

**DE L'INSURRECTION POPULAIRE À LA RÉVOLUTION DES FORMES:  
ART ET POLITIQUE À WATTS APRÈS 1965**

*Sophie Dannenmüller  
LARCA – Paris Diderot*

Les émeutes de Watts d'août 1965 eurent des répercussions incontestables sur le plan sociopolitique. Elles eurent également des effets indéniables dans le domaine des arts plastiques. Cet article propose d'examiner l'impact des événements sur les formes d'expressions des artistes africains américains de Watts. Nous reviendrons tout d'abord sur l'exposition « 66 Signs of Neon » organisée par l'artiste Noah Purifoy pour le premier anniversaire de la révolte. Nous examinerons ensuite le travail d'autres artistes africains américains de la région, tels que David Hammons, Betye Saar, John Outterbridge, ou Mel Edwards qui, dans le sillage de Purifoy, transforment radicalement leur pratique après l'insurrection.

Situé au cœur de la mégapole de Los Angeles, Watts comptait environ 650 000 habitants en 1965, dont 90% d'Africains Américains. Des vagues migratoires successives attirées par la prospérité économique de la région et les perspectives d'embauche avaient presque multiplié par dix la population africaine américaine de la ville entre 1940 et 1960. Toutefois les habitants de Watts étaient loin de bénéficier des retombées économiques; le quartier était le plus pauvre de la métropole avec plus de 40% de familles en dessous du seuil de pauvreté, un taux de criminalité et de chômage supérieur aux moyennes régionales et un taux d'analphabétisme et d'échec scolaire parmi les plus élevés. La législation discriminatoire sur le logement et la propriété en vigueur dans une grande partie de la métropole, qui empêchait les Noirs de s'installer dans d'autres endroits de la ville, explique la concentration ethnique et la densité dans le quartier. Quelques mois avant les émeutes, et y contribuant sans aucun doute, le vote de la *Proposition 14* réaffirmait ces lois racistes en s'opposant, d'une part, au *Rumford Fair Housing Act* de 1963 et, d'autre part, au *Civil Rights Act of 1964*.<sup>1</sup> La mise en place de mesures d'*affirmative action* et la signature par Johnson du *Voting Rights Act of 1965*, n'allaient pas empêcher l'explosion du quartier un soir d'août 1965 en réaction à l'arrestation d'un automobiliste africain américain suspecté de conduite en état d'ébriété<sup>2</sup>. Les affrontements entre les insurgés et les forces de police s'amplifièrent rapidement et continuèrent du 11 au 16 août.<sup>3</sup> Les boutiques de la principale artère commerçante

<sup>1</sup> Source : [http://en.wikipedia.org/wiki/California\\_Proposition\\_14\\_%281963%29](http://en.wikipedia.org/wiki/California_Proposition_14_%281963%29) et [http://en.wikipedia.org/wiki/Civil\\_Rights\\_Act\\_of\\_1964](http://en.wikipedia.org/wiki/Civil_Rights_Act_of_1964)

<sup>2</sup> Source : [http://en.wikipedia.org/wiki/Affirmative\\_action](http://en.wikipedia.org/wiki/Affirmative_action) et [http://en.wikipedia.org/wiki/Voting\\_Rights\\_Act\\_of\\_1965](http://en.wikipedia.org/wiki/Voting_Rights_Act_of_1965)

<sup>3</sup> De nombreux textes reviennent sur ces événements. Voir notamment: "144 Hours in August 1965," *Violence in the City -- An End or a Beginning?*, A Report by the Governor's Commission on the Los Angeles Riots, 1965, John McCone, Chairman, Warren M. Christopher, Vice Chairman, disponible en ligne: <http://www.usc.edu/libraries/archives/cityinstress/mccone/part4.html> Thomas Pynchon, "A Journey into the Mind of Watts," *New York Times Magazine*, June 12, 1966, disponible en ligne: <http://www.pynchon.pomona.edu/uncollected/watts.html> ; Jerry Cohen and William S. Murphy, *Burn, Baby, Burn! The Los Angeles Race Riot, August 1965* (New York: Dutton, 1966); Spencer Crump, *Black Riot in Los Angeles: The Story of the Watts Tragedy* (Trans-Anglo Books, 1966). Voir également l'analyse de Guy Debord, « Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire marchande, » *Internationale Situationniste* 10 (mars 1966), disponible en ligne: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/decline.html>. Parmi les publications plus récentes: Gerald Horne, *Fire this time: the Watts Uprising and the 1960s* (Charlottesville: University of Virginia Press, 1995); Laura Pulido, *Black, Brown, Yellow and Left: Radical Activism in Los Angeles* (Berkeley: University of California Press, 2006) 69-72.

furent systématiquement pillées, vandalisées et incendiées, à tel point que la 103<sup>rd</sup> Street fut rebaptisée « *Charcoal Alley*. » L'intervention de la Garde Nationale mit fin à l'insurrection qui s'était bientôt propagée à d'autres quartiers de South-East Los Angeles, et même jusqu'à Pasadena, Long Beach et San Diego. Les images prises pendant et après les échauffourées offrent une vision d'apocalypse; des scènes de désolation évoquent des lendemains de guerre. Le bilan dramatique atteste le degré de violence et de destruction, avec 34 morts et plus de mille blessés, des milliers d'arrestations, et des centaines de bâtiments détruits par les flammes.<sup>4</sup> La presse insistait tout particulièrement sur l'ampleur des incendies, l'odeur de brûlé et la fumée noire<sup>5</sup> qui flotta au-dessus de la ville pendant plusieurs jours. Le magazine *LIFE*<sup>6</sup> parlait de *Roaring Inferno, cauldron of hate, arson* et insistait sur les cris de ralliements des émeutiers, « *Burn, Baby, Burn* » et « *Get Whitey*, » également relayés en direct par la radio et la télévision pendant toute la durée des événements.

Si le feu a autant frappé les esprits c'est parce qu'il ranimait dans l'imaginaire collectif des Angelinos le mythe tenace de l'anéantissement de la ville dans un incendie apocalyptique, comme celui que Nathanael West relatait dans *The Day of the Locust* (1939). Dans ce livre, le héros-narrateur peint une toile intitulée *The Burning of Los Angeles* et au terme de l'histoire la ville se désagrège dans une émeute générale et se consume dans les flammes d'un gigantesque brasier. En 1965, tous pensaient être effectivement en train d'assister à cette fin maintes fois annoncée et de nombreux auteurs rapprochaient l'embrasement de Watts de ce grand classique de la littérature californienne qui semblait se concrétiser sous leurs yeux. L'écrivain-scénariste Budd Schulberg rapportait par exemple: "Here, on television, in prime time, in fact around the clock for eight days that shook not only Los Angeles but the entire country, was Nathaniel West's nightmare vision as if it had leaped from the canvas and was coming live from Watts."<sup>7</sup> Et dans *Slouching towards Bethlehem*, l'auteur californienne Joan Didion écrivait: "The city burning is Los Angeles' deepest image of itself: Nathanael West perceived that, in *The Day of the Locust*; and at the time of the 1965 Watts riots what struck the imagination most indelibly were the fires. For days one could drive the Harbor Freeway and see the city on fire, as we always knew it would be in the end."<sup>8</sup>

Pourtant le feu destructeur s'assortit toujours d'une dimension symbolique de purification et de régénération, et contient en corollaire la création, le renouveau et la transformation. De la sorte, malgré la douleur des pertes humaines et matérielles, les habitants de Watts exprimaient un sentiment d'enthousiasme et d'optimisme, de libération et d'*empowerment* au lendemain de la révolte. C'est précisément à la résurrection du quartier, à la régénération de l'âme de Watts que Noah Purifoy (1917-2004) tentait de donner forme avec l'exposition « 66 Signs of Neon » (1966) qui réunissait une série d'œuvres fabriquées avec les débris récoltés dans les décombres juste après le soulèvement.

<sup>4</sup> <http://content.cdlib.org/ark:/13030/hb1h4nb0pq/?query=Watts%20riots&brand=calisphere>

<sup>5</sup> <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Wattsriots-burningbuildings-loc.jpg>

<sup>6</sup> "Arson and street war: most destructive riot in US history" *Life*, 27 August 1965, 20-21, 26-27. Voir images en ligne à <http://content.cdlib.org/ark:/13030/hb2m3nb49x/?order=1&brand=calisphere>

<sup>7</sup> Budd Schulberg, ed., *From The Ashes. Voices of Watts* (New York: The New American Library, 1967).

<sup>8</sup> Joan Didion, *Live and Learn (Slouching Towards Bethlehem)*, 1968; *The White Album*, 1979; *After Henry*, 1992 (London: Harper Perennial, 2005) 172.

En tant que directeur et enseignant au Watts Towers Art Center,<sup>9</sup> situé au cœur du quartier, Purifoy fut un témoin direct des émeutes. Parfaitement conscient de la portée des événements, il alla récolter des débris calcinés dans les rues couvertes de décombres encore fumants en vue d'en faire des sculptures. Avatars tangibles de la révolte, ces matériaux négligeables étaient de la sorte métamorphosés en œuvres d'art – tout comme la population du quartier, dénigrée et invisible, avait regagné sa fierté dans l'acte transformatif de la rébellion. Le titre de l'exposition faisait référence aux œuvres réalisées en rassemblant des résidus d'enseignes lumineuses qui avaient fondu dans la chaleur des incendies. Bien entendu, avec ses « Signs of Neon, » Purifoy donnait à voir l'autre face de la société de consommation et de l'abondance, de l'économie de marché triomphante, représentée notamment par les enseignes lumineuses ostentatoires de Las Vegas ou de Hollywood et célébrée par des artistes *anglos* du Pop Art qui privilégiaient une autre vision de la Californie. Au contraire, les « Signs of Neon » peuvent se lire comme les étendards de l'oppression mis à bas, déformés, réduits en poussière, et réinterprétés par l'artiste, dans une sorte de Pop Art à l'envers renvoyé à l'envoyeur... Dénonçant le rêve américain / californien, inaccessible aux habitants de Watts, les sculptures de Purifoy indiquent une nouvelle voie. Une œuvre de l'exposition, de plus de trois mètres de haut, portait bien son titre de *Phoenix*. Comme le met en avant le catalogue de l'exposition,<sup>10</sup> l'utilisation d'objets de récupération, de débris, de *junk*, dans les œuvres d'art présentait une dimension singulière dans le contexte de Watts, où les rues pouvaient ressembler à des dépotoirs quand les services municipaux de ramassage d'ordures « oubliaient » de passer dans ce quartier enclavé, et où les habitants étaient souvent traités comme des moins que rien par le reste de la société. Par conséquent, comme *Watts Riot* (1965)<sup>11</sup> qui est constitué de fragments calcinés, les œuvres présentées dans l'exposition affichaient résolument l'origine de leurs composants. Il était *essentiel* de la montrer pour exposer la transformation et la régénération, donner forme aux Phénix qui renaissent des cendres de Watts et exprimer la dignité retrouvée, comme le souligne l'emblématique *Sir Watts* (1966, disparu) de manière ironique et touchante. Buste d'un valeureux chevalier rescapé, affublé d'un drôle de casque de guingois, d'une cuirasse de pacotille, de galons insignifiants, l'effigie exprime toute la fierté et la souffrance, la fragilité et la misère de Watts avec son cœur blessé qui laisse échapper un flot d'épingles comme on le voit sur la photo du catalogue. L'exposition fut largement commentée dans la presse et remporta un franc succès, attirant des milliers de visiteurs dont certaines célébrités d'Hollywood sensibles à la lutte des Noirs. Une subvention du National Endowment for the Arts permit en outre à « 66 Signs of Neon » de voyager dans plusieurs villes américaines au cours des années suivantes.

Après la révolte de Watts, d'autres artistes africains américains de Los Angeles ont pareillement senti qu'ils ne pouvaient plus pratiquer un art conforme aux normes de la culture blanche dominante. Le soulèvement de Watts avait provoqué un choc émotionnel, intellectuel et visuel qui exigeait une réponse esthétique et éthique appropriée. La puissance de l'événement avait suscité chez eux un questionnement existentiel, une remise en question de leur démarche artistique, une prise de conscience de leur responsabilité sociale d'artiste vis-à-vis de la communauté et du mouvement révolutionnaire africain américain. Le mouvement politique et culturel noir (Black Arts Movement) qui avait commencé à se développer aux États-Unis dans les années 1960, n'avait pas eu un fort écho à Los Angeles avant 1965. Mais devant la fulgurance et

<sup>9</sup> [http://www.wattstowers.org/Watts\\_Towers\\_Arts\\_Center.php](http://www.wattstowers.org/Watts_Towers_Arts_Center.php)

<sup>10</sup> <http://www.eastofborneo.org/archives/66-signs-of-neon-exhibition-catalog>

<sup>11</sup> [http://trio.caamuseum.org/itemdetail.asp?ekey=212&current\\_record=8&whereclause=where+ekey%3D212&cat=exhibition&searchdesc=Exhibition%3A+19+sixties%3A+A+Cultural+Awakening](http://trio.caamuseum.org/itemdetail.asp?ekey=212&current_record=8&whereclause=where+ekey%3D212&cat=exhibition&searchdesc=Exhibition%3A+19+sixties%3A+A+Cultural+Awakening)

la violence du soulèvement, les artistes angelenos réagissent de manière peut-être plus radicale et viscérale qu'ailleurs. Aussi Mel Edwards (né en 1937),<sup>12</sup> John Outterbridge (né en 1933),<sup>13</sup> Betye Saar (née en 1926),<sup>14</sup> David Hammons (né en 1942)<sup>15</sup> et d'autres remettent profondément leur travail en question, à l'instar de Purifoy. S'écartant délibérément des sujets classiques des beaux-arts, des procédés et des matériaux admis, ils inventent de nouvelles formes en revisitant les techniques artisanales traditionnelles de leurs ancêtres, en utilisant des matériaux pauvres et des objets de récupération emblématiques. Plusieurs abandonnent définitivement la peinture ou le dessin, les médiums artistiques conventionnels de l'élite blanche dans lesquels ils ne reconnaissent pas leur histoire. Le changement des moyens d'expression marque une rupture, une nouvelle direction et un nouvel engagement – tant idéologique qu'esthétique – prolongeant dans l'atelier la révolution qui avait secoué la rue. Contrairement à Spiral<sup>16</sup> à New York, AfriCOBRA<sup>17</sup> à Chicago, ou à d'autres coalitions d'artistes noirs<sup>18</sup>, le mouvement angeleno ne s'organise pas officiellement sous une dénomination particulière, derrière un théoricien ou un chef de file. Aucun manifeste ou programme politique n'est publié. L'affirmation identitaire s'accomplit essentiellement à travers le choix des médiums et des techniques artistiques, même si les artistes partagent globalement les principes et l'idéologie du mouvement artistique africain américain qui défend et encourage une esthétique africaine américaine, en rupture avec les canons esthétiques et les valeurs de la société blanche. C'est-à-dire un art produit par des artistes noirs, qui s'adresse à un public noir néophyte et qui vise à soutenir et à participer à la lutte contre les inégalités et les discriminations; donner un visage aux Noirs et augmenter leur visibilité dans la société américaine; définir l'identité africaine américaine; valoriser la culture, les valeurs et l'expérience africaine américaine; célébrer les héros et les personnalités noires; rétablir la place des Noirs dans l'histoire des Etats-Unis; préserver la mémoire du passé collectif à travers les histoires personnelles; redécouvrir les origines africaines oubliées ou refoulées; faire revivre les traditions ancestrales. En conséquence les artistes introduisent des objets de récupération ou des matériaux ordinaires dans leurs œuvres, non parce qu'ils sont beaux ou surprenants, comme les Surréalistes par exemple, mais parce qu'ils sont porteurs de signification, souvent de manière littérale.

Parmi les œuvres créées à l'époque, un certain nombre est construit à partir de fenêtres. On sait l'importance de la notion de fenêtre dans l'histoire de l'art occidental depuis Alberti, mais l'utilisation de la *chose* elle-même, issue du monde réel, offre la possibilité aux artistes africains américains de prendre leur distance par rapport à la tradition eurocentrique, sans toutefois quitter le champ de l'art. L'objet fenêtre est fortement polysémique; physiquement tridimensionnel mais essentiellement plat et vertical, doté d'un cadre et d'une vitre, il se situe entre plan et relief, entre peinture et sculpture, entre représentation et réalité. La fenêtre marque l'émancipation artistique et sociale, concrétise la transition vers un autre état, et permet d'ouvrir d'autres horizons. À Los

<sup>12</sup> <http://www.meledwards08.com>

<sup>13</sup> [http://www.netropolitan.org/outterbridge/outterbridge\\_main.html](http://www.netropolitan.org/outterbridge/outterbridge_main.html)

<sup>14</sup> <http://www.betyesaar.net/index.html>

<sup>15</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/David\\_Hammons](http://en.wikipedia.org/wiki/David_Hammons)

<sup>16</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Spiral\\_%28arts\\_alliance%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Spiral_%28arts_alliance%29)

<sup>17</sup> <http://africobra.com>

<sup>18</sup> En 1965, à New York, Ben Jones, Ademola Olugebefola, et d'autres membres du groupe Weusi ("peuple" en Swahili) ouvrent la Nyumba Ya Sanaa Gallery à Harlem. Le collectif OBAC (Organization of Black American Culture) réalise le *mural* intitulé *Wall of Respect* en 1967 à Chicago (détruit en 1971). Ce florilège de portraits de personnalités africaines américaines dans tous les domaines de la société était l'un des symboles du nationalisme Noir. Jeff Donaldson, Wadsworth Jarrell, Barbara Jones-Hoguet et d'autres artistes forment le groupe COBRA (Coalition of Black Revolutionary Artists) en 1968, rebaptisé par la suite en AfriCOBRA (African Commune of Bad Relevant Artists) qui existe toujours. Un manifeste publié en 1970 définit les objectifs esthétiques du groupe. Voir: <http://africobra.com>; <http://www.areachicago.org/p/issues/6808/history-philosophy-and-aesthetics-africobra/>

Angeles, elle matérialise le passage vers une « africanisation » des individus et de leur travail dans le fond et la forme.

Renvoyant à la notion de passage, la fenêtre devient métaphore du *Middle Passage*, qui se rapporte à la traversée de l'Atlantique par les esclaves africains. Mais dans les années 1960, c'est un *Middle Passage* en sens inverse, un voyage à rebours librement entrepris, un retour vers la terre des ancêtres, la réappropriation du passé oublié, la reconquête des origines perdues. La fenêtre connote en outre la notion de communication. Ouverte, elle invite l'échange entre intérieur et extérieur, entre communautés. Mais lorsqu'elle est fermée, elle sépare. Dans *The Phrenologist's Window* (1966)<sup>19</sup> Betye Saar place ainsi deux silhouettes dos à dos, alors que *Black Girl's Window* (1969)<sup>20</sup> représente une jeune femme noire derrière une vitre, empêchée de réaliser ses rêves parce qu'elle est Noire. La fenêtre de *Black Boy's Window* (1968) de Hammons est munie d'un store que le spectateur de ce côté peut dérouler pour occulter la silhouette du jeune Noir collé à la vitre. Par ce moyen, l'artiste soulève la question de la visibilité de la minorité noire dans la société, faisant écho au célèbre roman *Invisible Man* (1952)<sup>21</sup> de Ralph Ellison (1914-1994) dans lequel l'auteur écrivait: " I am a man of substance, of flesh and bone, fibre and liquids—and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me."<sup>22</sup> Dans ces œuvres, les silhouettes se situent de l'autre côté de la vitre, observant à distance le monde des Blancs, séparé, fermé et impénétrable. Même lorsque l'accessibilité est officiellement promise en toutes lettres, la porte demeure irrémédiablement close en réalité, comme le dénonce Hammons avec *The Door (Admissions Office)* (1970).<sup>23</sup> L'œuvre est constituée d'une porte vitrée marquée des mots "Admissions Office" comme dans les administrations, et d'une empreinte corporelle comme celle qu'aurait laissée un individu à qui l'entrée est refusée et qui s'écrase contre l'obstacle placé sur son chemin. En même temps, les fenêtres comportent un châssis, un cadre qui renforce l'idée d'enfermement, de limitation et d'exclusion. C'est ce que Hammons matérialise avec *Injustice Case* (1970).<sup>24</sup> Les rayures du drapeau national placé à la verticale suggèrent les barreaux d'une prison où une figure bâillonnée et ligotée est enfermée. *Injustice Case* stigmatise de façon tangible et littérale la répression politique dont sont victimes les activistes noirs et dénonce la violation de la promesse de « liberty and justice for all » annoncée dans le *Pledge of Allegiance*. Avec son titre accusateur, *Injustice Case* fait une référence directe à l'affaire des « Huit de Chicago » (1969).<sup>25</sup> Au cours du célèbre procès le co-fondateur du Black Panther Party for Self-Defense, Bobby Seale<sup>26</sup> qui était l'un des huit inculpés, fut jugé séparément, ligoté et bâillonné sur ordre du juge afin de l'empêcher de parler et de se défendre, comme en témoignent les croquis du procès. *Injustice Case* prend tout son sens quand on sait que « frame » se traduit par « cadre » et « framed » par « coup monté » ou « machination. » Le drapeau américain constitue un motif récurrent à l'époque dans le travail d'artistes engagés dans la lutte pour les droits civiques et/ou dans la contestation contre la guerre au Vietnam. Hammons le met en scène à plusieurs reprises dans une série de *body prints* telles que *Pray for America* (1969),<sup>27</sup> ou *America the Beautiful* (1968).<sup>28</sup> En 1990, il réalisera même un

<sup>19</sup> [http://www.getty.edu/pacificstandardtime/files/2011/07/gm\\_322975ex1\\_d.jpg](http://www.getty.edu/pacificstandardtime/files/2011/07/gm_322975ex1_d.jpg)

<sup>20</sup> <http://www.netropolitan.org/saar/blackgirlswindow.html>

<sup>21</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Invisible\\_Man](http://en.wikipedia.org/wiki/Invisible_Man)

<sup>22</sup> Ralph Ellison, *Invisible Man* (1952; Harmondsworth : Penguin, 1976) 7.

<sup>23</sup> <http://trio.caamuseum.org/image.asp?media=%5C%5Ccaamapp1%5Ctrioimages%5CHammons%5CDoor%2Ejpg>

<sup>24</sup> <http://xroads.virginia.edu/~UG01/hughes/case.html>

<sup>25</sup> <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/Chicago7/chicago7.html>

<sup>26</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Bobby\\_Seale](http://en.wikipedia.org/wiki/Bobby_Seale)

<sup>27</sup> [https://www.courses.psu.edu/arth/arth497c\\_jhr11/497images/civilrights/pray.jpg](https://www.courses.psu.edu/arth/arth497c_jhr11/497images/civilrights/pray.jpg)

<sup>28</sup> <http://latimesblogs.latimes.com/.a/6a00d8341c630a53ef014e8c230ae1970d-800wi>

*African American Flag*<sup>29</sup> en remplaçant les couleurs habituelles de la bannière étoilée par le vert, le noir et le rouge du drapeau panafricain (Black Liberation Flag) créé en 1920.

Quand ils utilisent un vrai drapeau, ready-made, les artistes prennent un risque puisque son usage est régi par un code strict et qu'une loi, passée en 1968 en réaction aux autodafés pendant les manifestations contre la guerre au Vietnam, condamnait sa *desecration*. Avec *Déjà Vu-Do*, *Ethnic Heritage Group* (1978-82),<sup>30</sup> Outterbridge rappelle, d'un côté, sa citoyenneté américaine en affichant un drapeau, tout en affirmant, d'un autre côté, son héritage africain avec une figurine d'inspiration vaudou – comme l'annonce le jeu de mot du titre. La poupée de chiffons, bâillonnée et crucifiée, à demi emprisonnée dans une cage, symbolise l'oppression que les citoyens noirs subissent. Mais à son tour, dans un acte considéré comme un délit aux Etats-Unis, la figurine foule aux pieds le drapeau ainsi ramené au même plan (matérialisé par une planchette) que le fétiche pour souligner l'idolâtrie dont il peut tout autant faire l'objet. Pour Outterbridge, le drapeau a encore un long chemin à parcourir pour se transformer du simple tissu coloré qu'il est concrètement en ce symbole de l'idéal démocratique qu'il prétend être.

De même, la captivité est inévitablement un thème récurrent qui se retrouve de façon évidente dans la série des *Captive Image*, *Ethnic Heritage Group*<sup>31</sup> de Outterbridge, ainsi que dans les *Lynch Fragments* (1963-67; 1973; et depuis 1978)<sup>32</sup> de Edwards qui incorpore des fers d'esclaves, des chaînes, des outils et d'autres objets métalliques dans ces petites sculptures. Ces objets connotent l'esclavage, le travail forcé et le lynchage – comme l'indique le titre de la série. Mais ils offrent généralement une double lecture: négative certes mais également positive lorsque les chaînes sont détachées et que les couteaux et les outils sont envisagés en tant qu'armes de rébellion et d'émancipation. De même, les objets qui font référence au chemin de fer connotent aussi bien le labeur forcé des cheminots que l'évasion et la liberté.

Les poupées en chiffons de Outterbridge<sup>33</sup> comme les objets récupérés et soudés de Edwards réhabilitent et perpétuent les matériaux et les pratiques ancestrales. Pour les artistes, la quête des origines passe aussi par la langue et par les noms; certains titres de Edwards reprennent des termes africains, comme *Mamba*, *Koyo*, *Ngangula*, *Mangwana*, ou *Zhakanaka Ngangula* (1983) qui emprunte un mot de la langue kikongo signifiant « forgeron » et *Igun* (1981) qui fait référence au dieu du fer du Bénin. Les *Lynch Fragments* revendiquent de la sorte leur filiation avec la sculpture du continent africain. *Mti* (1973) de Betye Saar – qui veut dire « bois » en swahili – contient toute sorte d'objets, notamment une petite table en bois de palmier comme celles qui étaient traditionnellement fabriquées dans le sud des Etats-Unis au début du XXe siècle par des artisans africains américains.

Seule femme du groupe dans les années 1960-1970, Betye Saar s'intéresse en particulier à l'histoire des femmes africaines américaines de sa famille, et plus généralement à l'image et au rôle de la femme noire dans la société américaine. Et en plein mouvement féministe des années 1970, elle s'attaque aux stéréotypes, tels que celui de la bonne grosse nounou noire couramment utilisé dans les publicités de la marque Aunt Jemima, et d'autres, qui véhiculent insidieusement une image dégradante d'une partie de la population. Avec *The Liberation of Aunt Jemima* (1972)<sup>34</sup> Betye Saar encourage l'émancipation des Africaines Américaines. Ici Saar retourne

<sup>29</sup> [http://www.moma.org/collection\\_images/resized/034/w500h420/CRI\\_114034.jpg](http://www.moma.org/collection_images/resized/034/w500h420/CRI_114034.jpg)

<sup>30</sup> [http://www.netropolitan.org/outterbridge/79-92\\_deja\\_vu\\_do.html](http://www.netropolitan.org/outterbridge/79-92_deja_vu_do.html)

<sup>31</sup> [http://www.netropolitan.org/outterbridge/78-82\\_captive\\_number2.html](http://www.netropolitan.org/outterbridge/78-82_captive_number2.html)

<sup>32</sup> [http://www.meledwards08.com/gallery\\_lynchfragments\\_main.php](http://www.meledwards08.com/gallery_lynchfragments_main.php)

<sup>33</sup> [http://www.netropolitan.org/outterbridge/78-82\\_captive\\_image.html](http://www.netropolitan.org/outterbridge/78-82_captive_image.html)

<sup>34</sup> <http://www.netropolitan.org/saar/auntjemima.html>

l'objet publicitaire, en faisant référence à la célèbre photo<sup>35</sup> de Huey Newton, cofondateur des Black Panthers, qui prône la lutte armée avec un fusil dans une main et une lance de guerrier africain dans l'autre. Quelques éléments rajoutés à la figurine publicitaire détournée – fusil, pistolet, poing noir levé – métamorphosent la corpulente nounou débonnaire en révolutionnaire armée qui s'affranchit elle-même aussi bien de la sujétion des Blancs que de celle des hommes.

Au tournant des années 1970, le travail de Saar, comme celui de Outterbridge et d'autres artistes africains américains, prend ainsi un caractère franchement politique et militant. Saar dénonce les violences perpétrées contre les hommes et les femmes d'origine africaine aux Etats-Unis, se dressant contre l'oppression et les crimes racistes avec des œuvres qui détournent des éléments typiquement associés à la négritude dans la perception des Blancs, par exemple le banjo, la danse ou la tranche de pastèque. Dans *Sambo's Banjo* (1971-72),<sup>36</sup> la danse de « Sambo » (sobriquet raciste) s'assimile à celle d'un pantin et d'un pendu. Sur la face extérieure de l'étui de l'instrument de musique le visage stéréotypé d'un « Sambo » réjouit contraste avec les images de lynchage et de mort placées à l'intérieur. De même le couvercle de *I've Got Rhythm* (1972)<sup>37</sup> présente l'image d'un *minstrel* sautillant joyeusement tandis qu'à l'intérieur un squelette noir exécute sa danse macabre au bout du bras du métronome sous les yeux d'une foule de badauds blancs réunis derrière un drapeau américain. Plusieurs titres de journaux collés sur le boîtier énumèrent des crimes épouvantables. Entouré de rouge, l'un d'entre eux relate: « *Lynched after refusing to dance on white's command.* » Hammons, de la même façon, avant de s'installer définitivement à New York au milieu des années 1970, s'attaque également aux stéréotypes et aux désignations racistes en jouant avec le littéralisme pour mettre en évidence les préjugés négatifs et confronter les regardeurs. Il déconstruit les clichés discriminatoires avec, par exemple, une série autour du terme *spade*. Cette insulte raciste, qui découle de la couleur pique du jeu de cartes, veut aussi dire « bêche » ou « pelle. » Avec *Bird* il propose un portrait du saxophoniste Charlie Parker en remplaçant son visage par une pelle. Dans *Laughing Magic* (1973) il transforme l'instrument en fer en masque africain, rendant hommage à son héritage. Avec *Spade with Chains* (1973),<sup>38</sup> l'artiste parvient à neutraliser le contenu injurieux du mot en utilisant l'outil de manière littérale, c'est à dire un signifié dépourvu de connotations négatives, mais qu'il garnit de chaînes en fer pour évoquer l'esclavage. La lecture du titre provoque un choc et, face à ces œuvres, le regardeur est obligé de pratiquer une gymnastique intellectuelle qui lui fait prendre conscience de l'usage offensant du terme et de ce qu'il implique socialement.

## Conclusion

Les artistes africains américains de Los Angeles s'inscrivent donc pleinement dans le mouvement pour les droits civiques. Leurs choix esthétiques, leurs nouvelles pratiques et leurs nouveaux matériaux participaient d'une démarche identitaire et militante. En transposant quelque peu le fameux aphorisme de Marshall McLuhan dans la sphère de l'art, on pourrait même dire que, pour ces artistes africains américains, « le médium est le message » ou au moins que le médium contribue et renforce largement le message pour réaliser l'adéquation entre éthique et esthétique, entre fond et forme. Après le soulèvement populaire, la révolution esthétique dans les

<sup>35</sup> [http://www.politicalgraphics.org/cgi-bin/album.pl?photo=04power\\_people%2FPG\\_03194.jpg](http://www.politicalgraphics.org/cgi-bin/album.pl?photo=04power_people%2FPG_03194.jpg)

<sup>36</sup> <http://trio.caamuseum.org/image.asp?media=%5C%5Ccaamapp1%5Ctrioimages%5CSaar%5CBanjo%2Ejpg>

<sup>37</sup> [http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/archive/images/283.325.jpg](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/archive/images/283.325.jpg)

<sup>38</sup> [https://www.courses.psu.edu/arth/arth497c\\_jhr11/497images/civilrights/spade.jpg](https://www.courses.psu.edu/arth/arth497c_jhr11/497images/civilrights/spade.jpg)

ateliers de Watts a permis aux artistes de réconcilier sans compromis leur démarche artistique, leurs convictions politiques et leur identité culturelle.

## Bibliographie

### Ouvrages

CARPENTER, Jane H. and Betye SAAR. *Betye Saar*. The David C. Driskell Series of African-American Art: Volume II. San Francisco: Pomegranate, 2003.

FULLER, Diana Burgess and Daniela SALVIONI (Eds.). *Art/Women/California 1950-2000: Parallels and Intersections*. Berkeley: San Jose Museum of Art and University of California Press, 2002.

GEDEON, Lucinda H. *Melvin Edwards Sculpture. A Thirty-Year retrospective, 1963-1993*. Exh. cat. Purchase: Neuberger Museum of Art, State University of New York at Purchase, 1993.

GRENIER, Catherine éd. *Los Angeles 1955-1985, Naissance d'une capitale artistique*. Cat. exp. Paris : Editions du Centre Pompidou, 2006.

HAMMONS, David. *Rousing the Rubble*. New York: Institute for Contemporary Art; Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.

JONES, Kellie *et al.* *Now Dig This!: Art & Black Los Angeles, 1960-1980*. New York: Prestel, 2011.

LEFALLE-COLLINS, Lizzetta. *19sixties, a Cultural Awakening Re-evaluated 1965-1975*. Los Angeles : California Afro-American Museum Foundation, 1989.

----- *John Outterbridge, A Retrospective*.

Los Angeles: California Afro-American Museum Foundation, 1994.

----- *Noah Purifoy: Outside and in the Open*.

Los Angeles: California Afro-American Museum Foundation, 1997.

LEWIS, Samella S. *et al.* *African American Art and Artists*. 1990. 3<sup>rd</sup> edition. Berkeley: London: University of California Press; 2003.

PATTON, Sharon F. *African-American Art*. Oxford: Oxford History of Art, 1998.

PURIFOY, Noah. *Junk Art, 66 Signs of Neon*. Los Angeles: 66 Signs of Neon, 1966.

SELZ, Peter. *Art of Engagement, Visual Politics in California and Beyond*. Berkeley: University of California Press, 2006.

STEWART, James Christen *et al.* *Betye Saar, Extending the Frozen Moment*. Ann Harbor: University of Michigan Museum of Art / Berkeley: University of California Press, 2005.

ZABUNYAN, Elvan. *Black Is A Color*. Paris: Dis voir, 2004.

**Entretiens:**

*African-American Artists of Los Angeles: Betye Saar.*

Interviewed by Karen Anne Mason. Oral History Program University of California.  
Copyright © 8 1996. The Regents of the University of California.

*African-American Artists of Los Angeles: John W. Outterbridge.*

Interviewed by Richard Candida Smith, Department of Special Collections, University of California, Los Angeles. En ligne:

[http://content.cdlib.org/xtf/view?  
docId=hb229006xm&brand=calisphere&doc.view=entire\\_text](http://content.cdlib.org/xtf/view?docId=hb229006xm&brand=calisphere&doc.view=entire_text)

*African-American Artists of Los Angeles: Noah Purifoy interviewed by Karen Anne Mason.*

Completed under the auspices of the Oral History Program, University of California Los Angeles. Copyright © 1992 The Regents of the University of California.

*Betye Saar.* Interviewed by Lyn Kienholz and Rohini Talalla. June 20, 2002. Vidéo en ligne:

<http://www.netropolitan.org/saar/saarinterview.html>

*John Outterbridge.* Interviewed by Lyn Kienholz. January 19, 2005. Vidéo en ligne:

[http://www.netropolitan.org/outterbridge/outterbridge\\_int.html](http://www.netropolitan.org/outterbridge/outterbridge_int.html)

**Sites internet**

Melvin Edwards: <http://www.meledwards08.com>

Noah Purifoy: <http://www.noahpurifoy.com/>

Betye Saar: <http://www.betyesaar.net>

*Voices & Images of California Art: Betye Saar,* San Francisco Museum of Modern Art.

[http://www.sfmoma.org/multimedia/interactive\\_features/6#](http://www.sfmoma.org/multimedia/interactive_features/6#)