement qu'il plaça au cœur de son installation des masques absorbés dans une construction idéologique qui voulait fonder une identité nationale en nature et qu'il en fit, par le biais de son dispositif de mise en abîme, un instrument rhétorique visant à l'inverse à dénaturer une telle construction.

Un écart ambigu

Or ce travail de dénaturation, Jimmie Durham le présentait dans une foire internationale d'art contemporain, il trouvait donc à s'y inscrire : s'écarter de certains canons revient en effet à se rapprocher d'autres canons. Lorsque l'artiste désigne pour la déjouer la rhétorique déployée autour des « masques suisses » et se distancie ainsi d'une fabrique d'authenticité, il reprend par là même une autre rhétorique, celle qui est en vigueur dans cet événement annuel conçu autour de l'art contemporain dont il est par ailleurs un représentant reconnu internationalement, comme l'attestent sa participation réitérée à la *documenta* de Cassel et à la Biennale de Venise ainsi que la rétrospective que le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris consacra à son oeuvre en 2009.

Le dispositif de mise en abîme de son installation ne procède-t-il pas en effet, comme en témoigne sa présentation à Art Basel, du « retournement positif de l'inauthenticité en critère de qualité » dans lequel la sociologue Nathalie Heinich (1999 : 6) voit une des caractéristiques susceptibles de définir la notion floue d'« art

contemporain » ? De plus, lorsqu'il place au centre de son installation des masques qu'il n'a ni sculptés ni même photographiés, ne participe-t-il pas à une forme de dépersonnalisation de l'œuvre, fondée en l'occurrence sur l'emprunt et le détournement, une autre caractéristique avancée par Nathalie Heinich ? Enfin, c'est de façon explicite, ostentatoire, qu'il se livre dans sa maquette à l'éloge du factice et de ses vertus corrosives (subversives ?) ; ne correspond-il pas ce faisant à une autre caractéristique mise au jour par la sociologue, dont elle relève le paradoxe (1999 : 16) : « pour prouver qu'on est un 'authentique' artiste, il faut pouvoir montrer qu'on est capable – ce qui n'est pas rien – de maîtriser cette opération délicate qu'est la fabrique de l'inauthenticité ».

Dans ses *Ecrits et manifestes* (2009), Jimmie Durham s'exprime longuement sur ces ambiguïtés ainsi que sur les injonctions paradoxales adressées à l'artiste exposé au marché de l'art aujourd'hui : la subversion devenue prescription, la dépersonnalisation personnalisée, le kitsch sacralisé... Lui-même, trop souvent renvoyé à ses origines Cherokee, dénonce de plus avec virulence l'enfermement mercantile de la démarche d'artistes issus de « minorités ethniques » dans la catégorie-ghetto de « l'art tribal », voyant dans cette reconnaissance du marché une autre façon de reconduire le « grand partage » dans un monde globalisé et de véhiculer une conception essentialisée de l'identité et de la culture, une fois encore détachée de l'histoire et de ses violences.

Deux regards convergent donc dans cette installation : celui de l'artiste et celui de l'ethnologue, portés sur les mêmes masques mais au travers de deux parcours singuliers ; leurs questionnements cependant se rejoignent, comme si l'artiste condensait dans son dispositif l'analyse que l'ethnologue doit déplier sur le papier. Pour l'un comme pour l'autre, il s'agit de mettre en lumière la diversité des usages rhétoriques dont ces masques sont l'objet ainsi que la tendance persistante de certains à figer en essence ou en nature les notions d'identité et de culture mobilisées pour qualifier une pratique sociale, qu'elle soit artistique ou rituelle. L'installation de Jimmie Durham m'apparaît à cet égard un « révélateur » exemplaire des questions que soulève pour l'ethnologue le fait de marquer du sceau patrimonial des figures aussi médiatisées que les *Tschäggättä*.

Bibliographie

- BENJAMIN Walter, 2010 [1939]. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Version de 1939. Paris, Folio plus/philosophie.
- BERTHOUD Gérard, 1982. « Lecture anthropologique des Alpes : de la marginalité à la dépendance », in *Plaidoyer pour l'Autre. Essais d'anthropologie critique*. Genève, Librairie Droz : 203–264.
- BURCKHARDT-SEEBASS Christine und CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne, 1996. « Gespräch über eine Reise durch ein Jahrhundert » (Ansprache am Festakt 100 Jahre Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde am 8. Juni 1996 im Basler Rathaus). *Schweizer Volkskunde*, 86, 4, pp.76-86.
- CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne, 1974. « Les masques du Lötschental : présentation et discussion des sources relatives aux masques du Lötschental ». *Annales valaisannes* (49), pp. 3–95.

- CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne et MAYOR Grégoire, 2009. « Les Tschägättä en scène : débats sur l'esthétique du masque parmi les sculpteurs du Lötschental ». (www.ethnographiques.org, numéro 18. <http://www.ethnographiques.org/2009/Chappaz-Wirthner,Mayor2>)
- DURHAM Jimmie, 2009. *Ecrits et manifestes*. Paris, Beaux-arts de Paris les éditions.
- HEINICH Nathalie, 1999. « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique ». *Terrain* 33, pp. 5-16.
- MACHEREL Claude, 1979. « La traversée du champ matrimonial : un exemple alpin ». *Etudes rurales* (73), pp.9-40.
- MEULI Karl, 1943. *Schweizer Masken*. Zürich, Atlantis-Verlag.
- Wolf Laurent, 2011. « Retour de bâton ethnographique ». *Le Temps*, vendredi 17 juin 2011. (Cf. l'image ci-dessous)



Scan de la page du *Temps* du vendredi 17 juin 2011

Annotations

- ¹ La liste est disponible sur le portail du patrimoine culturel immatériel, www.wikivalais.ch