

Jimmie Durham : le décentrement du monde

Jimmie Durham: Decentring the World

Jean-Philippe Uzel

Numéro 86, hiver 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/80062ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Uzel, J.-P. (2016). Jimmie Durham : le décentrement du monde / Jimmie Durham: Decentring the World. *esse arts + opinions*, (86), 54–61.

Jimmie Durham :



**Jean-Philippe
Uzel**

du monde

Jimmie Durham

The History of Europe, détails de l'installation | installation details, documenta (13), Kassel, 2012.
Photos: Rosa Maria Rühling

Au cœur du travail artistique, de la poésie et des essais de Jimmie Durham, mais également au cœur de son engagement comme activiste pour la cause autochtone et comme défenseur des droits de la personne, on retrouve un constat tout simple : depuis toujours, la géographie a conditionné la politique, pourtant la politique a toujours fait comme si la géographie n'existait pas et comme si aucune limite spatiale ne pouvait entraver son action¹.

le décentrement

Cette occultation de la géographie par la politique s'est traduite par l'expansionnisme colonial des États-nations depuis le 16^e siècle et leur voracité à accaparer des « terres vierges » sur le dos des populations autochtones, mais également par une représentation biaisée de la géographie, comme celle qui nous fait croire que l'Europe est un continent. Dans cette perspective, le travail artistique de Durham peut être vu comme une volonté de redonner à la géographie la place première qui lui revient par rapport à la politique.

CONTRE LES ÉTATS-NATIONS

Peu d'artistes ont la même légitimité que Jimmie Durham pour aborder les questions d'ordre géopolitique. En 1973, il interrompt sa carrière artistique pour rejoindre le Conseil central de l'American Indian Movement (AIM) après les violents événements de Wounded Knee, dans le Dakota du Sud, qui opposèrent les militants de l'AIM à l'armée et au FBI. C'est comme représentant de l'AIM qu'il intègre l'Organisation des Nations unies (ONU), où il crée et dirige l'International Indian Treaty Council (IITC), la première organisation non gouvernementale à représenter les peuples autochtones de l'hémisphère occidental. C'est au sein de l'IITC que naîtra le projet d'une Déclaration des Nations unies sur les droits des peuples autochtones qui, trente ans plus tard, sera adoptée par l'Assemblée générale de l'ONU. Mais dans les années 1970, Durham fait le constat amer que les peuples autochtones, qui ont pour point commun de n'appartenir à aucun État-nation, ne sont pas entendus sur la scène internationale.

Désillusionné par la politique, il quitte l'ONU en 1980 pour se consacrer de nouveau à sa pratique artistique. L'ensemble de son œuvre écrite et visuelle va dès lors être marqué par son expérience de la diplomatie et des relations internationales. Dans un texte récent², il revient d'ailleurs sur certaines situations cocasses qu'il a vécues au sein de la Commission des droits de l'homme de l'ONU et en profite pour dénoncer l'hypocrisie qui règne au sein de l'Organisation, où les États acceptent de parler des « droits de l'homme » à l'échelle internationale tant et aussi longtemps que cela n'interfère pas avec leurs « affaires intérieures ».

Depuis son installation en Europe en 1994, Jimmie Durham a focalisé son travail d'écriture et sa production visuelle sur la naissance de ces États-nations et sur les grands récits fondateurs qui leur servent de justification. Ceux-ci sont tous construits sur un renversement stupéfiant de l'ordre géographique et politique : celui du mythe de la Terre promise. Les colons qui arrivent sur une nouvelle terre déclarent toujours qu'elle leur appartient parce qu'elle leur a été promise par Dieu. Et elle leur appartient d'autant plus qu'elle est censée être inhabitée. Dès lors, à leurs yeux, toutes les personnes qui se trouvent sur ce territoire, c'est-à-dire les peuples autochtones, ne peuvent être que des étrangers

1 — Jimmie Durham, « Eurasia » (2002), *Waiting to be Interrupted*, Milan/Anvers, Mousse Publishing/M HKA, 2014, p. 222.

2 — Idem, « Against Internationalism », *Third Text*, vol. 27, n°1, 2013, p. 29-32.

Jimmie Durham

The Center of the World or How to Get at Chalma, vue d'installation | installation view, 1997.

Photo: Maria Thereza Alves

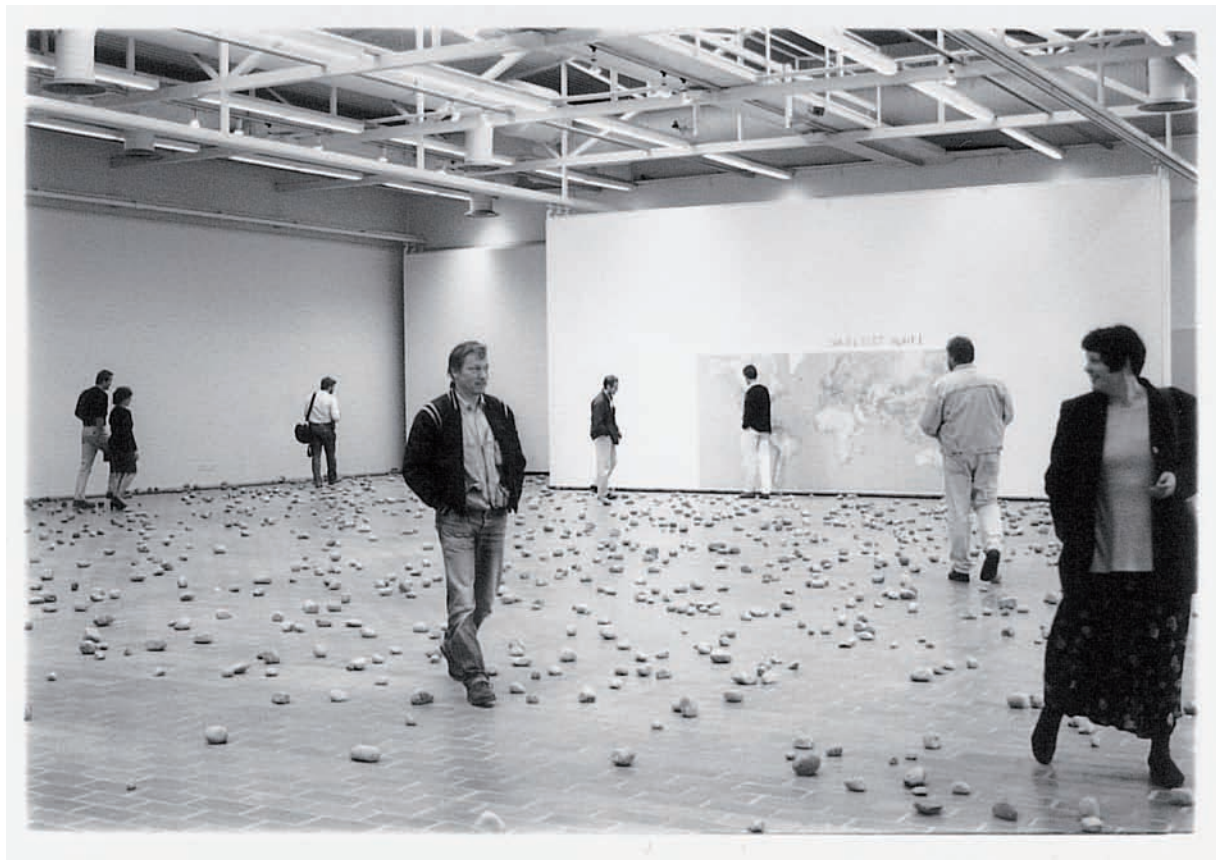
qui viennent d'ailleurs. Cette violence symbolique inouïe passe d'abord, comme l'a bien mis en évidence Jimmie Durham³, par le langage. Il s'agit de dire aux « autres » qu'ils sont des étrangers, qu'ils viennent d'ailleurs, comme ces « Indiens d'Amérique » qui seraient originaires de l'Inde et qui vivent sur un continent qui aurait été nommé pour la première fois du nom d'un Européen (Amerigo Vespucci). Jimmie Durham a consacré beaucoup d'attention au « grand récit » (« Master Narrative ») des États-Unis d'Amérique qui a justifié l'annihilation quasi totale des Premières Nations. Sa contribution la plus remarquable a certainement été l'exposition *The American West*, qu'il a commissariée en 2005 avec Richard W. Hill, à Compton Verney, au Royaume-Uni. Elle réunissait des documents historiques, des œuvres de la culture coloniale représentant la « conquête de l'Ouest » et des œuvres d'artistes contemporains autochtones (Kent Monkman, Edward Poitras, James Luna...) et euroaméricains (Ed Ruscha, Elaine Reichek...) qui revisitaient de manière critique le mythe de l'Ouest. L'année suivante, Jimmie Durham poursuivait son investigation en présentant *Building a Nation* à la Matt's Gallery de Londres, une immense installation multimedia construite autour de déclarations racistes de personnages ayant marqué l'histoire ou l'imaginaire de la nation américaine (George Washington, David Crockett, John Wayne...). Mais il serait faux de croire que Durham ne s'est intéressé qu'à l'histoire de ces nations qu'il appelle les « colonies permanentes » (le Canada, les États-Unis, l'Australie, l'Afrique du Sud...). Il a également réalisé plusieurs projets sur l'origine des nations européennes (*História concisa de Portugal*, 1995; *Maquette for a Museum of Switzerland*, 2011...) et sur cette « croyance » qui nous pousse à conclure que l'Europe est un continent alors que n'importe quelle mappemonde nous prouve le contraire⁴. Dans l'installation *The History of Europe*, présentée en 2012 à la Documenta de Kassel, il exposait, dans deux présentoirs en verre, un très bref texte résumant 80 000 ans d'histoire européenne (de la migration de l'Homo sapiens venu d'Afrique jusqu'à la Guerre froide), accompagné de deux artefacts : une pierre taillée il y a 40 000 ans et une balle de fusil endommagée datant de 1941. Façon ironique pour l'artiste d'interroger le progrès

technique si cher à la civilisation européenne, mais également de remettre en cause les limites géographiques de ce présumé continent européen qui n'est tout au plus qu'une « grosse protubérance péninsulaire sur l'extrémité ouest du continent de l'Eurasie⁵ ».

LE CENTRE DU MONDE EST PARTOUT

Depuis 1994, Jimmie Durham déclare qu'il vit en Eurasie. Bien loin de la signification romantique qu'elle pouvait avoir pour Joseph Beuys, cette notion lui permet de remettre en cause la falsification géographique opérée par la politique européenne : « Je pense que l'Eurasie est le continent idéal pour se perdre et c'est pour cette raison que je l'aime. Vous pouvez vous perdre complètement dans un espace aussi incroyablement grand. Mais j'aime aussi cette étrange idée schizophrénique d'une entité politique [l'Europe] qui s'appelle elle-même un continent et d'une entité spatiale immense, fantastiquement grande [l'Eurasie] qui ne s'appelle pas un continent⁶ ». Durham reconnaît que le concept d'Eurasie est finalement une « absurdité », mais une absurdité utile qui nous invite à penser les choses autrement, c'est-à-dire à nous rendre compte que la géopolitique est construite sur un ordre arbitraire qui doit tout à la politique et très peu à la géographie. Cette volonté de voir autrement la géopolitique mondiale des États-nations passe également dans son travail par une remise en cause radicale du découpage entre le centre et la périphérie. Cette stratégie de décentrement s'incarne parfaitement dans la série des « bâtons qui marquent le centre du monde », qu'il a commencée en 1995 à Bruxelles avec *Pole for the center of the World and Brussels (sic)*, et qui s'est poursuivie depuis dans différents endroits du monde, qu'il s'agisse de grands centres urbains comme Berlin (2004), Gwangju (2004) ou Winnipeg (2010), ou d'endroits plus « périphériques » comme Iakoutsk en Sibérie (1995). Au sein de cette série, l'exposition de 1997, *The Center of the World or How to get at Chalma*, joue un rôle particulier, tout d'abord parce qu'elle n'a pas eu lieu dans la ville qu'elle désigne, Chalma au Mexique, mais à Pori en Finlande, et surtout parce qu'elle nous renseigne sur l'origine même du projet. Lorsqu'il vivait au Mexique, entre 1987

Jimmie Durham a consacré beaucoup d'attention au « grand récit » (« Master Narrative ») des États-Unis d'Amérique qui a justifié l'annihilation quasi totale des Premières Nations.



et 1994, Jimmie Durham a découvert l'existence d'un lieu de pèlerinage dans le village de Chalma où un arbre sacré, un *ahuahuete*, plusieurs fois centenaire, est vénéré depuis toujours par les Autochtones qui le considèrent comme le centre du monde⁷. Ce qui est, d'un point de vue spatial, parfaitement exact : nous sommes toujours, partout, au centre du monde. Il existe d'ailleurs un proverbe cherokee qui affirme : « Je me suis rendu à tel endroit et j'ai vu que la moitié du monde était devant moi et que l'autre moitié était derrière moi⁸. » Pour l'exposition de Pori, Jimmie Durham avait dessiné, sur une carte du monde géante, une « route possible » qui reliait les villes de Porti et de Chalma en traversant la Russie et l'Amérique du Nord. Cette dérive poétique à travers les continents nous montrait que nous sommes toujours au centre du monde et que notre rapport à l'espace peut échapper aux dictats de l'ordre politique dominant.

Ce décentrement du monde résonne encore une fois avec l'histoire personnelle de Durham, qui se décrit souvent comme un orphelin sans maison au cœur de l'Eurasie. Durham a en effet choisi de quitter définitivement les États-Unis en 1987, lorsqu'il s'est établi au Mexique. L'image de l'artiste autochtone cosmopolite peut avoir quelque chose de romantique et d'un peu éculé, ce qui n'a pas échappé à Durham qui en a fait le sujet d'un film, *La Poursuite du bonheur* (2002). Cet exil peut également sembler en contradiction avec son identité autochtone, qui renvoie par définition à celui « qui est issu du sol même où il habite, qui est censé [...] n'être pas que de passage⁹ ». Pourtant cette identité d'exilé, loin

d'avoir été choisie, lui a été imposée dès sa naissance puisque la nation cherokee a été déportée en 1838 de l'est du Mississippi vers les Territoires indiens (l'Oklahoma actuel), comme toutes les nations autochtones qui tombaient sous le coup de l'Indian Removal Act¹⁰. Son choix de vivre et de travailler en Eurasie peut dès lors se comprendre comme une façon de s'opposer à la politique oppressive des États-nations et de se réapproprier son rapport symbolique au territoire. ●

3 — Idem, « Cowboys and ... », *Third Text*, vol. 4, n° 12, 1990, p. 5-20.

4 — Idem, « Belief in Europe » (2000), *Waiting to be Interrupted*, op. cit., p. 177.

5 — Texte de Jimmie Durham présenté dans l'installation *The History of Europe*. [Trad. libre]

6 — Idem, « Eurasia » (2002), *Waiting to be Interrupted*, op. cit., p. 223. [Trad. libre]

7 — Nikos Papastergiadis et Laura Turney, *On Becoming Authentic: Interview with Jimmie Durham*, Cambridge, Ricky Pear Press, 1996, p. 26-27.

8 — Cité par Jimmie Durham, *ibid.*, p. 27. [Trad. libre]

9 — Dictionnaire *Le Robert*, 1993, p. 160.

10 — Jimmie Durham, « Cherokee - United States Relations » (2005), *Waiting to be Interrupted*, op. cit., p. 275-284.



Jimmie Durham: Decentering the World

Jean-Philippe Uzel

At the heart of Jimmie Durham's work as an artist, poet, and essayist—but also within his engagement as an Aboriginal activist and defender of civil rights—lies a simple premise: that geography has always conditioned politics, even though politics has forever acted as if geography didn't exist and as though no spatial boundary could impede its actions.¹

The eclipsing of geography by politics has been characterized not only by the colonial expansionism of nation-states and their voracious appropriation of “virgin territories” on the backs of Indigenous populations since the sixteenth century, but also by a biased representation of geography, such as the one that makes us believe that Europe is a continent. From this perspective, Durham's artworks can be perceived as a desire to restore geography to its rightful primary position in relation to politics.

AGAINST NATION-STATES

Few artists can compare with Durham in terms of legitimacy when it comes to broaching geopolitical questions. In 1973, he interrupted his art career to become a member of the Central Council of the American Indian Movement (AIM) following the violent events at Wounded Knee, South Dakota, during which AIM militants clashed with the U.S. army and the FBI. It was as a representative of AIM that he became involved in the United Nations (UN), where he served as director of the International Indian Treaty Council (IITC), the first non-governmental organization to represent Indigenous peoples of the Western Hemisphere. And it was within the IITC that the idea for the United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples was born; a declaration which, thirty years later, would be adopted by the UN General Assembly. Yet in the 1970s, Durham made the bitter observation that Indigenous peoples—whose point in common was that none belonged to a nation-state—were not being heard on the international scene. Disillusioned by politics, Durham left the UN in 1980 to return to his art practice. Thereafter, his body of written and visual work would be marked by his experience of diplomacy and international relations. In a recent essay,² he recalls certain comical situations that he encountered within the United Nations Commission on Human Rights and takes the opportunity to expose the hypocrisy prevalent within an organization in which states willingly discuss international “human rights” as long as they don't interfere with their “internal affairs.”

Since he moved to Europe in 1994, Durham's written and visual work has focused on the birth of nation-states and the master narratives that serve to justify them. These narratives are constructed on a staggering subversion of the geographic and political order: that of the myth of the “Promised Land.” Colonists arriving in a new territory have always claimed that it belongs to them, as it was promised to them by God. And it belongs to them even more because it is supposedly uninhabited. Consequently, in their eyes, anyone living in the territory—that is, the Indigenous peoples—can only be foreigners who have come from elsewhere. This unprecedented symbolic violence, as Durham clearly underlines,³ is expressed largely through language. It is a matter of saying to “others” that they are foreigners, that they originated somewhere else, like the

“American Indians” who allegedly came from India and were living on a continent named after a European (Amerigo Vespucci).

Durham has devoted much attention to the “master narrative” of the United States, which justified the near total annihilation of the First Nations. His most significant contribution to date has certainly been the exhibition *The American West*, which he curated with Richard W. Hill in 2005 at the Compton Verney Art Gallery and Park in England. The exhibition brought together historical documents, colonial works representing “how the West was won,” and works by contemporary Aboriginal artists (Kent Monkman, Edward Poitras, James Luna, among others) and Euro-American artists (including Ed Ruscha and Elaine Reichek) who revisit the myth of the West from a critical perspective. The following year, Durham pursued the same line of inquiry by presenting *Building a Nation* (2006) at Matt's Gallery, London. The immense multimedia installation was constructed around racist statements made by individuals who have marked the history or imagination of the American nation (George Washington, David Crockett, John Wayne, and others). Yet it would be a mistake to believe that Durham is interested solely in the history of the nations that he calls “permanent colonies” (Canada, the United States, Australia, South Africa, for example). He has also produced several projects on the origins of European nations (including *História concisa de Portugal* [1995] and *Maquette for a Museum of Switzerland* [2011]) and on the “belief” that leads us to conclude that Europe is a continent, despite the fact that any world map proves the contrary.⁴ In the installation *The History of Europe*, presented in 2012 at Documenta in Kassel, he exhibited, in two glass display cases, a brief text summarizing eighty thousand years of European history (from the migration of *Homo sapiens* from Africa up to the Cold War), accompanied by two artefacts: a stone carved around forty thousand years ago and a damaged rifle bullet dating from 1941. This was an ironic way for the artist to question the technological advancements so revered by European civilization, but also to call into question the geographic limits of the supposed European continent that is nothing more than “a fat-looking peninsular protrusion on the west end of the continent of Eurasia.”⁵

1 — Jimmie Durham, “Eurasia” (2002), in *Waiting To Be Interrupted* (Milan/Anvers: Mousse Publishing/M HKA, 2014), 222.

2 — Jimmie Durham, “Against Internationalism,” *Third Text* 27, no. 1 (2013): 29–32.

3 — Jimmie Durham, “Cowboys and...,” *Third Text* 4, no. 12 (1990): 5–20.

4 — Jimmie Durham, “Belief in Europe” (2000), in *Waiting To Be Interrupted*, 177.

5 — Text by Jimmie Durham presented in the installation *The History of Europe*.

Jimmie Durham

Building a Nation, vue d'installation | installation view, Matt's Gallery, Londres, 2006.

Photo: Maria Thereza Alves

The Pursuit of Happiness, image tirée de la vidéo | video still, 2002.

Photo: Maria Thereza Alves

THE CENTRE OF THE WORLD IS EVERYWHERE

Durham argues that the concept of Eurasia is in fact an “absurdity,” but a useful one that invites us to see things differently—to make us realize that geopolitics is constructed according to an arbitrary order that owes everything to politics but very little to geography.

Since 1994, Jimmie Durham has declared that he lives in Eurasia. Far from the romantic meaning that it may have had for Joseph Beuys, this notion allows Durham to call into question the geographical falsification advocated by European politics: “I think this [Eurasia] is the proper continent to get lost on and I am in love with the continent mostly for that reason. You can get completely lost in this unknowably large place. But I also love the strange schizophrenic idea of a political entity [Europe] that calls itself a continent and a giant, magically large physical entity [Eurasia] that is not called a continent.”⁶ Durham argues that the concept of Eurasia is in fact an “absurdity,” but a useful one that invites us to see things differently—to make us realize that geopolitics is constructed according to an arbitrary order that owes everything to politics but very little to geography. The will to see the geopolitical world of nation-states differently also finds expression in his radical questioning of the division between centre and periphery. This decentring strategy is perfectly embodied in the series of “poles marking the centre of the world,” which he began in 1995 in Brussels with *Pole for the center of the World and Brussels (sic)* and continued to develop in various locations around the world, from major urban centres, such as Berlin (2004), Gwangju (2004), and Winnipeg (2010), to more “peripheral” places, such as Yakutsk, Siberia (1995). Within this series, the exhibition *The Center of the World or How to get at Chalma* (1997) plays a particular role, first because it took place not in the village that it was referencing—Chalma, Mexico—but in Pori, Finland, and above all because it sheds light on the very origins of the project. While living in Mexico from 1987 to 1994, Durham discovered the existence of a place of pilgrimage in the village of Chalma, where a sacred tree, a several-hundred-year-old *ahuahuete*, has been venerated throughout the ages by Indigenous peoples that consider it to be the centre of the world.⁷ Which, from a spatial perspective, is perfectly true: we are always, no matter where we are, at the centre of the world. There is also a Cherokee proverb that says, “I got there and I saw that half the world was before me and half the world was behind me.”⁸ For the Pori exhibition, Durham had drawn on a giant map of the world a “possible route” linking Pori to Chalma, passing through Russia and North America. This poetic deviation across continents shows that we are always at the centre of the universe and that our relationship with space can escape the dictates of the prevailing political order.

This decentring of the world once again resonates with the personal history of Durham, who often describes himself as a homeless orphan at the heart of Eurasia. Durham in fact chose to leave the United States permanently in 1987 when he moved to Mexico. This image of the cosmopolitan aboriginal artist may evoke romantic undertones and be a little hackneyed—a fact that did not escape Durham,

who made it the subject of a film, *The Pursuit of Happiness* (2002). This exile might also seem in conflict with his Aboriginal identity, which, by definition, relates “to the people and things that have been in a region since the earliest times,”⁹ suggesting that they are not just passing through. Nevertheless, this expatriate identity, far from being chosen, was imposed on him from birth given that the Cherokee nation was deported from the west of Mississippi to Indian Territory (present-day Oklahoma) in 1838, like all Aboriginal nations affected by the Indian Removal Act.¹⁰ His choice to live and work in Eurasia can consequently be understood as a means of opposing the oppressive politics of nation-states and reappropriating his symbolic relationship with territory.

Translated from the French by **Louise Ashcroft**

⁶ — Jimmie Durham, “Eurasia” (2002), in *Waiting To Be Interrupted*, 223.

⁷ — Nikos Papastergiadis and Laura Turney, *On Becoming Authentic: Interview with Jimmie Durham* (Cambridge: Ricky Pear Press, 1996), 26–27.

⁸ — Quoted by Jimmie Durham, *Ibid.*, 27.

⁹ — Merriam-Webster Online, s.v. “aboriginal,” accessed November 2, 2015, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/aboriginal>.

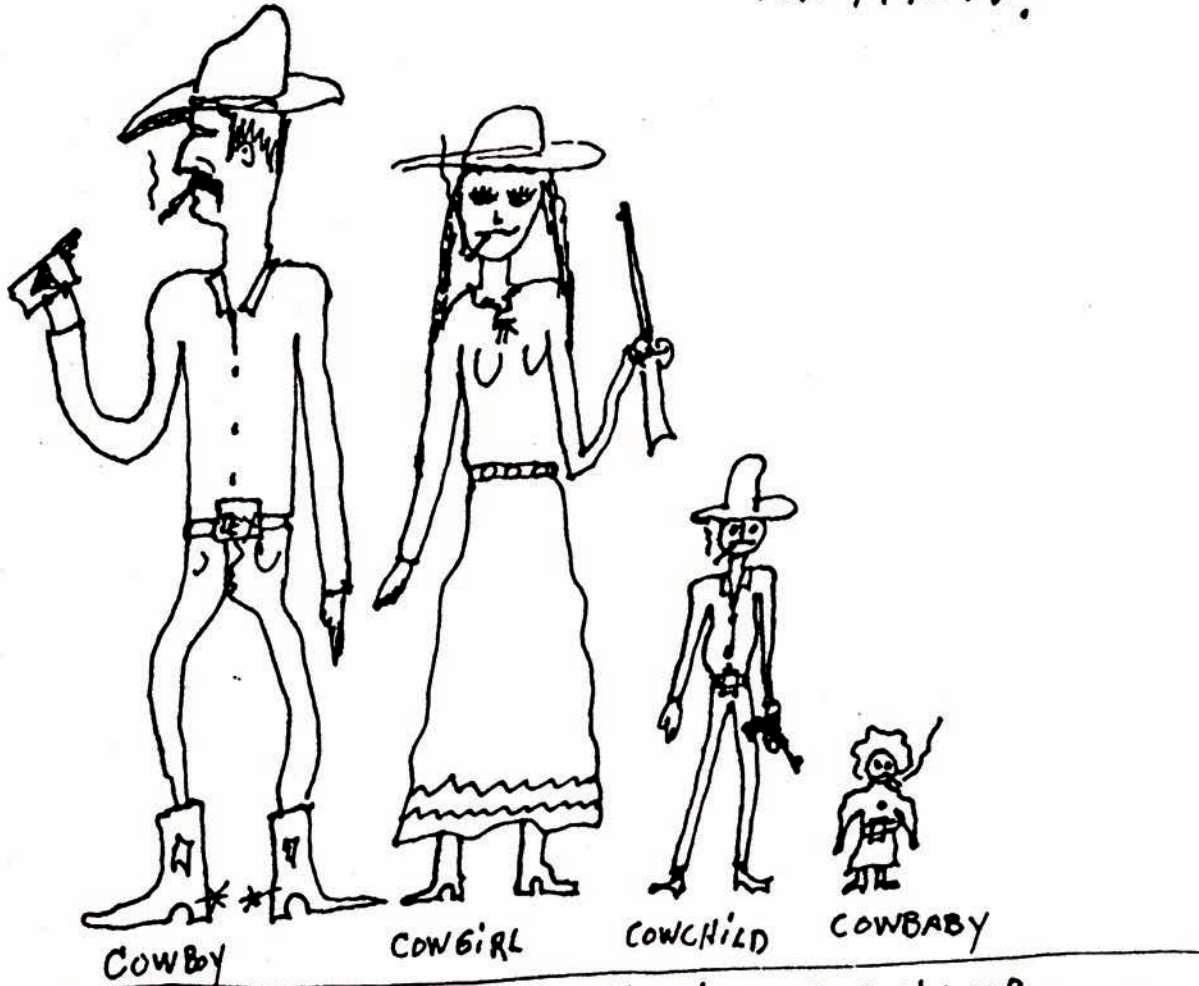
¹⁰ — Jimmie Durham, “Cherokee—United States Relations” (2005) in *Waiting To Be Interrupted*, 275–84.

Jimmie Durham

Dessin tiré du catalogue | Drawing from the catalogue *American West*, 1987.

Photo: permission de l'artiste | courtesy of the artist

FOR THE FREE SPIRIT OF THE WEST THAT IS EVERYWHERE TODAY, SMOKE POLO COLOGNE FOR MEN!



© DURHAM/87

WHAT DID COWBOYS SING TO? COWS
WHAT DID THEY DO? HERD COWS
WHAT DID THEY EAT? COWS + GRUB
WHERE DID THEY LIVE?