



**HAL**  
open science

## Art Power : tactiques artistiques et politiques de l'identité en Californie (1966-1990)

Emilie Blanc

► **To cite this version:**

Emilie Blanc. Art Power : tactiques artistiques et politiques de l'identité en Californie (1966-1990). Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2017. Français. NNT : 2017REN20040 . tel-01677735

**HAL Id: tel-01677735**

**<https://theses.hal.science/tel-01677735>**

Submitted on 8 Jan 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Senga Nengudi, *R.S.V.P.*, 1975

UNIVERSITE  
BRETAGNE  
LOIRE

**THESE / UNIVERSITE RENNES 2**  
*sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne*  
pour obtenir le titre de  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITE RENNES 2**  
*Mention : Histoire et critique des arts*  
**Ecole doctorale Arts Lettres Langues**

présentée par  
**Emilie Blanc**

Préparée au sein de l'unité : EA 1279 – Histoire et  
critique des arts

# *Art Power* : tactiques artistiques et politiques de l'identité en Californie (1966-1990)

## Volume 1

**Thèse soutenue le 15 novembre 2017**  
devant le jury composé de :

**Richard CÁNDIDA SMITH**  
Professeur, Université de Californie à Berkeley

**Gildas LE VOGUER**  
Professeur, Université Rennes 2

**Caroline ROLLAND-DIAMOND**  
Professeure, Université Paris Nanterre / rapporteure

**Evelyne TOUSSAINT**  
Professeure, Université Toulouse - Jean Jaurès / rapporteure

**Elvan ZABUNYAN**  
Professeure, Université Rennes 2 / Directrice de thèse

**Giovanna ZAPPERI**  
Professeure, Université François Rabelais - Tours







UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE  
Unité de Recherche : EA 1279  
Ecole Doctorale - Humanités et Sciences de l'Homme

*Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire*

**Art Power : tactiques artistiques et politiques de l'identité en Californie (1966-1990)**

Thèse de Doctorat

Discipline : Histoire et critique des arts

Volume 1

Présentée par **Emilie Blanc**

Directrice de thèse : **Elvan ZABUNYAN**

Soutenue le 15 novembre 2017

Jury :

**Richard CÁNDIDA SMITH**, Professeur, Université de Californie à Berkeley

**Gildas LE VOGUER**, Professeur, Université Rennes 2

**Caroline ROLLAND-DIAMOND**, Professeure, Université Paris Nanterre (rapporteure)

**Evelyne TOUSSAINT**, Professeure, Université Toulouse – Jean Jaurès (rapporteure)

**Elvan ZABUNYAN**, Professeure, Université Rennes 2 (directrice de thèse)

**Giovanna ZAPPERI**, Professeure, Université François Rabelais - Tours



# Sommaire

<b>Avant-propos.....</b>	<b>9</b>
<b>Introduction générale : De l'intégration à la libération .....</b>	<b>17</b>
<b>Partie 1 : D'objets à sujets : des identités collectives réinventées (1966-1981) .....</b>	<b>41</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>41</b>
<b>Chapitre 1 : Mobilisations visuelles contre le racisme .....</b>	<b>53</b>
Souvenirs de l'esclavage, du lynchage et de la ségrégation .....	54
Discriminations raciales contemporaines .....	62
Dimensions psychologiques du racisme.....	77
Démanteler les stéréotypes .....	84
<b>Chapitre 2 : Héritages réinvestis : se réinventer par la réappropriation..</b>	<b>93</b>
Construire une mémoire collective par la représentation .....	94
Panafricanisme .....	103
« L'extension de la tradition ».....	108
Jours des Morts [ <i>Día de los Muertos</i> ] et autels [ <i>altares</i> ] .....	115
Une identité « fracturée » : Carlos Villa .....	119
<b>Chapitre 3 : Du Feminist Art Program à <i>The Dinner Party</i> :</b>	
<b>un sujet « femme » autodéfini.....</b>	<b>125</b>
La création du Feminist Art Program (FAP) :	
se déconditionner de l'idéologie patriarcale.....	126
Politique de l'espace domestique : autour de <i>Womanhouse</i> .....	131
Rôles et transformations du genre grâce aux expériences	
artistiques et sociales.....	141

Sexualités des femmes.....	148
<i>The Dinner Party</i> : « notre héritage est notre pouvoir » .....	156
<b>Conclusion</b> .....	<b>163</b>
<b>Partie 2 : L'éclatement du nous : des identifications multiples (1970-1981) .....</b>	<b>165</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>165</b>
<b>Chapitre 1 : À la croisée des Black Arts Movement, Chicano Art Movement et Feminist Art Movement</b> .....	<b>175</b>
Féminisme chicana.....	176
Féminisme noir.....	195
Eleanora Antinova : le personnage de ballerine africaine-américaine créé par Eleanor Antin.....	203
<b>Chapitre 2 : Arts visuels et lesbianisme au Woman's Building</b> .....	<b>209</b>
Émergence d'un art lesbien : de la <i>Lesbian Week</i> au <i>Lesbian Art Project</i> .....	210
Briser le silence : <i>An Oral Herstory of Lesbianism</i> .....	216
Sortir de l'invisibilité : <i>Great American Lesbian Art Show</i> .....	220
<b>Chapitre 3 : Déconstructions des masculinités</b> .....	<b>227</b>
Mascarades de la masculinité .....	228
Féminité/masculinité : une fluidité.....	243
« Désidentifications » : les performances de Robert Legorreta/Cyclona .....	249
Documenter les expériences gaies .....	254
<b>Conclusion</b> .....	<b>259</b>
<b>Partie 3 : Sujets en devenir : subjectivités politiques (1976-1990).....</b>	<b>261</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>261</b>
<b>Chapitre 1 : Narrations personnelles : partager ses expériences.....</b>	<b>269</b>



Désapprendre le racisme.....	269
Expériences de l'altérité.....	276
Corps et sexualités .....	281
Révéler l'« indicible » : projets artistiques et inceste .....	293
<b>Chapitre 2 : Démystifications : déconstruire les mythologies.....</b>	<b>301</b>
Contre-discours visuels.....	302
«Expansion de soi » : Ariadne: A Social Art Network .....	310
Canons de beauté.....	316
« À la recherche de l'inauthenticité ».....	322
« La frontière nous a traversé-e-s ».....	326
<b>Chapitre 3 : Histoire et mémoire :</b>	
<b>repenser le récit historiographique.....</b>	<b>333</b>
Contre-histoires de la Californie.....	334
Propagande : <i>Framed</i> .....	340
Histoire et fiction.....	342
Célébrations.....	345
Mémoires .....	350
<b>Conclusion .....</b>	<b>357</b>
<b>Conclusion générale : « Des mondes en collision ».....</b>	<b>359</b>
<b>Sources .....</b>	<b>367</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>373</b>
<b>Index.....</b>	<b>427</b>



# Avant-propos

## Décembre 2011, Los Angeles

À la fin de l'année 2011, je sillonne l'exposition *Under The Big Black Sun: California Art 1974-1981* organisée au Geffen Contemporary at MOCA de Los Angeles. Je suis saisie par la richesse tant du point de vue de la forme que de celui du fond des propositions artistiques exposées. Dans le même temps, je prends conscience que ma connaissance de l'art aux États-Unis est principalement limitée à la scène artistique de New York. Beaucoup d'œuvres exposées expriment un regard critique sur la société étasunienne de cette époque, remettent en cause ses normes et posent des questions fondamentales sur son devenir, et plus largement sur les relations de l'être humain à l'autre et au monde. Une œuvre m'affecte fortement : *R.S.V.P.* (1975) de Senga Nengudi. À ce moment-là, je ne connais pas encore le travail de cette artiste. Sensible à sa matière et à ses formes, je passe du temps devant l'œuvre, subjuguée par sa puissance d'évocation d'un corps, et plus précisément d'un corps que j'identifie à celui d'une femme, étiré, dévoilé et usé, sur lequel je projette des expériences, des images et des sensations.

## Décembre 2012, Rennes

À mon retour en France, je prends la décision de reprendre mes études en histoire de l'art après avoir travaillé dans le domaine de l'art contemporain. Depuis mon master 2 recherche à l'Université Toulouse-Jean Jaurès (alors Université Toulouse - Le Mirail), j'avais gardé en tête l'intention de réaliser une thèse. L'exposition *Under The Big Black Sun: California Art 1974-1981* joue un rôle de catalyseur et m'incite à envisager un projet de recherche sur l'art engagé aux États-Unis depuis les années 1960. Je fais alors une autre découverte fondamentale dans le cheminement de ce travail doctoral : les recherches de ma directrice de thèse Elvan Zabunyan, alors maîtresse de conférence HDR à l'Université Rennes 2, qui a analysé la pratique artistique de Senga Nengudi dans son ouvrage *Black is a color : une histoire de l'art africain-américain contemporain*

(2004), et aussi montré certaines de ses œuvres dans l'exposition *Love Supreme* (2001) organisée à La Criée, centre d'art contemporain de Rennes. Après plusieurs lectures, notamment de l'ouvrage *Art of Engagement: Visual Politics in California and Beyond* (2006) de Peter Selz et du texte « To Move, To Dress, To Work, To Act: Playing Gender and Race in 1970s California Art » de Julia Bryan-Wilson publié dans le catalogue d'exposition *State of Mind: New California Art circa 1970* (2011), je formule, avec le soutien d'Elvan Zabunyan, un premier sujet de recherche – « Expressions de l'identité dans l'art contemporain : genre, race et sexualité à travers les pratiques artistiques développées en Californie dans les années 1970 » - construit sur l'hypothèse suivante : les problématiques liées aux identités raciales et/ou sexuelles ont été des éléments déterminants de la création artistique californienne pendant la décennie 1970. Notre objectif est d'analyser les liens entre les mouvements sociaux nés à la fin des années 1960 aux États-Unis – comme le Women's Liberation Movement et le Black Power Movement par exemple - et les arts visuels : comment des artistes ont questionné les notions de genre, de race et de sexualité ? Comment leurs recherches ont à la fois transformé l'art et la société ? Au mois de décembre 2012, je reçois l'heureuse nouvelle d'être acceptée comme doctorante dans l'équipe d'accueil Histoire et Critique des Arts de l'Université Rennes 2.

### **Janvier 2014, Berkeley**

De janvier à juin 2014, j'ai la précieuse opportunité d'être accueillie comme *Visiting Student Researcher* au département d'histoire de l'art de l'Université de Californie à Berkeley grâce au soutien de l'historienne de l'art Julia Bryan-Wilson. Cette expérience a été essentielle pour mener à bien cette thèse. Les recherches que j'y ai effectuées ont profondément nourri ma réflexion. J'ai consulté des documents (ouvrages, articles et archives) disponibles uniquement aux États-Unis, j'ai réalisé des entretiens avec des artistes et des historien-ne-s de l'art, j'ai eu accès à des œuvres d'art, j'ai assisté à des conférences et à des cours : ce travail sur le terrain m'a permis de développer une approche concrète et précise du sujet de recherche. Je regrette de ne pas avoir pu consulter les archives du San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), en travaux à cette période, mais également d'autres pour les avoir découvertes tardivement, comme celles du C.N. Gorman Museum (Université de Californie à Davis) par exemple.

Cependant, j'espère avoir la possibilité d'effectuer un séjour postdoctoral aux États-Unis afin d'enrichir et de prolonger ce travail par la consultation de ces fonds. J'ai aussi profité de ce séjour pour réaliser des recherches aux Archives of American Art, Smithsonian Institution de Washington, un centre de recherche essentiel pour l'art aux États-Unis qui possède plusieurs fonds sur des artistes et des espaces artistiques de Californie.

### **Septembre 2017, Rennes**

Cinq années auront été nécessaires pour rédiger cette thèse. En parallèle à mes recherches, plusieurs expériences ont alimenté ce travail. Je pense notamment à l'organisation du colloque « Subjectivités féministes, *queer* et postcoloniales en art contemporain : une histoire en mouvements » organisé avec Marie-laure Allain Bonilla, Johanna Renard et Elvan Zabunyan à l'Université Rennes 2 en avril 2015, mais aussi aux communications, aux publications et aux activités d'enseignement qui ont rythmé ce doctorat. Chacun de ces projets a contribué à la progression de la recherche aussi bien qu'à la construction d'un projet professionnel d'enseignante-chercheure.

Depuis la formulation du projet de recherche initial, nous avons modifié le titre du travail de recherche à plusieurs reprises en fonction de nos avancées dans l'analyse de la documentation collectée jusqu'à celui-ci : « *Art Power* : tactiques artistiques et politiques de l'identité en Californie (1966-1990) ». Nous avons notamment précisé la période étudiée qui a été élargie des années 1970 au milieu des années 1960 jusqu'à 1990. En effet, un an après les révoltes de Watts à Los Angeles, le Black Power Movement est fondé en 1966 et signale un changement de paradigme dans l'activisme étasunien avec l'émergence de ce qui est désigné sous la terminologie de « politiques de l'identité » que nous préciserons dans notre introduction. Quant aux années 1990, elles sont marquées par le développement de nouveaux concepts dans les champs artistique, politique et théorique, comme ceux de multiculturalisme, de post-identité et de *queer*. De plus, explorer les années 1970 et les années 1980 dans un même travail permet de tisser des liens entre deux décennies qui ont été opposées à travers l'antagonisme « essentialisme » / « constructionnisme » que nous détaillerons, et ainsi de proposer une approche qui choisit de dépasser ce binarisme. Un autre changement significatif a été le

glissement dans l'intitulé du sujet de la notion d'« identité » à celui de « politiques de l'identité ». En effet, parler d'identité reste vague et peut tendre à une forme d'essentialisation, c'est-à-dire considérer qu'un-e artiste en fonction de l'identité raciale et sexuelle qui lui a été assignée doit exprimer certaines problématiques de race et/ou de genre (annexe 1)<sup>1</sup>. Examiner les échanges entre les politiques de l'identité et les arts visuels ancre notre recherche dans un contexte spécifique, celui des mouvements artistiques et sociaux de libération des années 1960 et 1970 aux États-Unis, et dans des espaces de lutte contre le colonialisme, l'exploitation économique, l'homophobie, le racisme et le sexisme.

### **Précisions terminologiques**

Je souhaite clarifier plusieurs de mes choix terminologiques dans cet avant-propos. J'ai notamment choisi de traduire la notion d'« *identity politics* » par « politiques de l'identité » et donc de pluraliser le mot « politique ». En évoquant « les politiques de l'identité » au lieu de « la politique de l'identité », cela me permet de considérer ce moyen d'action politique et cet outil théorique comme un levier de transformation de l'art et de la société au-delà des années 1960 et 1970 et de souligner ses multiples dimensions en fonction de son activation dans un espace et un temps spécifiques. Je me rapproche ainsi du choix de l'historienne de l'art Cherise Smith d'utiliser le terme de « *politics of identity* » à la place de « *identity politics* » :

*Bien que certains chercheurs utilisent indifféremment ces terminologies, je préfère employer l'expression « politics of identity » à la place de celle plus controversée d'« identity politics ». La première suggère un mouvement discursif plus large qui [...] tient compte des innombrables manières que l'identité a d'être une plateforme valide et significative depuis laquelle initier une action politique ainsi que créer et consommer des produits culturels<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> Je remercie tout particulièrement l'historienne de l'art Jennifer A. González pour m'avoir fait réfléchir sur l'emploi de la notion d'« identité » lors de notre première rencontre à Paris au mois de février 2013.

<sup>2</sup> Cherise SMITH, *Enacting Others: Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper, and Anna Deavere Smith*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 5. Sauf mention contraire toutes les traductions sont de l'auteure.

De plus, j'ai fait le choix de féminiser le texte de la thèse en me basant sur le « Guide pour la féminisation des textes scientifiques » (novembre 2013) de la revue *Tracés*<sup>3</sup>. Toutefois, il convient de préciser que la féminisation ne permet pas de supprimer la division sociale des sexes dans le langage, voire même a tendance à la renforcer, comme le met en avant l'auteure et théoricienne féministe Monique Wittig<sup>4</sup>. Toutefois, dans l'état actuel du langage et de la société, il me paraît que la féminisation est la solution la plus appropriée en permettant une souplesse à chacun-e de s'identifier dans une forme de genre grammatical déhiérarchisé et mixte.

Aussi, j'ai pris parti d'employer le terme de « race » sans guillemets comme cela est très souvent le cas dans les travaux de recherche aux États-Unis. Malgré la suppression du mot « race » dans la Constitution française en 2013, je considère qu'au vu des oppressions contemporaines ce n'est pas en effaçant ou en tentant de nuancer ce terme que nous éliminerons le racisme. Cela contribue plutôt à voiler l'histoire de la racialisation et les réalités des discriminations actuelles, en écho aux propos de la sociologue Colette Guillaumin : « Si la race n'existe pas, cela n'en détruit pas pour autant la réalité sociale et psychologique des faits de race<sup>5</sup>. » Toutefois, je tiens à mettre l'accent sur le fait que la race, comme le genre, sont des catégories historiquement et socialement construites et qu'il me semble nécessaire de tendre au dépassement de ces catégories<sup>6</sup>. Si j'utilise ces dernières dans ce travail, c'est pour examiner comment des artistes ont contribué à déconstruire les discours racistes et sexistes.

Enfin, je n'ai pas procédé à la traduction en français des noms des mouvements artistiques et politiques de libération étasuniens (comme l'American Indian Movement et le Chicano Art Movement). En me gardant de les décontextualiser, je cherche à éviter toute confusion, par exemple entre le Women's Liberation Movement aux États-Unis et le Mouvement de libération des femmes (MLF) en France.

---

<sup>3</sup> Je tiens à remercier l'historienne de l'art Johanna Renard pour avoir porté à ma connaissance ce précieux document.

<sup>4</sup> Voir Monique WITTIG, « La marque du genre », in *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013 [*The Straight Mind and Other Essays*, 1992], p. 115-125.

<sup>5</sup> Colette GUILLAUMIN, *L'idéologie raciste : genèse et langage actuel*, Paris, Éditions Gallimard, 2002 [1972], p. 92. Voir aussi Maxime CERVILLE, « Race, une notion sous tension », in *Dans le blanc des yeux : diversité, racisme et médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 23-45.

<sup>6</sup> Sur ce sujet, lire Paul GILROY, *Against Race: Imagining Political Culture beyond the Color Line*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2001.

## Remerciements

J'exprime ma profonde gratitude à Elvan Zabunyan pour sa confiance et ses conseils avisés.

Je remercie aussi très sincèrement Julia Bryan-Wilson pour avoir soutenu mon séjour de recherche à l'Université de Californie à Berkeley.

J'adresse également mes vifs remerciements à Lauren Kroiz et à Orna Tsultem, professeures à l'Université de Californie à Berkeley, pour m'avoir autorisée à assister à leurs cours qui m'ont beaucoup inspirée.

Je remercie chaleureusement les artistes et les historien-ne-s de l'art rencontré-e-s dans le cadre de cette recherche pour leur générosité et nos précieux échanges : Judith F. Baca, Nancy Buchanan, Whitney Davis, Cecilia Dougherty, Harry Gamboa Jr., Jennifer A. González, Vicki Hall, Ulysses Jenkins, Lynn Hershman Leeson, Constance Lewallen, Maren Hassinger, Mildred Howard, Suzanne Lacy, Hung Liu, Lizzetta LeFalle-Collins, Margo Machida, Richard Newton, Chon A. Noriega, Moira Roth et Peter Selz. Je remercie également Senga Nengudi pour son autorisation d'utiliser le visuel de son œuvre en couverture.

Je témoigne également ma reconnaissance aux artistes et chercheur-e-s dont les collaborations et/ou discussions ont nourri ma réflexion pendant mon doctorat : Marie-laure Allain Bonilla, Thomas Bertail, Elizabeth de Cacqueray, Simon Daniellou, Hélène Le Dantec-Lowry, Leslie Labowitz-Starus, Guillaume Marche, Karen Meschia, Elaine O'Brien, Olivier Mahéo et Johanna Renard.

Mes sincères remerciements à l'équipe de recherche Histoire et Critique des Arts, et notamment à Bruno Boerner et à Hélène Jannièrre, et aux membres de la Direction de la recherche et de la valorisation de l'Université Rennes 2, dont Joëlle Bisson, Josiane Fernandez, Suzanne Piel et Valérie Priol.



Je tiens aussi à remercier Rennes Métropole pour leur soutien essentiel à mon projet de recherche à l'Université de Californie à Berkeley par la Bourse à la Mobilité des Doctorant-e-s.

Je souhaite également remercier les équipes des bibliothèques et des centres d'archives dans lesquels j'ai effectué mes recherches pour leur travail remarquable : Archives of American Art, Smithsonian Institution ; Berkeley Art Museum, Archive (dont Stephanie Cannizzo) ; California Institute of the Arts, Archive ; Getty Research Institute, Special Collections ; LACE Archive ; Stanford University Libraries, Department of Special Collections and University Archives ; Université de Californie à Berkeley ; Université Toulouse-Jean Jaurès (dont Nadine Aurières) ; University of California, Los Angeles, Chicano Studies Research Center (dont Michael Stone) ; University of California, Los Angeles, Department of Special Collections ; UC San Diego, Mandeville Special Collections Library et UC Santa Barbara Library, Department of Special Collections.

J'adresse également ma reconnaissance aux membres du jury, Richard Cándida Smith, Gildas Le Voguer, Caroline Rolland-Diamond, Evelyne Toussaint et Giovanna Zapperi, pour leur intérêt et leur expertise.

Je transmets aussi mes sincères remerciements à l'Institut Catholique de Toulouse (et particulièrement à Christelle Guillin) pour m'avoir confié des activités d'enseignement ainsi que les étudiant-e-s pour leur curiosité et leur fraîcheur d'esprit. Je remercie également le Frac Lorraine, et notamment Tiphonie Chauvin, pour m'avoir chargé de la rédaction de notices d'œuvres.

Enfin, mes remerciements affectueux aux membres de ma famille et ami (Evelyne Cassan, Christopher Davis, Richard Farnham et Jean-Rémy Michel) pour leurs relectures bienveillantes et indispensables, mais aussi à l'ensemble de mes proches pour leur amitié, leurs encouragements et leur tendresse. Je tiens également à dédicacer ce travail à la mémoire de Blondie.

## **Liste des abréviations**

B.F.A. : Bachelor of Fine Arts

BPP : Black Panther Party

CalArts : California Institute of the Arts

CETA : Comprehensive Employment and Training Act

CFM : Comisión Femenil Mexicana

CSRTW : Committee for Simon Rodia's Towers in Watts

FAP : Feminist Art Program

FSW : Feminist Studio Workshop

GALAS : *Great American Lesbian Art Show*

GCSC : Gay Community Services Center

GWLG : Gay Women's Liberation Group

I-Hotel : International Hotel

LACE : Los Angeles Contemporary Exhibitions

LACMA : Los Angeles County Museum of Art

LAICA : Los Angeles Institute of Contemporary Art

LAP : Lesbian Art Project

M.F.A. : Master of Fine Arts

NOW : National Organization for Women

SFAI : San Francisco Art Institute

TWLF : Third World Liberation Front

UFW : United Farm Workers

UNIA : Universal Negro Improvement Association

WAVAW : Women Against Violence Against Women

WTAC : Watts Towers Arts Center

# Introduction générale

## De l'intégration à la libération

Le 11 août 1965, l'arrestation de Marquette Frye pour conduite en état d'ivresse lors d'un contrôle routier par des agents de police provoque les rébellions de Watts<sup>7</sup>. En réaction à une altercation entre la mère du jeune Africain-Américain et des policiers, le groupe, qui s'était réuni pour observer la scène, commence à lancer des bouteilles et des pierres. Les six jours suivants sont marqués par une escalade de violence. Des immeubles sont incendiés, des magasins sont pillés, quatorze mille membres de la Garde Nationale sont mobilisé-e-s. Le bilan est conséquent : trente-quatre personnes sont tuées, un millier sont blessées, quatre mille sont arrêtées, et le montant des dommages matériels est estimé à une quarantaine de millions de dollars. Les rébellions de Watts expriment la frustration et le ressentiment de la communauté noire de Los Angeles. L'artiste Noah Purifoy, témoin des événements depuis le Watts Towers Arts Center (WTAC) où il travaille, explique :

*Et mon sentiment était que cela se tramait tout ce temps sans que nous ne nous en rendions compte. Il y avait un mouvement latent. Même s'il ne s'était pas produit cet événement sur l'autoroute cette nuit, il y aurait probablement eu,*

---

<sup>7</sup> Nous emploierons « rébellions » ou encore « contestations » et « révoltes » au détriment du terme « émeutes » pour évoquer les événements de Watts en référence aux propos de Jimmie Sherman, auteur et membre du Watts Writers Workshop : « Si c'était une émeute alors Patrick Henry, George Washington, Thomas Jefferson et n'importe qui d'autre qui s'est battu pour la liberté aurait dû être reconnu coupable et abattu pour trahison, et le roi George n'aurait jamais dû être qualifié de « tyran ». Ce qui s'est passé à Watts peut être aisément comparé à ce qui s'est produit en 1776. Dans les deux situations, les gens étaient opprimés ; dans les deux cas, ils se sont révoltés et il y a eu des incendies, des pillages et de la violence. Non, ce qui s'est passé à Watts n'était sans aucun doute pas une émeute. C'était une révolte. Une révolte à laquelle, comme beaucoup d'autres, j'ai été fier de participer [...]. », in Jimmie SHERMAN, « From the Ashes: A Personal Reaction to the Revolt of Watts », *Watts Summer Festival: Pride and Progress*, 1967, n. p., in *Noah Purifoy papers, 1935-1998*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder 17.

*selon moi, une révolte de toute façon, parce que les personnes étaient extrêmement insatisfaites de leurs conditions de vie*<sup>8</sup>.

Le Mouvement des droits civiques [*Civil Rights Movement*] a certes abouti à l'adoption de lois fondamentales favorisant l'égalité, tel que le *Civil Rights Act* (1964) interdisant les pratiques discriminatoires dans l'éducation, l'emploi et l'espace public<sup>9</sup>. Néanmoins, la société étasunienne ne connaît pas de changements suffisamment concrets et profonds. Les mentalités restent imprégnées du racisme. La lenteur et l'opposition avec laquelle ces avancées légales sont traduites dans les faits ne répondent pas assez rapidement aux besoins urgents de la majeure partie de la population africaine-américaine, comme le déclare le militant Malcolm X dans un discours prononcé en 1965 à Détroit : « Les masses noires sont toujours mal logées ; elles reçoivent toujours un enseignement de bas étage et ne trouvent que des emplois inférieurs, avec des salaires qui ne leur suffisent pas pour vivre dans ce monde. Le problème n'a par conséquent pas été résolu pour les masses<sup>10</sup>. »

Dans les années 1940, Los Angeles connaît une importante vague de migration d'Africain-e-s-Américain-e-s venu-e-s des états du Sud des États-Unis poussé-e-s par les perspectives d'emploi de la ville. Cette dernière est alors fortement ségréguée ; les classes noires précarisées s'installent principalement à Watts et le long de South Central, des quartiers qui concentrent des taux de chômage et de pauvreté élevés<sup>11</sup>. Bien que le

---

<sup>8</sup> « African-American Artists of Los Angeles: Noah Purifoy », entretien par Karen Anne Mason, septembre 1990, UCLA Library, Center for Oral History Research, p. 37, en ligne : <http://digital2.library.ucla.edu/viewFile.do?contentFileId=2383632> [consulté le 25/08/2016].

<sup>9</sup> Voir par exemple Jeffrey Ogbonna Green OGBAR, *Black Power: Radical Politics and African American Identity*, Baltimore, Londres, The Johns Hopkins University Press, 2004, p. 191. Le Mouvement des droits civiques poursuit les objectifs d'en finir avec la ségrégation et d'aboutir à l'égalité des droits en agissant au niveau du système juridique. Il débute avec l'arrêt *Brown v. Board of Education* (1954) déclarant inconstitutionnelle la ségrégation scolaire et se clôt avec le *Voting Act Rights* (1965) interdisant les pratiques discriminatoires en matière de vote. Le mouvement est traversé par de nombreuses actions pacifiques, comme le boycott des bus de Montgomery (Alabama) initié par Rosa Parks en 1955. Le principe de non-violence permettait de confronter les brutalités racistes à la dignité des Africain-e-s Américain-e-s et ainsi de pousser à la reconnaissance de leur humanité, in Jeffrey Ogbonna Green OGBAR, *op. cit.*, p 42.

<sup>10</sup> Malcolm X, « Après l'attentat : Je ne suis pas raciste... », in *Le pouvoir noir : textes politiques*, traduction Guillaume CARLE, dir. par George BREITMAN, Paris, Maspéro, 1968 [*Malcolm X Speaks: Selected Speeches and Statements*, 1965], p. 200.

<sup>11</sup> Dans les années 1960, à Los Angeles, 88% des Africain-e-s-Américain-e-s vivent dans des quartiers ségrégués. Le taux de pauvreté des quartiers de Watts et de South Central est de deux fois plus élevé comparé à la moyenne de la ville ; le taux de chômage à Watts est estimé à 34 %, in Jeffrey Ogbonna Green OGBAR, *op. cit.*, p. 127.

gouverneur Edmund Brown déclare en 1965 que la « Californie est un état dans lequel il n'y a pas de discrimination raciale<sup>12</sup> », la communauté africaine-américaine est l'objet de violences civiles et policières et fait face à de nombreuses inégalités dans les domaines de l'éducation, de l'emploi et du logement<sup>13</sup>. La *Proposition 14* est un élément déterminant dans le déclenchement des contestations. Le projet de loi prévoit d'abroger le *Rumford Fair Housing Act* (1963) qui interdit la discrimination raciale dans l'achat ou la location de logement. En 1964, son vote par deux tiers des votant-e-s de la Californie souligne la réticence de la communauté blanche à accepter les lois issues du Mouvement des droits civiques<sup>14</sup>. La *Proposition 14* est finalement déclarée illégale en 1966 par la Cour suprême de Californie. Toutefois, elle s'ajoute aux désillusions des Africain-e-s-Américain-e-s face aux manques de modifications significatives de la société étasunienne, comme le chercheur Paul Robinson le souligne : « les blessures qu'elle [la *Proposition 14*] a causées ne pouvaient pas être refermées<sup>15</sup>. »

Les rébellions de Watts ont un impact considérable à Los Angeles et dans tout le pays. Elles sont considérées comme le signal de la fin du Mouvement des droits civiques et de l'émergence du Black Power Movement<sup>16</sup>. Celui-ci est issu de la Marche contre la Peur [*March Against Fear*], initiée le 5 juin 1966 par James Meredith, une marche de Memphis (Tennessee) à Jackson (Mississippi) débutée en solitaire dont l'objectif est de mobiliser les Noir-e-s des états du Sud des États-Unis afin qu'elles et ils se saisissent de leur droit de vote<sup>17</sup>. Le lendemain, blessé par des coups de fusil, Meredith est violemment interrompu dans son projet. Comme le souligne la chercheuse Amy Abugo Ongiri, cette tentative d'assassinat : « a semblé mettre en évidence pour de nombreux

---

<sup>12</sup> Edmund Brown in Jeanne THEOHARIS, « "Alabama on Avalon": Rethinking the Watts Uprising and the Character of Black Protest in Los Angeles », in Peniel E. JOSEPH (dir.), *The Black Power Movement: Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*, Londres, New York, Routledge, 2006, p. 27.

<sup>13</sup> Ces conditions avaient déjà engendré un activisme important qui prélude les révoltes de Watts. Voir notamment Jeanne THEOHARIS, *op. cit.*, p. 27-53.

<sup>14</sup> Voir par exemple Jules TYGIEL, « Ronald Reagan and the Triumph of Conservatism », in Marcia EYMANN et Charles WOLLENBERG (dirs.), *What's Going On?: California and the Vietnam Era*, Oakland, Berkeley, Oakland Museum of California, University of California Press, 2004, p. 47.

<sup>15</sup> Paul ROBINSON, « Race, Space, and the Evolution of Black Los Angeles », in Darnell M. HUNT et Ana-Christina RAMÓN (dirs.), *Black Los Angeles: American Dreams and Racial Realities*, New York, New York University Press, 2010, p. 55.

<sup>16</sup> Darnell M. HUNT, « Introduction: Dreaming of Black Los Angeles », in Darnell M. HUNT et Ana-Christina RAMÓN (dirs.), *op. cit.*, p. 18. Avant 1965, d'autres révoltes ont secoué le pays, comme en 1964 à Harlem (New York). Aussi, d'autres suivront, en 1967 à Détroit par exemple. Sur le Black Power, voir également Caroline ROLLAND-DIAMOND, « À la conquête du pouvoir noir (1965-1975) », in *Black America : une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, La Découverte, 2016, p. 325-427.

<sup>17</sup> En 1962, James Meredith est le premier Africain-Américain à intégrer l'Université du Mississippi.

Africains-Américains la futilité finale de la résistance non-violente comme tactique d'action contre le racisme et la peur<sup>18</sup>. » Elle s'ajoute en effet à une série de violences racistes (comme l'explosion de la 16th Street Baptist Church à Birmingham (Alabama) qui causa la mort de quatre jeunes Africaines-Américaines (1963), les assassinats de Medgar Wiley Evers (1963) et de Malcolm X (1965), et la répression de la Marche de Selma à Montgomery [*Selma to Montgomery March*] (1965)) qui ont déjà profondément ébranlé les principes de non-violence et les idéaux d'égalité et d'intégration soutenus par les organisations du Mouvement des droits civiques. Afin de permettre la poursuite de la Marche contre la Peur, ces dernières envoient leurs représentants, dont Martin Luther King du Southern Christian Leadership Conference (SCLC) ainsi que Stokely Carmichael et Willie Ricks du Student Nonviolence Coordinating Committee (SNCC). Ces deux derniers, lors d'un discours à Greenwood (Mississippi) le 16 juin 1966, en appellent au Black Power qui selon les chercheuses Lisa Gail Collins et Margo Natalie Crawford : « avait libéré la colère profonde de beaucoup d'Africains-Américains vers un militantisme justifié et l'autodétermination collective<sup>19</sup>. » (fig. 1) Cherchant à redéfinir radicalement ce que signifie être une personne noire aux États-Unis, cet appel, influencé par les indépendances africaines et la révolution cubaine, mais aussi par la guerre du Vietnam dénoncée pour son impérialisme et ses injustices<sup>20</sup>, désigne la prise de conscience croissante des discriminations raciales en réaction à une société qui continue à refuser la pleine citoyenneté aux Africain-e-s-Américain-e-s : il exhorte à l'autonomie et à la prise de pouvoir par et pour elles et eux-mêmes et encourage le nationalisme noir<sup>21</sup>. La notion d'intégration, qui, d'après Stokely Carmichael et Charles V. Hamilton, « se fonde sur l'hypothèse que rien n'a de valeur dans la communauté noire et qu'on ne

---

<sup>18</sup> Amy Abugo ONGIRI, *Spectacular Blackness: The Cultural Politics of the Black Power Movement and the Search for a Black Aesthetic*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2010, p. 1.

<sup>19</sup> Lisa Gail COLLINS et Margo Natalie CRAWFORD, « Introduction Power to the People!: The Art of Black Power », in Lisa Gail COLLINS et Margo Natalie CRAWFORD (dirs.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006, p. 3.

<sup>20</sup> Voir Harold CRUSE, « Revolutionary Nationalism and the Afro-American », in Amiri BARAKA et Larry NEAL (dirs.), *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*, New York, Morrow, 1968, p. 45. et Eldridge CLEAVER, « L'enjeu des Noirs au Vietnam », in Philip Sheldon FONER (dir.), *Les panthères noires parlent*, traduction Serge POZNANSKI, Paris, Maspéro, 1971 [*The Black Panthers Speak*, 1970], p. 140-145.

<sup>21</sup> Le nationalisme noir avait déjà été revendiqué par Marcus Garvey à travers l'Universal Negro Improvement Association (UNIA) qu'il a fondée en Jamaïque en 1914 et incorporée aux États-Unis en 1918. Aussi, créée en 1930 par W. Fard Muhammad, la Nation of Islam (NOI) est l'organisation nationaliste noire la plus importante jusqu'à la fin des années 1950. Malcolm X, membre de la NOI de 1953 à 1963 et dont l'autobiographie a été publiée en 1965, a également été particulièrement influent sur l'émergence du Black Power. Voir à ce sujet : Malcolm X, « Le pouvoir est le maître-mot (Perspectives de libération pour l'année 1965) », in *op. cit.*, p. 179.

pourrait créer grand-chose de valeur au sein du peuple noir<sup>22</sup>. », est profondément remise en cause. Elle signifie que la population blanche est la norme à laquelle se conformer, et par là-même le renoncement de son identité noire :

*Sa personnalité [de la communauté noire] culturelle et raciale doit être préservée, et elle doit conquérir sa liberté en gardant intacte son intégrité. Or la notion d'intégrité renferme celle d'orgueil – il ne s'agit pas de chauvinisme, mais d'acceptation de soi -, de fierté d'être noir et des contributions que le peuple noir a apportées à l'histoire. Personne ne peut être sain, adulte et complet s'il est obligé de renier une part de lui-même ; c'est précisément ce que l'intégration des Noirs a exigé jusqu'ici<sup>23</sup>.*

Le Black Power, dont l'objectif est la libération des Noir-e-s et l'amélioration de la société dans son ensemble<sup>24</sup>, défend le droit à l'autodétermination : « Elle [La notion de Black Power] l'encourage [le peuple noir américain] à définir enfin ses buts, à prendre la direction de ses organisations et à les soutenir lui-même. Elle l'incite à rejeter les principes et les institutions racistes de cette société<sup>25</sup>. » Il s'agit de participer pleinement aux décisions qui affectent la communauté africaine-américaine jusqu'alors assujettie au pouvoir blanc<sup>26</sup>. Le Black Power s'appuie aussi sur le développement d'une nouvelle conscience basée sur un sentiment de fierté et un sens de la communauté : « le sentiment d'appartenance à un peuple – c'est-à-dire le fait d'éprouver de la fierté, plutôt que de la honte, à être noir, et d'adopter une attitude de fraternité, de responsabilité collective les uns envers les autres, au sein du peuple noir<sup>27</sup>. »

Le Black Power Movement influence considérablement de nombreuses et de nombreux activistes qui, durant la deuxième moitié des années 1960, forment d'autres

---

<sup>22</sup> Stokely CARMICHAEL et Charles V. HAMILTON, *Le Black Power : pour une politique de libération aux États-Unis*, traduction Odile PIDOUX, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009 [*Black Power*, 1967], p. 93.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 82. Stokely Carmichael et Charles V. Hamilton expliquent que le Black Power s'inscrit dans les actions menées par d'autres groupes ethniques qui ont immigré aux États-Unis : « Par tradition, c'est en organisant leurs propres institutions pour présenter leurs revendications à l'intérieur de la société que tous les nouveaux groupes ethniques d'Amérique ont trouvé le chemin de la vitalité sociale et politique. », in *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 32.

mouvements sociaux de libération en lien avec les notions d'autodétermination, de fierté et d'unité que nous avons soulignées : les American Indian Movement, Asian American Movement, Chicano Movement<sup>28</sup> et Gay Liberation Movement ainsi que les mouvements féministes. Ces mouvements de lutte pour la justice sociale marquent un changement de paradigme dans le militantisme étasunien : ils amorcent ce qui est dénommé les « politiques de l'identité » [« *identity politics* »]<sup>29</sup>, une terminologie attribuée au Combahee River Collective<sup>30</sup>. Dans leur déclaration de 1977, les membres du collectif féministe noir lesbien mettent en exergue la nécessité de considérer les spécificités de leurs oppressions comme une priorité :

*Nous nous rendons compte que les seules personnes qui s'intéressent suffisamment à nous pour travailler de manière consistante pour notre libération, c'est nous-mêmes. Notre politique naît d'un sain amour pour nous-mêmes, nos sœurs et notre communauté, qui nous permet de continuer notre lutte et notre travail. C'est dans le concept de politique de l'identité [identity politics] que s'incarne notre décision de nous concentrer sur notre propre oppression. La politique la plus profonde et potentiellement la plus radicale émane directement de notre propre identité – et non pas de luttes pour en finir avec l'oppression d'autres personnes<sup>31</sup>.*

Ainsi, s'il est considéré que les politiques de l'identité trouvent leur origine dans le Mouvement des droits civiques qui mettait l'accent sur l'histoire commune des injustices subies par les Africain-e-s-Américain-e-s depuis l'esclavage, c'est avec le Black Power Movement et les autres mouvements sociaux de libération qu'elles s'affirment : les identités raciales et sexuelles deviennent des outils fédérateurs autour de vécus

---

<sup>28</sup> Voir Jeffrey Ogbonna Green OGBAR, « Rainbow Radicalism: The Rise of Radical Ethnic Nationalism », in *op. cit.*, p. 159-189. Nous nous intéressons ici au Chicano Movement qui a été très actif en Californie. Toutefois, les luttes pour les droits des Latinas et Latinos Américain-e-s (et plus largement pour les droits de tous les groupes opprimés) ont été menées également par d'autres groupes à travers les États-Unis, comme la Young Lords Organization créée à Chicago en 1968. Pour plus de détails, voir Darrel ENCK-WANZER, *The Young Lords: A Reader*, New York, New York University Press, 2010.

<sup>29</sup> Voir par exemple Linda NICHOLSON, *Identity Before Identity Politics*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2008, p. 1-3.

<sup>30</sup> Barbara RYAN « Introduction », in Barbara RYAN (dir.), *Identity Politics in the Women's Movement*, New York, New York University Press, 2001, p. 4 et Cherise SMITH, *op. cit.*, p. 244.

<sup>31</sup> COMBAHEE RIVER COLLECTIVE, « Déclaration du Combahee River Collective », traduction Jules FALQUET, *Les cahiers du CEDREF*, n° 14, 2006 [« The Combaheee River Collective Statement », 1977], en ligne : <https://cedref.revues.org/415> [consulté le 17/03/2017].



similaires en constituant des points de départ pour l'action politique et des instruments de libération des oppressions. Les militant-e-s examinent leurs expériences afin d'analyser leurs positionnements dans la société et de formuler des réponses politiques aux particularités de leurs discriminations. Basées sur la transformation de la conscience de soi et la production de nouveaux sujets politiques, les politiques de l'identité inaugurent ainsi une nouvelle approche activiste alimentée par la reconnaissance que l'oppression subie à l'échelle individuelle est en réalité une expérience « partagée et systémique<sup>32</sup> ». Comme l'exprime le slogan emblématique du Women's Liberation Movement « le personnel est politique », il s'agit de politiser l'espace privé et l'expérience individuelle (des champs jusque-là maintenus à la marge du terrain politique) afin de révéler une condition collective historique et sociale, de dévoiler les relations entre les structures institutionnelles et les systèmes de pensée et de mettre à jour les mécanismes de reproduction des formes de domination. Comme l'historienne Linda Nicholson l'explique dans son ouvrage *Identity Before Identity Politics* (2008) : « Un des héritages des politiques de l'identité a été de permettre une large reconnaissance dans la pensée sociale de l'importance des différences sociétales dans leurs manières d'affecter les attitudes et les vies des personnes<sup>33</sup>. »

Les politiques de l'identité remettent ainsi en cause le mythe du melting-pot, un processus d'assimilation qui encourage la fusion d'éléments cosmopolites dans une même entité nationale et pour lequel le résultat d'une immigration réussie est « l'assimilation parfaite de l'étranger<sup>34</sup> » selon le politiste Denis Lacorne. Cette vision de l'identité étasunienne est dénoncée comme discriminante pour celles et ceux qui ne correspondent pas à ce que la militante et poétesse Audre Lorde désigne sous le nom de la « norme mythique », c'est-à-dire une norme qui « prend le visage d'un homme blanc, mince, jeune, hétérosexuel, chrétien et à l'aise financièrement<sup>35</sup>. » C'est également ce qu'exprime le poète et militant Rodolfo « Corky » Gonzáles dans *I Am Joaquín: an Epic*

---

<sup>32</sup> Cherise SMITH, *op. cit.*, p. 6.

<sup>33</sup> Linda NICHOLSON, *op. cit.*, p. 7.

<sup>34</sup> Denis LACORNE, *La crise de l'identité américaine : du melting-pot au multiculturalisme*, Paris, Fayard, 1997, p. 193. Le terme de « melting-pot » est issu du titre de la pièce de théâtre éponyme écrite par Israel Zangwill et jouée pour la première fois aux États-Unis en 1908 à Washington.

<sup>35</sup> Audre LORDE, « Âge, race, classe sociale et sexe : les femmes repensent la notion de différence », in *Sister Outsider : Essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...*, traduction Magali C. CALISE, Grazia GONIK, Marième HÉLIE-LUCAS et Hélène POUR, Genève, Laval, Éditions Mamamélis, Éditions Trois, 2003 [*Sister Outsider, Essays and Speeches*, 1984], p. 127.

*Poem* (1967), un texte central du Chicano Movement : « Dans un pays qui a effacé toute mon histoire, étouffé toute ma fierté. [...]. Je m'observe et je vois une partie de moi qui rejette mon père et ma mère et se dissout dans le melting-pot pour disparaître avec honte<sup>36</sup>. »

Cette même norme imprègne le domaine des arts visuels, comme le précise l'artiste et historienne de l'art Phoebe Farris :

*La structure du monde de l'art [...] préfère ignorer les questions de race, de sexe et de classe, les reconnaissant seulement de manière occasionnelle [...]. Les négociants du domaine de l'art (critiques, historiens de l'art, marchands, mécènes et artistes faisant partie de l'élite) présument qu'une seule norme existe, une norme qui est universelle, ahistorique, androgyne, sans différence de classe et non- raciale ; en d'autres termes, mâle, de classe supérieure et occidentale<sup>37</sup>.*

La polémique suscitée par l'affiche de *War Babies* est symptomatique de la réticence à accepter des représentations questionnant le statu quo. L'exposition, montrant des œuvres de Larry Bell, Ed Bernal, Joe Goode et Ron Miyashiro, inaugure la Huysman Gallery créée par Henry Hopkins en 1961 à Los Angeles. L'affiche montre les quatre artistes assis autour d'une table recouverte du drapeau étasunien chacun mangeant un aliment associé à un stéréotype ethnique (Bell tient un bagel, Bernal un morceau de pastèque, Goode une boîte de maquereau et Miyashiro des baguettes) (fig. 2). La photographie de Jerry McMillan provoque une telle controverse que les soutiens de la galerie se retirent du projet et celle-ci ferme peu de temps après. Hopkins mentionne en quoi cette polémique est une manière de conserver un monde de l'art « apolitique » en écartant toute question raciale qui remettrait en cause le modèle dominant :

---

<sup>36</sup> Rodolfo « Corky » GONZÁLES, « I Am Joaquín: an Epic Poem », in Antonio ESQUIBEL (dir.), *Message to Aztlán: Selected Writings of Rodolfo « Corky » Gonzáles*, Houston, Arte Público Press, 2001, p. 23.

<sup>37</sup> Phoebe FARRIS, « Reaching In and Taking out: Native American Women Artists in a Different Feminism », in Phoebe FARRIS (dir.), *Voices of Color: Art and Society in the Americas*, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1997, p. 11.

*j'ai patiemment expliqué que si l'affiche avait montré de belles jeunes femmes en costumes pailletés dansant sur un terrain de football, alors il n'y aurait pas eu d'inquiétudes à ce propos [l'utilisation du drapeau étasunien]. C'était uniquement parce que c'était un groupe multi-racial que cela vous [les personnes à l'origine de la controverse] ennuyait [...]*<sup>38</sup>.

Si les politiques de l'identité tendent finalement à redéfinir ce que signifie être un-e citoyen-n-e des États-Unis en bousculant les rapports de pouvoir établis et en établissant une société émancipée des injustices économiques, homophobes, racistes et sexistes, elles infiltrent également les arts visuels, remettent en cause la validité du canon artistique et redéfinissent l'art des États-Unis. Au sein d'un système de l'art dominé par un pouvoir blanc, de classe supérieure, hétérosexuel et masculin qui se pense universel, les artistes, pour accéder à la reconnaissance, sont contraint-e-s de se conformer à ses standards. L'adhésion à une tradition artistique discriminante et univoque est envisagée comme une forme d'aliénation. Elle est associée à la dévalorisation du passé et des traditions, à la destruction de valeurs culturelles et à l'invisibilité des expériences non-conformes et/ou critiques à la norme. À partir du milieu des années 1960 en lien avec les mouvements sociaux de libération qui s'appuient sur les politiques de l'identité, le canon artistique est « dénaturalisé » ; sa prétendue universalité est ébranlée. Il n'est plus la norme à laquelle se conformer, mais le reflet d'une idéologie qui perpétue une vision de l'art limitée à une perception eurocentrée et patriarcale et maintient un système d'exclusion, comme l'analyse l'historienne de l'art Griselda Pollock :

*La critique du canon a été initiée par celles et ceux qui se sentaient sans voix et privés de la reconnaissance d'une histoire culturelle qui serait la leur, dans la mesure où le canon exclut les textes écrits, les œuvres peintes ou composées et performées par les membres de leur classe sociale, de leur genre ou de leur communauté culturelle. Sans une telle reconnaissance, ces groupes manquent*

---

<sup>38</sup> Henry Hopkins in Rebecca PEABODY, Andrew PERCHUK, Glenn PHILLIPS et al. (dirs.), *Pacific Standard Time: Los Angeles Art, 1945-1980*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011, p. 112.

*de représentations d'eux-mêmes pour contester celles, stéréotypées, discriminantes et oppressives, qui figurent dans ce qui a été canonisé*<sup>39</sup>.

En s'emparant des politiques de l'identité, les artistes affirment ainsi le droit de représenter la différence et d'inventer des expressions nouvelles liées à leurs histoires individuelles et collectives et à leurs positionnements spécifiques dans la société qui engendrent des perspectives plurielles sur l'art et sur le monde. Par l'introduction de leurs expériences au cœur de leurs pratiques artistiques, elles et ils se libèrent d'une vision étroite imposée de l'art qui ne correspond pas aux réalités de leurs vécus. Ainsi, si les politiques de l'identité en appellent à de profondes transformations sur les plans économique, politique et social, elles imprègnent aussi les arts visuels et génèrent des mutations importantes quant à la définition de l'art et au rôle de l'artiste.

De plus, le champ des représentations est fortement lié aux inégalités sociétales. En effet, le genre<sup>40</sup> et la race<sup>41</sup> sont des « identités visibles » pour reprendre les termes de la philosophe Linda Martín Alcoff<sup>42</sup>. La spécification de certains signes inscrits sur les corps des individu-e-s, comme la couleur de peau, sert à la démonstration physique d'une soi-disant existence de catégories raciales et sexuelles qui permet la normalisation de rapports hiérarchiques et la justification de discriminations. Cependant, ces

---

<sup>39</sup> Griselda POLLOCK, « Des canons et des guerres culturelles », traduction Séverine SOFIO et Perin Emel YAVUZ, in Pascale MOLINIER, Séverine SOFIO et Perin Emel YAVUZ (dirs.), « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, en ligne : [www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-45.htm](http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-45.htm) [consulté le 08/10/2016]. Ce texte a été traduit de l'ouvrage *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (1999).

<sup>40</sup> L'ouvrage *Sex, Gender and Society* (1972) de la sociologue Ann Oakley est associé à l'émergence du genre dans les théories féministes. Le concept de genre est alors utilisé pour définir les identités « femme » et « homme » comme les produits d'une socialisation des individu-e-s, et non comme les effets d'une nature, ce qui permet de rompre la relation de causalité supposée entre les corps sexués et les rapports sociaux inégaux entre femmes et hommes, in Elsa DORLIN, *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe*, Paris, PUF, 2008, p. 38-39.

<sup>41</sup> Le sociologue Stuart Hall définit la race comme une construction discursive : « la race est l'un de ses concepts fondamentaux qui organisent les grands systèmes de classification de la différence opérant au sein de la société humaine. Et affirmer que la race est une catégorie discursive revient à reconnaître que toute tentative pour fonder ce concept scientifiquement ou pour asseoir les différences entre les races sur des fondements scientifiques, biologiques ou génétiques est par définition vouée à l'échec. », in Stuart HALL, « La « race » : un signifiant flottant », *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, traduction Aurélien BLANCHARD et Florian VÖRÖS, dir. par Maxime CERVILLE, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 96. La classification de groupes humains en catégories raciales hiérarchisées par la désignation d'un certain nombre de traits physiques censés les différencier sert d'argument en faveur de l'esclavage et du colonialisme jusqu'aux injustices raciales contemporaines. À propos de l'historiographie du concept de race, voir Colette GUILLAUMIN, *L'idéologie raciste : genèse et langage actuel*, op. cit.

<sup>42</sup> Linda Martín ALCOFF, *Visible Identities: Race, Gender, and the Self*, New York, Oxford University Press, 2006.

catégories sont des constructions sociales qui répondent à des finalités politiques, c'est-à-dire maintenir à la fois un système patriarcal, un ordre hétérosexuel reproductif, un pouvoir blanc et une exploitation économique des groupes infériorisés. Comme l'analyse Colette Guillaumin : « ce sont les rapports sociaux très concrets et très quotidiens qui nous fabriquent et non une Nature transcendante (dont nous pourrions demander des comptes qu'à Dieu), ni une mécanique génétique interne qui nous aurait mises à la disposition des dominants<sup>43</sup>. » Aux côtés de l'instauration de critères physiques distinguant des races et des sexes, le champ du visuel, par le biais d'une imagerie homophobe, raciste et sexiste diffusée dans les œuvres d'art, les médias ou encore à travers la culture matérielle, prend part à la mécanique des rapports de pouvoir. En lien avec les mouvements sociaux qui combattent ces derniers, un nombre important d'artistes prennent conscience du pouvoir contre-hégémonique des représentations, questionnent les constructions des identités et défient les codes conventionnels du genre, de la race et de la sexualité (comprise ici dans le sens d'orientation sexuelle) dans leurs pratiques, participant ainsi aux visées libératrices des politiques de l'identité. D'ailleurs, des mouvements artistiques naissent de la rencontre entre les mouvements sociaux et les arts : les Black Arts Movement, Chicano Art Movement et Feminist Art Movement. Toutefois, il convient de mentionner que des artistes avaient déjà visuellement traduit des problématiques raciales et sexuelles avant le milieu des années 1960 aux États-Unis. Nous pensons notamment aux artistes de la Renaissance de Harlem [*Harlem Renaissance*] dans les années 1920 ou, au début des années 1960 en Californie, aux pratiques de Melvin Edwards (né en 1937) et de Daniel LaRue Johnson (né en 1938). Cependant, les mouvements sociaux de libération agissent comme des catalyseurs de la prise de conscience des oppressions raciales et sexistes et amplifient chez les artistes la volonté de manifester leurs engagements politiques dans leurs pratiques.

Le contexte californien favorise l'imbrication de l'art et du politique. Dans les années 1960, la Californie est une scène artistique encore peu structurée en termes d'institutions et de marché de l'art par rapport à New York : elle est ainsi un terrain

---

<sup>43</sup> Colette GUILLAUMIN, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Côté-femmes, 1992, p 82.

propice à l'expérimentation<sup>44</sup>. Sa composition démographique, les traces laissées par les violences racistes, aussi bien que la persistance des discriminations, sont également des facteurs essentiels pour l'essor des mouvements artistiques et sociaux de libération. L'histoire de la Californie est en effet marquée par un processus de racialisation violent destiné à établir une suprématie blanche, comme le chercheur Tomás Almaguer l'explique :

*La dépossession des Natifs Américains ainsi que des Mexicains, tout comme les restrictions économiques imposées aux Noirs et aux travailleurs immigrés chinois et japonais, ont contribué directement au fait que les Euro-Américains réalisent leurs aspirations de classe dans l'État de Californie. Chaque groupe ethnique a été racialisé de manière unique et considéré comme un type d'obstacle spécifique aux opportunités de la population blanche dans ce territoire qu'elle revendiquait comme sien. Cette arrogante appropriation par la population euro-américaine a contribué à la stigmatisation raciale et à la subordination des populations minorisées de la Californie<sup>45</sup>.*

De plus, le Free Speech Movement (FSM) (1964) initié à l'Université de Californie à Berkeley, aussi bien que les mouvements beat et hippie, dévoilent les tendances anti-conventionnelle et contestataire de l'État. À partir du milieu des années 1960, de nombreuses et de nombreux activistes forment des organisations militantes pour la justice sociale des groupes minorisés, comme les Brown Berets (Los Angeles, 1967), US Organization (Los Angeles, 1965), Black Panther Party<sup>46</sup> (Oakland, 1966), Red Guards (San Francisco, 1969) et Women's History Research Center (Berkeley, 1968). Toutefois, en parallèle, un puissant mouvement conservateur est à l'œuvre en Californie qui est le cadre de développement d'un complexe militaro-industriel considérable. L'élection en 1966 de Ronald Reagan (qui a soutenu l'adoption de la *Proposition 14*) au poste de gouverneur de la Californie atteste de cette tendance opposée. Les conflits entre ces

---

<sup>44</sup> Voir par exemple Constance M. LEWALLEN et Karen MOSS, « Introduction », in Constance M. LEWALLEN et Karen MOSS (dirs.), *State of Mind: New California Art circa 1970*, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Newport Beach, Orange County Museum of Art, 2011, p. 2.

<sup>45</sup> Tomás ALMAGUER, *Racial Fault Lines: The Historical Origins of White Supremacy in California*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 6.

<sup>46</sup> À sa création, les fondateurs du groupe ont d'abord adopté le nom de Black Panther Party for Self-Defense.

forces contraires sont propices à l'émergence de nouvelles pratiques artistiques, comme le soutient l'historienne de l'art Susan Landauer :

*C'était la friction extrême entre ces forces qui ont engendré cet élément déclencheur indispensable vers l'agitation, alimentant ce que l'historien de l'art Renato Poggioli a appelé le « moment antagonistique » - ou dans ce cas, une série de moments antagonistiques – qui provoque habituellement une avant-garde<sup>47</sup>.*

La Californie se révèle ainsi être un ferment particulièrement favorable aux interactions entre les politiques de l'identité et les arts visuels. Depuis le milieu des années 1960 en lien avec l'essor des mouvements sociaux de libération, beaucoup d'artistes visent à opérer dans le réel, à transformer les consciences, et ainsi à affecter la société, usant de ce que l'activiste et auteure bell hooks appelle le « pouvoir transformateur de l'art<sup>48</sup> ». En 1978, dans la revue artistique féministe *Heresies*, l'artiste Suzanne Lacy explique : « À travers nos analyses des formes de l'oppression, nous avons commencé à prendre conscience que la séparation de l'artiste de la société s'est traduite par la neutralisation du pouvoir social de l'art<sup>49</sup>. » Ces artistes remettent en question un modèle de pensée limitatif ; elles et ils repensent la possibilité pour les arts visuels d'être un acteur des transformations sociales. L'œuvre d'art est pensée en fonction de sa capacité de changement, à agir sur les perceptions des spectateurs et des spectatrices, à ouvrir des imaginaires proposant de nouvelles possibilités d'être et des perspectives originales sur d'autres rapports à la société, comme le précise la philosophe Chantal Mouffe :

*Si les pratiques artistiques peuvent jouer un rôle décisif dans la construction de nouvelles formes de subjectivités, c'est parce qu'en mobilisant des ressources qui suscitent les émotions, elles peuvent toucher les êtres humains au niveau*

---

<sup>47</sup> Susan LANDAUER, « Countering Cultures: The California Context », in Peter SELZ (dir.), *Art of Engagement: Visual Politics in California and Beyond*, Berkeley, University of California Press, San Jose, San Jose Museum of Art, 2006, p. 5.

<sup>48</sup> bell hooks, « Introduction: Art Matters », *Art on My Mind: Visual Politics*, New York, The New Press, 1995, xv. C'est un choix de bell hooks d'écrire ses prénom et nom sans majuscule.

<sup>49</sup> Suzanne Lacy in Joan HOWARTH, Leslie LABOWITZ-STARUS, Suzanne LACY et Julia LONDON, « Evolution of a Feminist Art: Public Forms and Social Issue », *Heresies*, été 1978, vol. 2, n° 2, p. 81.

*affectif. C'est là que réside le grand pouvoir de l'art – dans sa capacité à voir les choses autrement, à nous faire percevoir des possibilités inédites*<sup>50</sup>.

En prenant leurs distances avec les mouvements sociaux des années 1960 et 1970, et particulièrement avec le Women's Liberation Movement, les théories féministes influencées par le poststructuralisme opèrent dans les années 1980 une distinction binaire entre deux courants de pensée prétendument opposés : l'essentialisme (années 1960 et 1970) et le constructionnisme (années 1980)<sup>51</sup>. Si ces théories enrichissent les approches conceptuelles de l'identité en envisageant celle-ci comme un processus, elles peuvent aussi simplifier les luttes et les pratiques artistiques précédentes et engendrer des incompréhensions sur les politiques de l'identité aussi bien que sur leurs relations avec les arts visuels. Depuis les années 1990, plusieurs chercheur-e-s repensent cet antagonisme entre essentialisme et constructionnisme. Dans son ouvrage *Beyond Identity Politics: Feminism, Power & Politics* (2005), la théoricienne féministe Moya Lloyd propose une analyse alternative de la relation entre essentialisme et constructionnisme en mettant en cause la manière dont l'identité est pensée soit en des termes constatatifs, soit en des termes performatifs, ce qui provoque une compréhension erronée des politiques de l'identité :

*Le féminisme a posé le débat entre essentialisme et anti-essentialisme en interprétant le premier comme entièrement lié à des revendications constatatives (qui nous sommes) et le dernier comme entièrement performatif ou constituant [constituted] (ce en quoi nous sommes transformé-e-s). Les faits sont beaucoup moins simples. [...]. Les théories de l'identité qui sont considérées comme essentialistes opèrent de manière performative : elles sont des constructions qui jouent (ou rejouent) des sujets au moment où ils sont*

---

<sup>50</sup> Chantal MOUFFE, *Agonistique : penser politiquement le monde*, Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2014 [2013], p. 116.

<sup>51</sup> L'essentialisme soutient l'existence d'un lien transcendant entre les membres d'un groupe alors que le constructionnisme insiste sur la dimension construite des rapports sociaux. Voir Suzanne LACY, « Affinities: Thoughts on an Incomplete History », in Norma BROUDE et Mary D. GARRARD, *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York, Harry N. Abrams, 1994, p. 270-271 et Amelia JONES, « The "Sexual Politics" of The Dinner Party: A Critical Context », in Amelia JONES (dir.), *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Los Angeles, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 97-99.



*nommés. Les théories qui sont envisagées comme constructionnistes dépendent également de moments de constatation, c'est-à-dire quand le sujet autodéfini exprime à son propos des « vérités » basées sur des discours historiques spécifiques*<sup>52</sup>.

L'analyse de Moya Lloyd rejoint celle de la chercheuse Diana Fuss. Comme celle-ci l'écrit dans *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference* (1990) :

*L'essentialisme souscrit aux théories du constructionnisme et le constructionnisme opère comme une forme plus sophistiquée de l'essentialisme. En d'autres termes, le constructionnisme peut être plus normatif et l'essentialisme plus changeant que celles et ceux d'entre nous qui se qualifient de poststructuralistes ont le voulu reconnaître jusqu'à présent*<sup>53</sup>.

Ces propos résonnent avec ceux de Suzanne Lacy pour laquelle l'essentialisme et le constructionnisme sont des tactiques complémentaires et mouvantes en fonction des rapports de pouvoir en jeu. Dans son texte « Affinities: Thoughts on an Incomplete History » publié en 1994 dans l'ouvrage *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, elle explique :

*À l'instar des discussions précédentes à propos de l'importance du genre ou de la race dans la construction de l'identité, les débats sur la nature essentialiste contre celle construite des femmes semble diviser plutôt que fortifier. Peut-être la déconstruction et l'essentialisme devraient davantage être considérés comme des stratégies temporaires plutôt que des positions fixes à adopter selon les moments et les situations*<sup>54</sup>.

Ce sont ces approches que nous privilégierons dans ce travail : nous considérerons les politiques de l'identité non pas à partir d'une perspective binaire,

---

<sup>52</sup> Moya LLOYD, *Beyond Identity Politics: Feminism, Power & Politics*, Londres, Thousand Oaks, Sage, 2005, p. 63.

<sup>53</sup> Diana FUSS, *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*, Londres, New York, Routledge, 1990, p. 119.

<sup>54</sup> Suzanne LACY, « Affinities: Thoughts on an Incomplete History », *op. cit.*, p. 274.

c'est-à-dire essentialisme (années 1960 et 1970) contre constructionnisme (années 1980), mais traversées par la tension entre l'affirmation d'une identité spécifique dévalorisée par le pouvoir et la déconstruction des catégories identitaires assignées. En d'autres termes, en fonction des rapports de domination, le pouvoir de se définir, de se nommer ou encore de revendiquer une identité spécifique à partir de l'analyse de sa situation dans la société n'est pas antagoniste avec le fait d'admettre que l'identité est une forme changeante et souple. L'appropriation de ce « pouvoir » est très souvent nécessaire pour lutter contre toutes les formes d'oppression. Comme Linda Martín Alcoff le précise dans *Visible Identities: Race, Gender, and the Self* (2006) : « Il est possible de reconnaître la nature contextuelle, relationnelle et fluide de l'identité tout en considérant qu'elle est toujours le point de départ<sup>55</sup>. » Afin de dépasser cet antagonisme, celle-ci propose de considérer le sujet en termes de positionnalité ce que nous adopterons également pour notre étude :

*Si nous combinons le concept des politiques de l'identité avec une conception du sujet comme positionnalité, nous pouvons concevoir le sujet comme non-essentialisé et émergeant depuis l'expérience historique et alors objectivement situé dans des structures et des relations sociales. [...] le genre est, parmi d'autres choses, une position qui est occupée et depuis laquelle il est possible d'agir politiquement<sup>56</sup>.*

Les politiques de l'identité ont été et sont encore la cible de critiques. Dans le domaine de la lutte sociale, ses détracteurs et ses détractrices leur reprochent de ne pas tendre à une visée universaliste, d'adopter une approche culturaliste et de fragmenter la gauche [*Left*]<sup>57</sup>. Dans le champ de l'art, les œuvres ayant trait aux problématiques des politiques de l'identité font aussi l'objet de controverses comme en témoignent les débats suscités par la biennale du Whitney Museum [*Whitney Biennial*]<sup>58</sup> (New York) de 1993. L'exposition, qui regroupe de nombreuses et de nombreux artistes issu-e-s de groupes minorisés, fait l'objet de virulents commentaires qui traduisent la tendance du

---

<sup>55</sup> Linda Martín ALCOFF, *op. cit.*, p. 147.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 147-148.

<sup>57</sup> Linda NICHOLSON, *op. cit.*, p. 3.

<sup>58</sup> La biennale du Whitney Museum est une exposition consacrée à l'art contemporain aux États-Unis.

courant dominant à continuer de défendre le canon artistique et à refuser la nécessité de modifier les critères du jugement artistique empreints d'idéologie raciste et sexiste<sup>59</sup>.

De surcroît, comme Michael Kelly l'analyse, de nombreuses œuvres montrées à la biennale sont déconsidérées car elles sont qualifiées de politique, ce qui impliquerait *de facto* qu'elles sont dénuées de valeur esthétique. Nous partageons l'argument de Kelly selon lequel l'opposition entre art et politique est fallacieuse :

*Le premier groupe de critiques de la biennale croyait que du moment où l'art est autonome, il ne peut être politique, comme si la politique est indépendante de l'art. Et, le second groupe considérait que pour préserver son autonomie, l'art peut être politique seulement sur un plan formel, comme s'il perdait son autonomie si son contenu est aussi politique. Mais, la biennale montrait de nombreux exemples d'œuvres qui de toute évidence étaient esthétique et politique à la fois<sup>60</sup>.*

Cette dichotomie conduit à une limitation de la fonction de l'art dans la société : elle annihile toute potentialité critique et d'encapacitation [*empowerment*]<sup>61</sup> aux arts visuels corsetés dans une sphère autonome des réalités sociétales. Notre objectif est de réexaminer les politiques de l'identité dans les arts visuels pour en proposer une compréhension nouvelle en lien avec le contexte social et mieux cerner en quoi elles s'avèrent essentielles pour saisir les pratiques artistiques postérieures et les discours sur les identités ainsi que repenser « notre « altérité » [« *anotherness* »] commune<sup>62</sup> » selon les termes de l'auteure, activiste et critique d'art Lucy. R Lippard. En histoire de l'art, l'imbrication des arts visuels et des politiques de l'identité a déjà fait l'objet de

---

<sup>59</sup> Voir Amelia JONES, *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, Londres, New York, Routledge, 2012, p. 135.

<sup>60</sup> Michael KELLY, « The Political Autonomy of Contemporary Art: The Case of the 1993 Whitney Biennial », in Ivan GASKELL et Salim KEMAL (dirs.), *Politics and Aesthetics in the Arts*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2000, p. 222. Sur la biennale du Whitney Museum de 1993, je recommande également la lecture de Nizan SHAKED, « The 1993 Whitney Biennial: Artwork, Framework, Reception », *Journal of Curatorial Studies*, vol. 2, n° 2, 2013, p. 242-268.

<sup>61</sup> Nous avons choisi de traduire « *empowerment* » par « encapacitation » à l'instar d'Aurélien Blanchard et de Florian Vörös dans leur traduction des textes de Stuart Hall réunis dans l'anthologie *Identités et cultures 2, Politiques des différences*. La notion d'*empowerment* désigne le fait d'encourager l'accroissement du pouvoir et la capacité à agir des personnes à l'échelle individuelle et collective.

<sup>62</sup> Lucy R. LIPPARD, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon Books, 1990, p. 6.

recherches. Nous pensons notamment aux travaux des historiennes de l'art étasuniennes Julia Bryan-Wilson, Jennifer A. González, Amelia Jones, Margo Machida, Lucy R. Lippard et Cherise Smith, mais aussi, en France, aux publications de Anne Creissels, Fabienne Dumont, Elvan Zabunyan et Giovanna Zapperi. En privilégiant une étude de cas (la Californie entre 1966 et 1990), combinée à une approche chronologique et comparative, ce travail de recherche propose une analyse inédite des liens entre arts visuels et politiques de l'identité, et plus largement de la relation entre art et politique, dans un contexte culturel moins exploré que la scène artistique de New York<sup>63</sup>. Si le milieu des années 1960 correspond à l'émergence de l'incorporation des politiques de l'identité dans les arts visuels, trente ans plus tard, la décennie des années 1990 confirme l'essor des théories multiculturaliste et *queer* dans le domaine de l'art, ouvrant vers d'autres problématiques et inaugurant ce que nous considérons comme une nouvelle conjoncture qui se prolonge encore aujourd'hui avec les problématiques de ce qui est nommé « post-identité », une terminologie employée par plusieurs chercheuses<sup>64</sup>. Il est également important de souligner que si les politiques de l'identité font l'objet de plusieurs expositions dans les années 1990, comme la biennale du Whitney Museum de 1993 que nous avons évoquée, mais aussi *The Politics of Difference: Artists Explore Issues of Identity* proposée par Amelia Jones en 1992 et *Mistaken Identities* par Abigail Solomon-Godeau en 1993 (deux expositions organisées en Californie), ces dernières se consacrent essentiellement à des œuvres de cette même décennie, à l'exception de *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* mise en place par Kinshasha Conwill, Nilda Peraza et Marcia Tucker en 1990 et consacrée à des œuvres des années 1980. Il nous a donc semblé essentiel de proposer dans ce travail une analyse des pratiques artistiques du milieu des années 1960 jusqu'en 1990 afin de

---

<sup>63</sup> L'art aux États-Unis est souvent associé à la scène artistique new-yorkaise. Voir par exemple Irving SANDLER, *Le Triomphe de l'art américain 2 : les années 1960*, traduction Frank STRASCHITZ, Paris, Carré, 1990 [*The Triumph of American Painting 2*, 1988], 488 p., Veerle THIELEMANS et Matthias WASCHKE (dirs.), *L'art américain : identités d'une nation*, Giverny, Paris, Musée d'art américain, Musée du Louvre, École nationale supérieure des beaux-arts, 2005, 191 p. et Jean-Pierre CRIQUI (dir.), *L'art américain depuis 1950*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2010, 240 p. Toutefois, mentionnons que la scène californienne a été l'objet de plusieurs expositions depuis la fin des années 1990, comme le projet *Pacific Standard Time: Los Angeles Art, 1945-1980* soutenu par le Getty Research Institute en 2011.

<sup>64</sup> Voir notamment Amelia JONES, « Multiculturalism, Intersectionality, and Post-Identity », *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, op. cit., p. 117-169 et Jessica L. HORTON et Cherise SMITH, « The Particulars of Postidentity », *American Art*, printemps 2014, vol. 28, n° 1, p. 2-8.

repenser les oppositions que nous avons mentionnées entre d'un côté les années 1960 et 1970 et de l'autre les années 1980.

De plus, si dans ce travail, il nous a semblé essentiel de suivre une approche comparative, c'est-à-dire de regrouper des artistes qui ont souvent été étudié-e-s séparément en fonction des catégories liées à l'identité (« artistes femmes » ou « artistes chicanas et chicanos » par exemple) ou encore d'un médium (comme la performance), il ne s'agit pas de nier la spécificité de chacune de leurs pratiques, mais d'esquisser des points de convergence inédits pour mettre en évidence l'importance et la richesse de ces pratiques dans l'art aux États-Unis et leur influence sur l'art des années 1990, notamment par le rapprochement qu'elles ont opéré entre l'art et le politique, comme l'explique Suzanne Lacy :

*Bien qu'elles n'aient pas été générées de manière mutuelle, ni qu'elles ne soient dépendantes d'un point de vue théorique et pratique, les œuvres d'art d'artistes ethniques [ethnic] et communautaires [community-based] et celles d'artistes féministes doivent être examinées en fonction de leur influence réciproque, parce que les deux alimentent l'art politique des années 1990<sup>65</sup>. (annexe 2)*

Nous tenons aussi à mentionner que ce travail ne prétend pas à l'exhaustivité et que les pratiques artistiques étudiées ne reflètent qu'une partie du travail de chaque artiste, certain-e-s artistes ayant logiquement continué de poursuivre leurs recherches au-delà des périodes considérées. De même, d'autres artistes ont contribué de manière importante au dialogue entre création et politiques de l'identité, mais il a été nécessaire de définir au fil de nos recherches un corpus d'artistes qui puisse nous permettre de proposer des analyses d'œuvre approfondies. Nous l'avons fait en nous appuyant sur les documents visuels les plus favorables à l'étude iconographique et critique. Nous précisons également que les artistes étudié-e-s sont soit né-e-s en Californie, soit y ont vécu ou exposé entre 1966 et 1990. Parmi les artistes dont nous proposons d'examiner des œuvres, un certain nombre n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie à travers une monographie ou un ouvrage issu d'une exposition individuelle. Toutefois,

---

<sup>65</sup> Suzanne LACY, « Affinities: Thoughts on an Incomplete History », *op. cit.*, p 267.

des publications récentes, comme les catalogues d'exposition *Noah Purifoy: Junk Dada* et *ASCO: Elite of the Obscure*<sup>66</sup>, témoignent de l'intérêt actuel pour ces pratiques.

Les théories féministes et les études culturelles [*Cultural Studies*] ont constitué un apport fondamental à notre recherche, les premières dans leur mise à jour du discours idéologique patriarcal sous-jacent à l'écriture de l'histoire de l'art<sup>67</sup> et les secondes dans leur analyse des rapports de pouvoir en jeu dans le champ des représentations et dans leur projet de « rendre compte de l'effet des reconfigurations des rapports sociaux sur la culture autant que des manifestations culturelles du changement<sup>68</sup> » comme le précisent les chercheur-e-s Maxime Cervulle et Nelly Quemener dans leur ouvrage *Cultural Studies : théories et méthodes* (2015). D'un point de vue méthodologique, ce sujet de thèse a nécessité d'approcher l'histoire de l'art comme une discipline ouverte sur les sciences humaines, sociales et politiques. Nos recherches bibliographiques sont donc composées de publications en histoire de l'art et de catalogues d'exposition, mais aussi d'ouvrages en histoire et en sociologie, d'essais théoriques et de textes politiques. Nous avons aussi effectué des recherches systématiques du milieu des années 1960 jusqu'en 1990 dans des périodiques d'art étasuniens (*Artforum*, *Art in America*, *Art Journal*, *Arts Magazine*). Mais, pour ces derniers (de manière moindre pour *Art Journal*), nos recherches ont révélé que très souvent les critiques s'intéressaient principalement à la scène artistique new-yorkaise et à des pratiques éloignées d'une perspective critique de la société<sup>69</sup>. Il a alors été nécessaire d'élargir ce corpus par des revues spécialisées qui n'appartiennent pas au courant dominant de l'art et qui, pour certaines, étaient publiées en Californie (*Artweek*, *Chismarte*, *Chrysalis*, *Heresies*, *High Performance*, *LAICA Journal*, *La Mamelle*, *Regeneración*, *Visions: The Los Angeles Art Quarterly*), ceci pour retracer notre histoire des arts visuels et des politiques de l'identité centrée sur le contexte

---

<sup>66</sup> Yael LIPSCHUTZ et Franklin SIRMANS (dirs.), *Noah Purifoy: Junk Dada*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Munich, Londres, New York, DelMonico Books, 2015 et C. Ondine CHAVOYA et Rita GONZALEZ (dirs.), *ASCO: Elite of the Obscure*, Williamstown, Williams College Museum of Art, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.

<sup>67</sup> Voir notamment Grisela POLLOCK, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, Londres, New York, Routledge, 1988, p. 11.

<sup>68</sup> Maxime CERVULLE et Nelly QUEMENER, *Cultural Studies : théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 7.

<sup>69</sup> À ce sujet, voir par exemple l'analyse du traitement médiatique de la *Peace Tower* (1966), in Francis FRASCINA, *Art, Politics, and Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America*, Manchester, New York, Manchester University Press, 1999, p. 84.

californien. La collecte de sources (archives et entretiens) a été également primordiale à notre travail afin de proposer une analyse précise de notre sujet.

Dans les hypothèses que nous avançons, nous avons cherché à comprendre comment les politiques de l'identité ont infiltré les arts visuels et, dans le même temps, comment des artistes ont remis en cause avec leur travail et leur engagement l'exploitation économique, l'homophobie, le racisme et le sexisme. En d'autres termes, notre question centrale a été d'analyser comment des artistes, en incorporant l'identité comme facteur d'analyse politique à leurs pratiques, ont cherché à transformer à la fois l'art et la société. Ainsi, nous considérons les œuvres d'art étudiées comme participant à une « critique métadiscursive des systèmes de représentations<sup>70</sup> » selon les termes de Jennifer A. González. En effet, les œuvres examinées sont saisies dans une formation culturelle et politique large qui dépasse les « frontières » de l'art, c'est-à-dire « comme des éléments constitutifs d'un champ discursif plus large d'idées, de pratiques et de mouvements sociaux et d'événements politiques<sup>71</sup> » ainsi que le précise le sociologue Stuart Hall, le théoricien des *Cultural Studies*. C'est pourquoi nous avons opté pour une approche chronologique adaptée à un travail d'analyse d'œuvres en étroite relation avec leurs contextes de production. À ce titre, nous avons choisi de parler de « tactiques artistiques » afin de mettre en avant la manière dont les œuvres sont pensées en fonction d'un propos précis et d'envisager les artistes non pas comme des génies intemporels et universels, mais comme des sujets ancrés dans un environnement historique et social. Cette notion de « tactiques artistiques » (au détriment de celle de « stratégies artistiques ») se raccorde à la distinction opérée par l'historien et philosophe Michel de Certeau : « Sans lieu propre, sans vision globalisante, aveugle et perspicace comme on l'est dans le corps à corps sans distance, commandée par les hasards du temps, la tactique est déterminée par l'absence de pouvoir comme la stratégie est organisée par le postulat d'un pouvoir<sup>72</sup>. »

---

<sup>70</sup> Jennifer A. GONZÁLEZ, *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Cambridge, MIT Press, 2008, p. 13.

<sup>71</sup> Stuart HALL, « La modernité et ses autres : Trois « moments » dans l'histoire d'après-guerre des arts de la diaspora noire », in *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, op. cit., p. 229.

<sup>72</sup> Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 62.

Notre plan est structuré en trois « moments » en référence et en hommage à l'essai de Stuart Hall « La modernité et ses autres : « trois moments » dans l'histoire d'après-guerre des arts de la diaspora noire » (2004)<sup>73</sup>. Selon celui-ci, un « moment » est composé d'un « agencement d'une série de questions cognitives, politiques et artistiques qui fournissent un « horizon » de futurs possibles, questions à l'intérieur desquelles nous « pensons le présent », et auxquelles nos pratiques constituent des réponses, des répliques et des ripostes<sup>74</sup>. » À partir du corpus d'œuvres (annexe 3) et de la chronologie (annexe 4) constituées au fil des recherches, nous avons ainsi identifié trois « moments » de la rencontre entre les arts visuels et les politiques de l'identité imbriqués chacun les uns aux autres. Une chronologie rigide et progressive nous semblait en effet peu appropriée au sujet. Nous n'avons pas non plus cherché à proposer une lecture monolithique pour chaque période, mais plutôt à établir des convergences artistiques autour de thématiques liées à une problématique centrale des politiques de l'identité et, dans le même temps, à souligner des changements de paradigme dans le domaine de l'art, de la politique et de la théorie. Chaque partie est introduite par une exposition clé significative de ces mutations. Les deux premiers « moments » sont profondément liés aux mouvements artistiques et sociaux de libération alors que le troisième se développe davantage dans leurs sillages. Dans la première partie (1966-1981), nous examinerons des œuvres en relation avec les American Indian Movement, Asian American Movement, Black Power Movement, Chicano Movement et Women's Liberation Movement. Ces mouvements sociaux ont envisagé le genre et la race comme des catégories d'identité positive, mais aussi exclusive. Toutefois, il s'agit moins pour les artistes étudié-e-s de célébrer une identité essentielle que de produire de nouveaux sujets politiques collectifs. En mobilisant des formes nouvelles, elles et ils requalifient des identités imposées et les réinventent par le visuel. Le second « moment » (1970-1981), en corrélation notamment avec le mouvement féministe du tiers-monde étasunien et le Gay Liberation Movement, réunit des œuvres dans lesquelles l'identité n'est pas considérée comme une totalité homogène, mais est composée d'identifications multiples imbriquées. Nous verrons ainsi qu'en parallèle de la construction d'un « nous » se façonne une pensée de la différence. Pour ces deux premières parties, nous avons retenu

---

<sup>73</sup> Cet essai est issu d'une conférence donnée par Stuart Hall à la University of East London en 2004. Une retranscription de sa communication a été publiée en 2006 par la revue *History Workshop Journal*.

<sup>74</sup> Stuart HALL, « La modernité et ses autres : Trois « moments » dans l'histoire d'après-guerre des arts de la diaspora noire », *op. cit.*, p. 231.



comme clôture chronologique l'année 1981 qui marque la fin des mouvements artistiques de libération<sup>75</sup>. Enfin, dans la troisième partie (1976-1990), nous étudierons des pratiques qui, malgré le contexte du *backlash* [« retour du bâton »] et de dépolitisation de l'identité, continuent de se situer dans des contre-discours visuels aux notions dominantes du genre, de la race et de la sexualité en privilégiant une conception mouvante et plurielle de l'identité et une politique de coalition.

---

<sup>75</sup> Il est considéré que le Black Arts Movement s'étend de 1965 à 1976, in Kellie JONES, « Black West, Thoughts on Art in Los Angeles », in Lisa Gail COLLINS et Margo Natalie CRAWFORD (dirs.), *op. cit.*, p. 43 ; que le Feminist Art Movement se développe dans les années 1970 jusqu'au début des années 1980, in Laura COTTINGHAM, « Vraiment féminisme et art », in Françoise COLLIN, Laura COTTINGHAM et Armelle LETURCQ, *Vraiment : féminisme et art*, Grenoble, Magasin, Centre national d'art contemporain, 1997, p. 56-57 ; que le Chicano Art Movement se déroule entre 1968 et 1981, in Shifra M. GOLDMAN et Tomás YBARRA-FRAUSTO, « The Political and Social Contexts of Chicano Art », in Richard GRISWOLD DEL CASTILLO, Teresa MCKENNA et Yvonne YARBRO-BEJARANO (dirs.), *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*, Los Angeles, Wight Art Gallery, University of California, 1991, p. 83.



# Partie 1

## D'objets à sujets : des identités collectives réinventées (1966-1981)

### Introduction

Suite aux rébellions de Watts, Judson Powell et Noah Purifoy collectent un important volume de débris issus des contestations. Ils envisagent d'abord de transformer les trois tonnes de débris récupérées en un jardin de sculptures autour du Watts Towers Art Center (WTAC). Mais, ils font finalement appel à six autres artistes (Debby Brewer, Max Neufeldt, Ruth Saturensky, Leon Saulter, Arthur Secunda et Gordon Wagner) pour réinterpréter les décombres et les transformer en soixante-six assemblages destinés à constituer l'exposition *66 Signs of Neon*<sup>76</sup> (fig. 3 à 5). Le projet fait partie des activités de Joined for the Arts, Inc., dont Powell et Purifoy sont, entre autres, co-fondateurs. L'organisation à but non-lucratif, créée en 1966, est à l'origine du festival Simon Rodia Commemorative Renaissance of the Arts qui mêle des amateur-e-s et des artistes professionnel-le-s des arts visuels et des arts vivants. La première édition se tient pendant la semaine de Pâques 1966 au Markham Junior High School. Elle montre pour la première fois l'exposition *66 Signs of Neon* aux côtés d'œuvres réalisées par des enfants du quartier de Watts<sup>77</sup>. *66 Signs of Neon*, enrichie de nouvelles œuvres, circule ensuite à plusieurs reprises principalement en Californie (dans les Universités de Californie à Berkeley, Los Angeles et Santa Cruz et au Watts Summer Festival par exemple), ainsi qu'à Washington (district de Columbia). Les fonds récoltés pendant les

---

<sup>76</sup> Judson Powell précise que le titre de l'exposition fait référence à l'année 1966 ainsi qu'aux tubes de néon qui en fondant pendant les rébellions ont formé des sortes de bijoux, in Yael LIPSCHUTZ et Franklin SIRMANS (dirs.), *op. cit.*, p 101.

<sup>77</sup> Art BERMAN, « Watts Easter Week Art Festival Puts Riots Debris to Cultural Use », *Los Angeles Times*, 8 avril 1966, in *Noah Purifoy papers, 1935-1998, op. cit.*, box 2.

expositions sont destinés à la construction d'une galerie à Watts proposant des ateliers artistiques à ses habitant-e-s.

66 *Signs of Neon* poursuit le programme artistique du WTAC que Powell et Purifoy<sup>78</sup>, avec l'activiste et enseignante Sue Welsh et les artistes Debby Brewer et Lucille Krasne, ont développé en direction des enfants et des adolescent-e-s de Watts. Le WTAC a été créé en 1961 par le Committee for Simon Rodia's Towers in Watts (CSRTW) qui, à partir de 1959, commence à œuvrer pour la préservation des *Watts Towers* alors menacées de démolition. Les *Watts Towers*, une œuvre emblématique pour le mouvement de l'assemblage en Californie<sup>79</sup>, s'apparentent à une imposante installation à ciel ouvert que Simon (Sabato) Rodia (1879-1965) a conçue dans l'arrière-cour de sa maison entre 1921 et 1954 (fig. 6). Appelée *Nuestro Pueblo* par Rodia, mais connue sous le nom de *Watts Towers*, son architecture est essentiellement composée de tours pointues, semblables à des flèches visant le ciel, faites d'armatures de métal et de treillis recouvertes de ciment mais aussi de bancs, de fontaines et d'une enceinte ornées de décors sculptés et de matériaux trouvés (morceaux de carrelage, de verre, de tuile et coquillages).

Avec l'embauche de Krasne en 1961 pour donner des cours d'art aux jeunes de Watts au WTAC, le CSRTW vise à s'établir comme un acteur culturel du quartier. Le programme artistique du WTAC adopte la philosophie de l'œuvre de Rodia : les enfants et adolescent-e-s travaillent à partir d'objets trouvés qu'elles et ils transforment en objets d'art, le processus créatif étant considéré comme un élément essentiel dans l'accomplissement de soi et l'estime de soi<sup>80</sup>. De même, en réaction à l'absence de l'éducation artistique dans le rapport de la commission McCone (1965) dévolu à diagnostiquer les causes des révoltes de Watts et à proposer des solutions, Powell et

---

<sup>78</sup> Noah Purifoy est embauché en 1964 comme directeur du WTAC par le CSRTW. En 1966, il quitte ses fonctions. Purifoy explique que son départ est la conséquence d'un désaccord sur l'orientation de la structure, le comité souhaitant la mise en place d'une école d'art professionnelle et non pas communautaire, in « African-American Artists of Los Angeles: Noah Purifoy », *op. cit.*, p. 33.

<sup>79</sup> Voir Cécile WHITING, *Pop L. A.: Art and the City in the 1960s*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 151. Sur les *Watts Towers*, lire également Richard CÁNDIDA SMITH, *The Modern Moves West: California Artists and Democratic Culture in the Twentieth Century*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009, p. 45-54.

<sup>80</sup> Voir le témoignage de Judson Powell in Yael LIPSCHUTZ et Franklin SIRMANS (dirs.), *op. cit.*, p. 100. Lire également « African-American Artists of Los Angeles: Noah Purifoy », *op. cit.*, p. 35-36.

Purifoy souhaite affirmer avec *66 Signs of Neon* l'importance de l'acte créatif dans l'existence de chaque personne<sup>81</sup>. Les assemblages de l'exposition sont envisagés comme des vecteurs de communication destinés à provoquer des changements sur les consciences des spectateurs et des spectatrices :

*Selon nous, ce que nous expérimentons ici est plus qu'une simple sensation, qui nous laisserait comme nous sommes [...]. Nous souhaitons établir que l'art est plus que l'acte créatif, plus que la sensation de beauté, de laideur, de couleur, de forme, de lumière, de son, d'obscurité, d'intrigue, d'émerveillement, d'insouciance, d'amertume, de douceur, de noir, de blanc, de vie et de mort. L'art doit avoir un MOI et un TOI, qui se trouve en permanence affecté. L'art en soi est de peu de valeur, voire sans valeur, si, dans sa relationnalité, il ne produit pas de changement. Nous ne parlons pas d'un changement dans l'apparence physique des choses, mais un changement dans le comportement des êtres humains<sup>82</sup>. (annexe 5)*

La métamorphose de débris en œuvres d'art traduit par analogie la possibilité de modifier soi-même son existence et au-delà d'avoir une action sociale. Comme Purifoy le souligne dans un article publié en 1966 :

*Je pensais que si nous pouvions reproduire le concept de Simon [Rodia] de prendre des déchets [junk] et de les transformer en quelque chose d'autre, cela pourrait servir d'exemple aux personnes ici. Cela peut leur faire prendre conscience que leurs déchets, leurs vies, peuvent être façonnées en quelque chose qui en vaut la peine<sup>83</sup>. »*

*66 Signs of Neon* a une influence importante sur la communauté artistique noire de Los Angeles. L'historienne de l'art Lizzetta LeFalle-Collins met en avant l'impact du travail de Purifoy sur la liberté de définir soi-même ce qu'une œuvre d'art constitue :

---

<sup>81</sup> *Junk Art: 66 Signs of Neon*, Los Angeles, *66 Signs of Neon*, 1966, n. p.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Jerome HALL, « Out of the Ruins », *The National Observer*, lundi 11 avril 1966, in *Noah Purifoy papers, 1935-1998, op. cit., box 2.*

*Il [Noah Purifoy] a influencé beaucoup d'artistes collègues [fellow], dont John Outterbridge, David Hammons, Mel Edwards, John Riddle et Betye Saar, les convaincant qu'ils pouvaient exprimer leurs histoires avec des objets ordinaires, qu'ils n'avaient pas à utiliser les médias et les matériaux traditionnels de la peinture et de la sculpture et qu'ils pouvaient définir leur travail en leurs propres termes, avec n'importe quel matériau choisi<sup>84</sup>.*

Dans une histoire orale réalisée entre 1989 et 1990, l'artiste John Outterbridge insiste sur le retentissement de *66 Signs of Neon* pour penser sa propre pratique comme un levier de transformation du réel :

*Le parcours de Noah [Purifoy] a eu beaucoup d'importance dans l'utilisation de l'art comme outil pour provoquer un changement social. [...]. Nous savions que ces changements étaient très nécessaires, et nous savions que nous devons nous impliquer dans cette arène à ce moment-là<sup>85</sup>.*

Ainsi, si les oeuvres de l'exposition n'abordent pas de manière directe les problématiques des politiques de l'identité, *66 Signs of Neon* entre en résonance avec les principes du Black Power Movement et des autres mouvements sociaux de libération en encourageant l'autodétermination et l'encapacitation, en favorisant l'expérimentation de nouvelles formes, en distillant un sentiment de fierté et en mettant l'accent sur les dimensions communicatives et transformatrices de l'art. L'exposition confirme l'essor de nouvelles consciences parmi les artistes de Californie et souligne également le fort impact des rébellions de Watts, comme l'expriment plusieurs artistes africains-américains de Los Angeles dont Purifoy qui considère que ce sont elles qui l'ont conduit à forger son positionnement artistique<sup>86</sup>. » D'ailleurs, pour *66 Signs of Neon*, Purifoy réalise plusieurs œuvres dont *Sir Watts* qui peut être interprétée comme une allégorie des révoltes de Watts. Réalisée principalement à partir d'éléments métalliques et de

---

<sup>84</sup> Lizzetta LEFALLE-COLLINS, « Noah Purifoy: Outside and in the Open », in Richard CÁNDIDA SMITH et Lizzetta LEFALLE-COLLINS, *Noah Purifoy: Outside and in the Open*, Los Angeles, California Afro-American Museum, 1998, p. 18.

<sup>85</sup> « African-American Artists of Los Angeles: John W. Outterbridge », entretien par Richard Cándida Smith, septembre 1989-octobre 1990, UCLA Library, Center for Oral History Research, p. 155, en ligne : <http://digital2.library.ucla.edu/viewFile.do?contentFileId=2383735> [consulté le 15/06/2017].

<sup>86</sup> « African-American Artists of Los Angeles: Noah Purifoy », *op. cit.*, p. 25.

tiroirs, l'assemblage (dont la trace a été perdue) suggère le haut du corps d'un chevalier en armure. L'intérieur de sa « cage thoracique » est visible à travers une plaque de verre qui laisse voir plusieurs petits objets (tel une fourchette). De ce qui pourrait être son cœur, se déversent des épingles à nourrice. L'œuvre exprime les blessures de la population africaine-américaine, mais également sa force, comme une commémoration des « luttes d'un peuple en bataille<sup>87</sup> » selon les termes de l'historienne de l'art Samella S. Lewis (fig. 7). Dans des histoires orales réalisées entre 1989 et 1991, les artistes Alonzo Davis et William Pajaud insistent également sur les conséquences des révoltes de Watts : le premier parle d'une renaissance culturelle dans la communauté noire, le second explique qu'elles l'ont encouragé à représenter une conscience noire [*blackness*] dans son travail artistique<sup>88</sup>. Mentionnons qu'en 1966 est également organisée *The Negro in American Art* une exposition d'envergure dédiée à des artistes africain-e-s-américain-e-s, dont de nombreux plasticien-ne-s de Californie, au Dickson Art Center à l'Université de Californie à Los Angeles<sup>89</sup>. Celle-ci traduit la volonté de rendre visible les artistes africain-e-s américain-e-s marginalisé-e-s par le courant dominant de l'art<sup>90</sup>.

Ces deux expositions *66 Signs of Neon* et *The Negro in American Art* traduisent les liens entre le Black Power Movement et les arts visuels qui se manifestent à travers le mouvement artistique appelé le Black Arts Movement. Ce dernier a été particulièrement important en Californie comme en rend compte l'exposition *Now Dig This!: Art and Black*

---

<sup>87</sup> Samella S. LEWIS, *African American Art and Artists*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2003 [1978], p 198.

<sup>88</sup> Voir « African-American Artists of Los Angeles: Alonzo Davis », entretien par Karen Anne Mason, octobre 1990-avril 1991, UCLA Library, Center for Oral History Research, p. 121, en ligne : <http://oralhistory.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz0008zngm&title=Davis,%20Alonzo> [consulté le 27/08/2016] et « African-American Artists of Los Angeles: William Pajaud », entretien par Karen Anne Mason, août 1989-septembre 1989, UCLA Library, Center for Oral History Research, p. 93, en ligne : <http://digital2.library.ucla.edu/viewFile.do?contentFileId=2383745> [consulté le 17/09/2016].

<sup>89</sup> L'exposition est ensuite montrée à l'Université de Californie à Davis, à la Fine Arts Gallery de San Diego et au Oakland Museum of Art.

<sup>90</sup> Cette exposition participe de la tactique du « récit révisé » [*corrective narrative*] que l'historienne de l'art Bridget R. Cooks définit ainsi : « la nécessité d'exposer l'art des Africains-Américains pour corriger son absence historique et sa distorsion dans les musées du courant dominant de l'art. », in Bridget R. COOKS, *Exhibiting Blackness: African Americans and the American Art Museum*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2011, p. 1. *The Negro in American Art* témoigne également du rôle pionnier joué par les universités californiennes dans le soutien aux artistes issu-e-s des groupes minorisés par la mise en place d'expositions (*4 Chicano Artists* (1970) au California State College de Los Angeles, *Arte de la Gente* (1970) au Sacramento State College et *Black Art: The Black Experience* (1971) à l'Occidental College de Los Angeles par exemple) et la création d'espaces artistiques, comme le C. N. Gorman Museum fondé en 1973 au sein du département des études natives américaines [*Department of Native American Studies*] de l'Université de Californie à Davis.

*Los Angeles, 1960-1980*, organisée par Kellie Jones en 2011 au Hammer Museum (Los Angeles)<sup>91</sup>. En parallèle au Black Arts Movement, se forment les Chicano Art Movement et Feminist Art Movement en lien avec le Chicano Movement et le Women's Liberation Movement. Le Chicano Movement trouve son origine dans les luttes syndicales menées en Californie par César Chávez et Dolores Huerta à partir de 1965 au sein de l'United Farm Workers (UFW) et se poursuit avec les mouvements étudiants chicanos de la fin des années 1960 dont les *Blowouts*, une grève massive qui éclate à Los Angeles en 1968<sup>92</sup>. Issu de la première Youth Liberation Conference organisée par Crusade for Justice<sup>93</sup> en mars 1969 à Denver (Colorado) et dont la majorité des participant-e-s sont des étudiant-e-s activistes venant pour une large part de Californie, « El Plan Espiritual de Aztlán » expose les objectifs du Chicano Movement qui vise à la libération de la communauté chicana au moyen du nationalisme (le *chicanismo*) considéré comme un outil fédérateur. Dans ce manifeste, l'art est considéré comme un des leviers de la libération à travers la constitution d'une identité culturelle et politique collective qui se distingue des valeurs euro-américaines<sup>94</sup>. Quant au Women's Liberation Movement, il émerge principalement de la prise de conscience des militantes de leur subordination au sein des organisations sociales et politiques de la Nouvelle gauche [*New Left*] et du Mouvement des droits civiques<sup>95</sup> :

*Le moment est venu que nous prenions l'initiative de nous organiser nous-mêmes pour notre propre libération [...]. Seules les femmes peuvent définir ce que cela signifie d'être une femme dans une société libérée et nous ne pouvons,*

---

<sup>91</sup> Kellie JONES (dir.), *Now Dig This!: Art & Black Los Angeles, 1960-1980*, Los Angeles, Hammer Museum, University of California, Munich, New York, DelMonico Books/Prestel, 2011.

<sup>92</sup> En septembre 1965, la National Farm Workers Association (NFWA) se joint à la grève initiée par le Agricultural Workers Organizing Committee (AWOC) dirigé par Larry Itliong et composée majoritairement de travailleurs et travailleuses d'origine philippine. Les deux organisations alors fusionnent en une seule : l'United Farm Workers (UFW). Sur les *Blowouts*, voir notamment Carlos MUÑOZ Jr., *Youth, Identity, Power: The Chicano Movement*, Londres, New York, Verso, 1989, p 66.

<sup>93</sup> L'activiste, auteur et boxeur Rodolfo "Corky" Gonzáles fonde Crusade for Justice en 1966 à Denver (Colorado). L'objectif de l'organisation est la lutte contre les injustices sociales. Voir Antonio ESQUIBEL (dir.), *Message to Aztlán: Selected Writings of Rodolfo « Corky » Gonzáles*, Houston, Arte Público Press, 2001.

<sup>94</sup> « El Plan Espiritual de Aztlán », in Jacinto QUIRARTE (dir.), *Chicano Art History: A Book of Selected Readings*, San Antonio, Research Center for the Arts and Humanities, University of Texas at San Antonio, 1984, p. 11.

<sup>95</sup> Par exemple, en 1964, pour la convention du Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC) à Waveland (Mississippi), plusieurs membres rédigent le texte « SNCC Position Paper (Women in the Movement) » qui traite de la discrimination sexiste pratiquée au sein de l'organisation. En ligne : [http://www.crmvet.org/docs/6411w\\_us\\_women.pdf](http://www.crmvet.org/docs/6411w_us_women.pdf) [consulté le 07/07/2016].



*par notre inaction, laisser les autres le faire à notre place. C'est à nous de relever le défi de nous définir et de nous organiser nous-mêmes*<sup>96</sup>.

Les théories et les pratiques féministes qui découlent du Women's Liberation Movement ont un impact majeur sur le domaine de l'art<sup>97</sup>. Cette rencontre donne lieu au Feminist Art Movement qui commence à se structurer en Californie dès la fin des années 1960. Même s'ils ne sont pas associés à des mouvements artistiques qui ont fait l'objet de théories et de mises en pratique équivalentes aux Black Arts Movement, Chicano Art Movement et Feminist Art Movement, signalons que l'American Indian Movement et l'Asian American Movement ont également un impact important sur le champ de l'art (annexe 6). Ces deux mouvements émergent à la fin des années 1960 aux États-Unis et sont particulièrement forts en Californie comme en témoignent l'occupation de l'île d'Alcatraz (1969-1971) et la campagne pour préserver l'International Hotel (1968-1997) dont nous reparlerons<sup>98</sup>.

Durant cette première temporalité (1966-1981), les pratiques artistiques et militantes s'enchevêtrent donc dans la formulation d'un projet politique collectif. L'artiste et historienne de l'art Freida High W. Tesfagiorgis utilise la notion de chiasme pour conceptualiser cette rencontre entre la création et l'activisme : « L'art n'était pas séparé de la lutte politique à cette période, mais était dans la lutte, comme la lutte était dans l'art [...] »<sup>99</sup>. » En lien avec les principes d'autodétermination, de fierté et d'unité des American Indian Movement, Asian American Movement, Black Power Movement, Chicano Movement et Women's Liberation Movement, les activistes et les artistes aspirent communément à libérer « leur » communauté des oppressions racistes ou

---

<sup>96</sup> « What In The Hell Is Women's Liberation Anyway », *Voice of the Women's Liberation Movement*, mars 1968, in Judith PAPACHRISTOU, *Women Together: A History in Documents of the Women's Movement in the United States*, New York, Knopf, 1976, p. 232.

<sup>97</sup> Lire Elvan ZABUNYAN, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », in Pascale MOLINIER, Séverine SOFIO et Perin Emel YAVUZ (dirs.), *op. cit.*

<sup>98</sup> Voir notamment Paul Chaat SMITH et Robert Allen WARRIOR, *Like a Hurricane: The Indian Movement from Alcatraz to Wounded Knee*, New York, New Press, 1996 et Daryl Joji MAEDA, *Rethinking the Asian American Movement*, Londres, New York, Routledge, 2012.

<sup>99</sup> Freida HIGH W. TEFAGIORGIS, « Chiasmus-Art in Politics/Politics in Art: Chicano/a and African American Image, Text, and Activism of the 1960s and 1970s », in Phoebe FARRIS (dir.), *Voices of Color: Art and Society in the Americas*, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1997, p. 158.

sexistes. Ces communautés sont des constructions politiques imaginaires<sup>100</sup> dont la visée est la transformation de la société. La création d'une communauté crée un sentiment d'identification qui favorise la prise de conscience des discriminations genrées ou raciales vécues en commun et encourage à l'action pour la justice sociale. Une mobilisation forte permet de donner davantage de poids à ses revendications. La création de ces communautés évoque la notion d'« essentialisme stratégique » de la chercheuse Gayatri Chakravorty Spivak ou encore ce que Frantz Fanon appelle « obligation historique », c'est-à-dire un regroupement temporaire exigé par la nécessité de faire face au pouvoir dominant<sup>101</sup>.

À l'instar des mouvements sociaux auxquels elles et ils sont lié-e-s, les artistes des Black Arts Movement, Chicano Art Movement et Feminist Art Movement, ainsi que des artistes asiatiques-américain-e-s et natifs et natives américain-e-s, ont avant tout pensé l'identité comme exclusive. Ceci peut s'expliquer par une tactique d'unification où la primauté de l'une des facettes de l'identité sur les autres, soit le genre, soit la race, est privilégiée. À propos des Black Arts Movement et Feminist Art Movement, Lisa Gail Collins précise dans son article « Activists Who Yearn for Art That Transforms: Parallels in the Black Arts and Feminist Art Movements in the United States » paru en 2006 :

*Depuis la fin des années 1960 jusqu'aux années 1970, les similarités entre les deux mouvements ont été principalement invisibles, inexprimées et presque totalement inutilisées parce que la majorité des participants dans les deux luttes s'inspiraient et puisaient leur énergie précisément du fait d'imaginer leurs histoires, leurs identités et leurs luttes collectives comme extrêmement uniques. [...]. De nombreux dirigeants des deux mouvements, en grande partie parallèle, étaient si profondément désireux d'une unité basée sur l'expérience*

---

<sup>100</sup> Nous faisons référence à l'analyse de l'historien Benedict Anderson qui définit la nation comme une « communauté politique imaginaire » ; il précise : « Elle [la nation] est imaginaire (*imagined*) parce que même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens : jamais ils ne les croiseront ni n'entendront parler d'eux, bien que dans l'esprit de chacun d'eux vive l'image de leur communion. », in Benedict ANDERSON, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduction Pierre-Emmanuel DAUZAT, Paris, La Découverte, 2002 [*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983], p. 19.

<sup>101</sup> Voir Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002 [1961], p. 204 et Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Nationalisme et imagination*, traduction Françoise BOUILLOT, Paris, Éditions Payot, 2011 [*Nationalism and the Imagination*, 2010].

*partagée qu'ils ont hésité ou refusé de reconnaître et d'embrasser la complexe diversité de leurs constituants parce qu'ils percevaient la véritable reconnaissance de la diversité comment potentiellement clivante et antithétique à la construction d'une communauté*<sup>102</sup>.

Pour ces artistes qui redéfinissent visuellement les identités collectives, les représentations ne sont pas pensées uniquement comme des reflets de la société, mais aussi dans leur dimension constitutive<sup>103</sup>. Les œuvres agissent en effet comme des sources d'identification. À ce titre, l'historienne de l'art Margo Machida utilise le terme de « communautés d'imagination » [*communities of imagination*] dans lesquelles le sentiment de partager des expériences avec d'autres est rendu tangible à travers les arts visuels :

*En donnant une forme concrète à des sensibilités et à une expérience individuelles, les œuvres d'art agissent comme des points d'identification aisément perceptibles saisissant et étendant l'imagination des regardeurs, ce qui leur permet de mieux reconnaître des aspects d'eux-mêmes et de leurs vies [...]*<sup>104</sup>.

Cette volonté de refaçonnner les identités collectives basées sur le critère genré ou racial est donc une caractéristique majeure de la période étudiée dans cette première partie. À propos du Feminist Art Movement, Suzanne Lacy relate :

*Nous étions certaines qu'il existait une discordance considérable entre notre propre expérience et ce que nous voyions dans les médias et la culture populaire. [...]. Nous espérions [...] qu'à travers notre autoreprésentation*

---

<sup>102</sup> Lisa Gail COLLINS, « Activists Who Yearn for Art That Transforms: Parallels in the Black Arts and Feminist Art Movements in the United States », *Signs*, printemps 2006, vol. 31, n° 3, p. 718-719.

<sup>103</sup> Voir Stuart HALL, « Nouvelles ethnicités », in Stuart HALL, *Identités et cultures, Politiques des cultural studies*, traduction Christophe JAQUET, dir. par Maxime CERVULLE, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 289-290.

<sup>104</sup> Margo MACHIDA, « Visual Art and the Imagining of Asian America », in Elaine H. KIM, Margo MACHIDA, et Sharon MIZOTA (dirs.), *Fresh Talk, Daring Gazes: Conversations on Asian American Art*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. xv.

*collective, nous changerions la manière dont les personnes voyaient les femmes*<sup>105</sup>.

Les artistes participent à l'essor de ces identités en « contrepoints<sup>106</sup> », de ces nouveaux sentiments d'appartenance à « une communauté d'oppression subie, une communauté d'exclusion imposée, une communauté de discrimination profonde. Bien entendu, et c'est à son honneur, en communauté aussi de résistance continue, de lutte opiniâtre pour la liberté et d'indomptable espérance » comme l'écrit l'écrivain Aimé Césaire au sujet de la Négritude<sup>107</sup>. À propos de la première forme de politique des identités qu'il a identifiée en Angleterre, Stuart Hall explique :

*Elle s'était constituée comme une sorte d'identité collective de défense face aux pratiques d'une société raciste, face au fait que la nation majoritaire refusait que certains individus s'identifient à elles, si bien qu'ils n'avaient d'autres choix que de se chercher des racines ailleurs. Ces individus avaient besoin d'un fondement, d'un lieu, d'une position depuis laquelle parler*<sup>108</sup>.

Cette « sorte d'identité collective de défense » est proche de la situation des groupes minorisés aux États-Unis dans les années 1960. En effet, ceux-ci, mobilisés pour leur libération, cherchent à redéfinir leur position dans la société étasunienne, ce qui implique une reformulation de leur place dans le champ de l'art en défiant le courant dominant, en sortant de l'invisibilité et en se réappropriant le régime des représentations, passant du statut d'objet à celui de sujet, à l'instar de ce que bell hooks explique à propos de l'acte de « répliquer » [*talking back*] :

---

<sup>105</sup> « Oral history interview with Suzanne Lacy », entretien par Moira Roth, 16 mars 1990-27 septembre 1990, Archives of American Art, Smithsonian Institution, en ligne : <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-suzanne-lacy-12940> [le 06/05/2017].

<sup>106</sup> Edward W. SAÏD, *Culture et impérialisme*, traduction Paul CHEMLA, Paris, Fayard, « Le Monde diplomatique », 2000 [*Culture and Imperialism*, 1993], p. 98.

<sup>107</sup> Aimé CÉSAIRE, *Discours sur le colonialisme suivi du Discours sur la négritude*, Paris, Présence Africaine, 2004 [1955], p. 81-82. La Négritude est une école de pensée dont l'objet est la condition noire dans le monde moderne ; Césaire explique que le concept de la Négritude n'est pas de l'ordre du biologique, mais renvoie à « une somme d'expériences vécues qui ont fini par définir et caractériser une des formes de l'humaine destinée telle que l'histoire l'a faite : c'est une des formes historiques de la condition faite à l'homme. », in Aimé CÉSAIRE, *op. cit.*, p. 81.

<sup>108</sup> Stuart HALL, « Anciennes et nouvelles identités, anciennes et nouvelles ethnicités », in *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, *op. cit.*, p. 66.

*Passer du silence à la parole est pour les opprimé-e-s, les colonisé-e-s, les exploité-e-s et celles et ceux qui font face et luttent côte à côte, un geste de défi qui guérit, qui rend possible une nouvelle vie et une nouvelle croissance. C'est cet acte de la parole, de la « réplique », lequel n'est pas un simple ensemble de mots vides, qui est l'expression de notre déplacement de l'objet au sujet – la voix libérée<sup>109</sup>.*

Les œuvres que nous examinerons dans cette première partie incarnent ces processus de recherche et de transformation des identités, ces glissements politiques des consciences de l'intégration vers la libération et l'affirmation : « l'explosion d'une identité longtemps contrariée, parfois niée et finalement libérée et qui, en se libérant, s'affirme en vue d'une reconnaissance<sup>110</sup>. » Durant ce premier « moment » de la rencontre entre les arts visuels et les politiques de l'identité, nous analyserons comment des artistes ont réinventé les identités collectives à partir de leurs expériences des oppressions en tant que femme ou en tant que personne racialisée. Dans les deux premiers chapitres, nous nous intéresserons aux liens entre les arts visuels et les American Indian Movement, Asian American Movement, Black Power Movement et Chicano Movement. Nous examinerons d'abord comment les artistes ont construit des formes de mobilisations visuelles contre le racisme, puis nous examinerons les manières dont les artistes réinvestissent des héritages dévalorisés par le pouvoir dominant pour se réinventer. Ces deux chapitres sont liés aux tendances révolutionnaires et culturelles des mouvements sociaux, c'est-à-dire d'un côté la mise en place d'actions politiques et, de l'autre, la réappropriation de traditions, combinées dans la lutte contre le racisme. Enfin, dans le dernier chapitre, nous analyserons les liens tissés contre le sexisme entre les plasticiennes et le Women's Liberation Movement dans une volonté d'autodéfinition du sujet « femme ».

---

<sup>109</sup> bell hooks, « Talking Back », in *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, South End Press, 1989, p. 9.

<sup>110</sup> Aimé CÉSAIRE, *op. cit.*, p. 89.



# Chapitre 1

## Mobilisations visuelles contre le racisme

Comme nous l'avons vu dans l'introduction générale, le Black Power Movement naît en 1966 à l'issue de l'appel au Black Power formulé par Stokely Carmichael et Willie Ricks prononcé pendant la Marche contre la Peur. Construit sur la volonté de redéfinir radicalement ce que signifie être une personne noire aux États-Unis à partir des notions d'autodétermination, de fierté et d'unité, le Black Power Movement signale l'essor des politiques de l'identité dans l'activisme étasunien et inspire les autres mouvements sociaux de libération comme l'Asian American Movement et le Chicano Movement. En Californie, de nombreuses organisations, comme l'Asian Community Center (ACC), le BPP et les Brown Berets, poursuivent les objectifs de ces trois mouvements qui luttent contre le racisme. Ces militant-e-s revendiquent leur droit à l'autodéfinition en se délestant des désignations formulées par le pouvoir dominant et les remplaçant par de nouvelles appellations (de « *Negro* » à « *Black* », de « *Mexican American* » à « *Chicano* », de « *Oriental* » à « *Asian American* ») pour incarner une nouvelle identité culturelle et politique débarrassée de « l'image qu'il [le pouvoir oppresseur] se fait de nous<sup>111</sup>. » En parallèle, des groupes d'artistes (comme le Black Arts Council (BAC) à Los Angeles), des espaces artistiques (comme la Galería de la Raza et Kearny Street Workshop à San Francisco), des revues se forment pour lutter contre les discriminations du milieu de l'art et pour soutenir les artistes racialisé-e-s. Dans ce chapitre, nous examinerons comment plusieurs artistes, en lien avec cette nouvelle militance, participent aux combats contre le racisme en le dénonçant et en mettant à jour ses mécanismes et ses effets. Par le pouvoir de la représentation, ces artistes contribuent à la construction de nouveaux sujets collectifs en vue de leur délivrance des étreintes des oppressions racistes.

---

<sup>111</sup> Stokely CARMICHAEL et Charles V. HAMILTON, *op. cit.*, p. 74.

## **1. Souvenirs de l'esclavage, du lynchage et de la ségrégation**

L'esclavage, le lynchage et la ségrégation marquent profondément la société étasunienne. Ces blessures du passé restent ouvertes et résonnent avec les discriminations contemporaines des années 1960 et 1970. Soulignons que si la ségrégation est souvent associée aux états du Sud des États-Unis, elle est aussi une réalité forte en Californie. Avec l'arrêt *Piper v. Big Pine School District* (1924), la Cour suprême de Californie a approuvé la ségrégation scolaire. Les mariages mixtes restèrent illégaux jusqu'en 1948. Dans les années 1950, les client-e-s noir-e-s n'étaient pas accepté-e-s dans beaucoup d'hôtels et la plupart des piscines publiques n'étaient pas accessibles aux personnes blanches et noires aux mêmes moments<sup>112</sup>.

À la fin des années 1960, Charles White commence la série *Wanted Posters* qui lui est inspirée par des avis de recherche d'esclaves datant d'avant la guerre de Sécession qu'il plie et replie afin d'en constituer les arrière-plans de ses œuvres. Né en 1918 à Chicago (Illinois), White rejoint pendant son adolescence la Arts and Crafts Guild, une organisation d'artistes présidée par George E. Neal, qui compte parmi ses membres Margaret T. Burroughs, Eldzier Cortor et Archibald Motley. Avant d'obtenir une bourse d'études à l'Art Institute of Chicago en 1937, il est sélectionné pour deux bourses d'études dans des écoles d'art de Chicago (Chicago Academy of Fine Arts et Frederic Mizen Academy of Art), mais elles lui sont finalement refusées en raison de sa couleur de peau, ce qui l'affecte profondément<sup>113</sup>. En 1956, souffrant de tuberculose depuis son service militaire dans l'armée des États-Unis en 1944, White emménage en Californie à Los Angeles pour bénéficier d'un climat plus bénéfique à sa santé. Comme il le souigne, l'artiste consacre sa pratique à la représentation de la communauté africaine-américaine : « Mon engagement envers les gens, l'art, et en particulier envers *ma* communauté [*my people*], est total. Je suis fier du fait qu'être noir me donne une identité

---

<sup>112</sup> Jeanne THEOHARIS, *op. cit.*, p. 34-35.

<sup>113</sup> « Oral history interview with Charles W. White », entretien par Betty L. Hoag, 9 mars 1965, Archives of American Art, Smithsonian Institution, en ligne : <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-charles-w-white-11484> [consulté le 19/11/2016]. Charles White est décédé en 1979 à Los Angeles.



et une source depuis laquelle puiser<sup>115</sup>. » À propos de la série *Wanted Posters*, il précise en 1970 : « Plusieurs de mes œuvres récentes contiennent de la colère. Je sens qu'à ce stade je dois affirmer de manière catégorique comment je perçois l'oppression, la situation de ce monde et de ma communauté. J'ai eu l'idée d'utiliser d'anciens posters d'esclaves fugitifs<sup>116</sup>. »

Dans *Wanted Posters #6* (1969), entourée de deux mains pointant leur index vers elle, une jeune femme noire nue, fait face aux regardeur-e-s (fig. 8). Derrière elle, White place le drapeau confédéré, mais aussi des chiffres qui pourraient correspondre à la récompense prévue pour sa capture. Au-dessous d'elle, un jeune garçon noir, également nu, est assis, la tête recroquevillée sur ses genoux, son regard dirigé vers le bas. Sa présence auprès de la jeune femme symbolise la transmission des blessures des violences racistes de génération en génération. White inclut derrière le jeune homme le drapeau des États-Unis et la *Fugitive Slave Clause*, une clause de la Constitution des États-Unis consacrée aux esclaves fugitifs et fugitives, mettant ainsi en exergue comment la loi écrite par le pouvoir blanc est utilisée pour maintenir les inégalités raciales. De plus, le terme « *valuable* » [« de valeur »] placé au bas de l'œuvre met en évidence l'injuste paradoxe de ne pas être considéré comme un être humain à part entière et d'être, dans le même temps, assimilé à une « précieuse » marchandise. Dans cette œuvre, White inscrit l'esclavage comme le fondement du racisme de la société étasunienne et pose la question de ses résonances contemporaines. Comme l'avait déjà écrit l'abolitionniste et auteur Frederick Douglass en 1881 :

*Des profondeurs de l'esclavage sont sortis les préjugés et la discrimination raciale. [...]. L'esclavage a certes été aboli, mais son ombre continue de planer sur le pays et d'empoisonner plus ou moins l'atmosphère morale de tous les secteurs de la République. La motivation financière de l'esclavage, qui pesait*

---

<sup>115</sup> Mary Schmidt CAMPBELL et Peter CLOTHIER, *Images of Dignity: A Retrospective of the Works of Charles White*, New York, The Studio Museum in Harlem, 1982, p. 6.

<sup>116</sup> « The Graphics Art Council of the Los Angeles County Museum of Art Newsletter January-February 1970 », in *Charles W. White papers [ca. 1930]-1982*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, reel 3191.

sur le Nègre, a assurément disparu, mais il reste le goût du pouvoir et de la domination, renforcé par deux siècles d'exercice irresponsable de la force<sup>117</sup>.

Dans sa monographie consacrée à Charles White publiée en 2002, l'historienne de l'art Andrea D. Barnwell établit un parallèle entre les œuvres de la série *Wanted Posters* de l'artiste inspirée par les avis de recherche d'esclaves et les avis de recherche édictés par les autorités contemporaines pour assurer la répression de nombreuses et de nombreux militant-e-s du Black Power, comme celui publié pour la capture d'Angela Davis qui a été recherchée par le Federal Bureau of Investigation (FBI) l'accusant d'avoir fourni une arme pour la prise d'otages d'un tribunal pendant le jugement de trois détenus de la prison de Soledad (fig. 9)<sup>118</sup>. La série *Wanted Posters* fait également écho à la propre histoire familiale de White, son arrière-grand-mère maternelle, originaire de Trinidad (Cuba), ayant été forcée à l'esclavage par un Anglais<sup>119</sup>.

À partir de 1965, White commence à enseigner au Otis Art Institute (Los Angeles). Alors que peu d'artistes africain-e-s-américain-e-s ont accès à des postes d'enseignement dans les écoles d'art californiennes, plusieurs de ses étudiant-e-s africain-e-s-américain-e-s soulignent son impact sur leur pratique, comme David Hammons<sup>120</sup>. Né en 1943 à Springfield (Illinois), ce dernier emménage à Los Angeles en 1963 et suit un cursus artistique en Californie. À partir de la fin des années 1960, Hammons met en place un processus original de création d'empreintes corporelles [*body prints*]. Après s'être enduit de margarine, il presse son corps contre le papier à imprimer, posé au sol ou contre un mur. L'artiste saupoudre ensuite le papier de pigment en poudre qui se colle alors aux parties grasses, révélant ainsi les formes du corps imprimé, puis fait tenir l'empreinte à l'aide d'un fixateur. Cette technique permet d'inscrire de manière précise et réaliste le corps, de faire percevoir les textures de la

---

<sup>117</sup> Frederick DOUGLASS, « The Color Line » [1881], in Daniel SOUTIF (dir.), *The Color Line : les artistes africains-américains et la ségrégation, 1865-2016*, Paris, Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Flammarion, 2016, p. 25. Rappelons que l'esclavage aux États-Unis débute en 1619 avec l'arrivée d'un navire transportant vingt Africains originaires de l'Afrique de l'Ouest à la colonie britannique de Jamestown (Virginie).

<sup>118</sup> Andrea D. BARNWELL, *Charles White*, San Francisco, Pomegranate, 2002, p. 90-92. À ce titre, soulignons que Charles White réalise en 1971 la lithographie *Love Letter #1* en réaction à l'arrestation de Angela Davis.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>120</sup> Voir Joseph E. YOUNG, *Three Graphic Artists: Charles White, David Hammons, Timothy Washington*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1971, p. 7.

peau et des cheveux avec beaucoup de détail, donnant une sensation de palpabilité à l’empreinte, proche du rendu des négatifs photographiques ou encore de la radiographie comme le souligne Elvan Zabunyan<sup>121</sup>. Il s’agit pour Hammons de s’extraire des perceptions négatives de la société blanche dominante qui engendrent un sentiment de haine de soi :

*Nous devrions regarder ces images et voir combien elles sont positives, fortes et puissantes... nos cheveux sont positifs, c’est puissant, regardez ce qu’ils peuvent faire. Il n’y a rien de négatif à propos de nos images, cela dépend de qui les regarde [...]... Nous devons regarder encore et décider<sup>122</sup>.*

Dans *American Hang Up* (œuvre non datée), Hammons visualise une scène de lynchage (fig. 10). Cette représentation d’un homme noir pendu par un drapeau étasunien noué autour de son cou inscrit cet acte d’une violence extrême comme une tradition des États-Unis. Rappelons que durant la première décennie du XX<sup>ème</sup> siècle, il est estimé qu’une personne était lynchée en moyenne tous les quatre jours, 90% des victimes étant des personnes noires, et en 1946, il est évalué que quatre mille Africain-e-s-Américain-e-s ont été victimes de lynchages dans les états du Sud des États-Unis<sup>123</sup>. À l’instar de David Hammons, Emory Douglas se saisit de l’histoire du lynchage dans un photomontage publié dans *The Black Panther*, le journal du BPP, en date du 23 novembre 1972. Douglas superpose la photographie de la pendaison de Thomas Shipp et d’Abram Smith tués en 1930 à Marion (Indiana) aux images d’un homme noir âgé, une figure de résilience, et de deux jeunes garçons noirs, dont un lève le poing en référence au symbole du Black Power, représentant la jeunesse contemporaine et les combats qu’elle a à mener pour la défense de ses droits (fig. 11). Cette photographie fait partie des clichés de lynchages reproduits au début du XX<sup>ème</sup> siècle à des milliers d’exemplaires sous la forme de cartes postales afin de réaffirmer l’hégémonie blanche, comme le met

---

<sup>121</sup> Elvan ZABUNYAN, *Black is a color, une histoire de l’art africain-américain contemporain*, Paris, Dis voir, 2004, p. 141. Voir également Tobias WOFFORD, « Signifying Race in David Hammons’ Spade Series », in Lindsay CHARLWOOD et Connie Rogers TILTON (dirs.), *L.A. Object & David Hammons Body Prints*, New York, Tilton Gallery, 2011, p. 94.

<sup>122</sup> David Hammons cité dans Linda GOODE-BRYANT et Marcy S. PHILIPS, *Contextures*, New York, Just Above Midtown, 1978, p. 41.

<sup>123</sup> Leon F. LITWACK, « The Blues Keep Falling », in Pamela FABRY, Robbin HENDERSON et Adam David MILLER (dirs.), *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind, an Exhibition of Afro-American Stereotype and Caricature from the Collection of Janette Faulkner*, Berkeley, Berkeley Art Center, 1982, p. 18.

en évidence l'historienne de l'art Dora Apel dans le catalogue de l'exposition *The Color Line : les artistes africains-américains et la ségrégation, 1865-2016* : « Le lynchage est donc un combat pour l'identité raciale et nationale, et il concerne tout le monde, car la « blancheur » est donc une catégorie insaisissable, sans cesse menacée et qu'il faut défendre en permanence<sup>124</sup>. » Dans cette oeuvre, en mettant l'accent sur les liens entre les violences racistes des lynchages et les luttes du Black Power, Douglas visualise le nécessaire passage du statut de victime à celui de militant. Il est l'un des artistes emblématiques de la cause noire, son usage du dessin et du photomontage étant à l'origine d'une esthétique spécifique de la lutte<sup>125</sup>. Il réalise notamment de nombreuses oeuvres en lien avec les actions du BPP, comme nous l'examinerons.

La mémoire du lynchage est également convoquée par John Outterbridge (né en 1933) dans l'assemblage *Traditional Hang Up* (1969). La technique de l'assemblage, comme le photomontage, sont des médiums proches dans la possibilité qu'ils offrent à utiliser des objets ou des images existantes dans un processus de (re)création. *Traditional Hang Up* adopte la forme d'un T de bois et de métal : sous le drapeau des États-Unis, des sortes de têtes en bois s'accumulent (fig. 12). Les signes d'usure visibles sur le drapeau suggèrent les failles de la démocratie étasunienne construite sur les injustices raciales. Comme Malcolm X le déclare en 1964 lors de son discours « Le bulletin de vote ou le fusil » :

*Non, je ne suis pas américain. Je suis l'un des 22 millions de noirs qui sont victimes de l'américanisme. L'un des 22 millions de noirs qui sont victimes d'une démocratie qui n'est rien d'autre qu'une hypocrisie déguisée. Aussi ne suis-je pas ici pour vous parler en tant qu'Américain, en tant que patriote, en tant qu'adulateur ou porteur de drapeau – non, ce n'est pas mon genre. Je m'adresse à vous en tant que victime de ce système américain. Et je vois l'Amérique par les yeux de l'Amérique. Ce n'est pas un rêve américain que je vois, mais un cauchemar américain<sup>126</sup>.*

---

<sup>124</sup> Dora APEL, « Strange Fruit, l'héritage des lynchages », in Daniel SOUTIF (dir.), *op. cit.*, p. 231.

<sup>125</sup> Emory Douglas a fait l'objet d'une récente exposition monographique à l'espace artistique Laveronica arte contemporanea (Sicile) (19/08/17 au 15/08/17).

<sup>126</sup> Malcolm X, « Le bulletin de vote ou le fusil », in *op. cit.*, p. 55.

Outterbridge a été particulièrement affecté par une expérience raciste entachant son engagement militaire pendant la guerre de Corée, ce qui nourrit sa prise de conscience des inégalités. Une année après son inscription à la North Carolina Agricultural and Technical State University (Greensboro) pour étudier l'ingénierie, il suspend ses études en 1953 pour rejoindre l'armée des États-Unis afin de pouvoir bénéficier du GI Bill après son service en réaction à une rumeur colportant que la loi pourrait être supprimée pendant la guerre de Corée<sup>127</sup>. À son entrée dans l'armée, il se voit refuser la possibilité de rejoindre l'aviation pour une prétendue raison de quota racial, le nombre d'Africains-Américains autorisé ayant été soi-disant atteint<sup>128</sup>.

*Traditional Hang Up* fait partie de la série *Containment* sur laquelle Outterbridge travaille entre 1967 et 1969. À son arrivée à Los Angeles en 1963, l'artiste, originaire de Greenville (Caroline du Nord), réalisait déjà des sculptures combinant différents matériaux, comme le bois et le métal. Sa rencontre avec d'autres artistes de Los Angeles qui pratiquent l'assemblage, comme Noah Purifoy, John Riddle et Betye Saar, le stimule à poursuivre ce travail<sup>129</sup>. L'assemblage est une alors pratique artistique majeure de la Californie<sup>130</sup>. L'intérêt du plasticien pour ce processus de création, en plus d'être de moindre coût, répond à son attrait pour l'esthétique particulière que dégagent les matériaux usés par leurs traces de vieillissement<sup>131</sup>, mais aussi renvoie à son enfance, et plus particulièrement à l'activité professionnelle de son père qui récupérait de nombreux objets et matériaux qu'il stockait dans l'arrière-cour familiale<sup>132</sup>. Dans la série *Containment*, l'artiste explore la question des entraves et des limites imposées. Si elles le visualisent de manière plus abstraite, d'autres œuvres de cette série évoquent les problématiques du racisme aux États-Unis et la mémoire des lynchages à l'instar de *Traditional Hang Up*. C'est le cas de *Strange Fruit* (1969) qui reprend le titre de la chanson de Billie Holiday (1939) dans laquelle elle utilise la métaphore des « fruits

---

<sup>127</sup> Le GI Bill est une loi votée en 1944 pour fournir aux soldats démobilisés de la seconde guerre mondiale le financement de leurs études ou de formations professionnelles ainsi qu'une année d'assurance chômage.

<sup>128</sup> « African-American Artists of Los Angeles: John W. Outterbridge », *op. cit.*, p. 70.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>130</sup> Voir Sophie DANNENMÜLLER, *California Assemblage : récupération, contestation, tradition*, Thèse de doctorat, Paris 1, Histoire de l'art, 2011.

<sup>131</sup> « African-American Artists of Los Angeles: John W. Outterbridge », *op. cit.*, p. 195.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 11. Voir aussi Lizzetta LEFALLE-COLLINS, « Keeper of Traditions », in Leslie KING-HAMMOND et Lizzetta LEFALLE-COLLINS, *John Outterbridge: A Retrospective*, Los Angeles, California Afro-American Museum Foundation, 1994, p. 12.

étranges » pour symboliser les corps des Africain-e-s-Américain-e-s pendus aux arbres. Ces œuvres de John Outterbridge font écho à la série *Lynch Fragments* commencée en 1963 par Melvin Edwards alors qu'il vit en Californie. Celui-ci combine les expérimentations artistiques de la sculpture soudée abstraite aux États-Unis à la tradition des forgerons africains dans « une métaphore de toute la lutte des Noirs<sup>133</sup>. »

En 1955, au début du Mouvement des droits civiques, alors qu'il revient aux États-Unis après son engagement militaire, Outterbridge, vêtu de son uniforme, se voit refuser par le conducteur d'un bus la possibilité de s'asseoir où il le souhaite, et doit prendre place à l'arrière du véhicule<sup>134</sup>. À l'instar de l'interdiction de rejoindre l'armée de l'air pour une question raciale, cette expérience le marque durablement. Comment justifier le paradoxe qu'une personne noire qui a servi au côté des Blancs dans l'armée du même pays ne puisse pas être traitée comme un citoyen à part entière ? Rappelons que la ségrégation est rendue légale en 1896 avec le décret *Plessy vs. Ferguson* par la Cour suprême qui approuve les lois des états exigeant pour les personnes blanches et les personnes noires des équipements distincts (établissements scolaires, hôpitaux...) dans la mesure où ceux-ci sont de qualité équivalente. Cependant, le concept de « séparés mais égaux » demeure un mythe, car les équipements destinés aux Noir-e-s sont toujours nettement inférieurs à ceux des Blancs et des Blanches. Comme l'explique l'historien Eric Foner :

*Plus qu'une simple forme de séparation raciale, la ségrégation relève d'un système complexe de domination blanche où chaque élément – suppression des droits électoraux, inégalités économiques, éducation inférieure – renforce tous les autres. L'idée n'est pas tant de séparer les races que de veiller à ce que, quand elles entrent en contact – en politique, au travail ou dans la vie sociale -, les Blancs maintiennent leur position de force<sup>135</sup>.*

---

<sup>133</sup> Elvan ZABUNYAN, *Black is a color, une histoire de l'art africain-américain contemporain*, op. cit., p. 96. Melvin Edwards quitte Los Angeles pour s'installer à New York en 1967.

<sup>134</sup> Lyn KIENHOLZ, « Interview with John Outterbridge », 2006, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=FxUAtVBuVwM> [consulté le 01/08/2017].

<sup>135</sup> Eric FONER, « La Reconstruction, Jim Crow et la ségrégation », in Daniel SOUTIF (dir.), op. cit., p. 61.

Outterbridge matérialise l'expérience douloureuse et injuste de la ségrégation dans l'œuvre *Case in Point* (1970) de la série *Rag Man* (1970-1978), laquelle lui est inspirée par les chiffonniers [*rag men*] qu'il côtoie pendant son enfance et à Chicago avant de rejoindre Los Angeles<sup>136</sup>. *Case in Point* se compose de boudins de cuir marron enveloppés par une large pièce de cuir serrée par deux sangles, évoquant ainsi un paquetage militaire (fig. 13). Plusieurs étiquettes complètent l'œuvre, dont une précisant avec ironie « *Packages Travel Like People* » [« Les bagages voyagent comme les gens »] rappelant que les personnes noires n'ont pas la possibilité de voyager librement dans un système ségrégationniste. La référence aux chiffonniers noirs lie la pratique de l'artiste aux traditions africaines-américaines tout en se situant dans les recherches contemporaines de l'assemblage, comme l'historienne de l'art Kellie Jones le souligne :

*En faisant allusion à une pratique africaine-américaine vernaculaire, il [John Outterbridge] fait une comparaison subtile entre les traditions noires et l'assemblage en tant que catégorie des beaux-arts, créant ainsi un dialogue entre les formes majeures et mineures [high and low forms] et mettant en évidence comment la créativité africaine-américaine a même précédé ce médium artistique moderniste<sup>137</sup>.*

À partir de 1978, John Outterbridge réalise une nouvelle série intitulée *Ethnic Heritage Group*. Ces œuvres lui sont inspirées par l'intérêt de sa fille, Tami Lynn Outterbridge, pour les poupées et sa volonté de lui transmettre l'histoire africaine-américaine. Si, à cette fin il choisit de créer des œuvres à partir de poupées, Outterbridge se réfère non pas aux jouets, mais aux fétiches africains<sup>138</sup>. Une partie des œuvres de la série regroupées sous le terme de *Captive Image* visualise la période de l'esclavage. Dans *Captive Image #1* (1978-1982), l'artiste enchaîne des poupées les unes aux autres à un chariot coloré (fig. 14). Par cette utilisation des fétiches, Outterbridge traduit l'inhumanité du racisme et les douleurs qu'il engendre. Comme le précise Lizetta LeFalle-Collins dans son texte pour la rétrospective de l'artiste organisée au California Afro-American Museum (Los Angeles) en 1993-1994 : « Plutôt que de parler de

---

<sup>136</sup> « African-American Artists of Los Angeles: John W. Outterbridge », *op. cit.*, p. 141-142.

<sup>137</sup> Kellie JONES, « Black West, Thoughts on Art in Los Angeles », *op. cit.*, p. 50.

<sup>138</sup> « African-American Artists of Los Angeles: John W. Outterbridge », *op. cit.*, p. 335-336.

l'esclavage et d'évoquer toute l'imagerie négative associée à cette expérience, il [John Outterbridge] voulait que Tami [Outterbridge] prenne conscience de la sensation de capture ou de contrainte, pour avoir une idée de la dure réalité de l'esclavage, sans être accablée par celle-ci<sup>139</sup>. » Dans *Deja Vu-Do* (1979-1992), une autre œuvre de la série *Ethnic Heritage Group*, il accroche une poupée à une plaque de bois (fig. 15). Sa tête est recouverte d'une structure suggérant le haut d'une cage alors qu'un drapeau des États-Unis est accroché à une de ses jambes. Avec le titre de l'œuvre, qui se réfère à l'expression « déjà vu », l'artiste insiste sur la répétition du racisme dans l'histoire étasunienne.

Dans ces œuvres, Emory Douglas, David Hammons, John Outterbridge et Charles White historicisent le racisme envers les Africain-e-s-Américain-e-s et tissent des liens entre le passé et le présent : par ces confrontations visuelles aux blessures du passé qui continuent de hanter le présent, ces artistes cherchent à faire réaliser les dimensions déshumanisantes et violentes de ces injustices pour espérer construire un avenir débarrassé des discriminations raciales. Ils contribuent à forger des sujets conscients de la dimension historique collective du racisme et ainsi des enjeux pour la libération des oppressions raciales.

## **2. Discriminations raciales contemporaines**

En 1965, l'interpellation de Marquette Frye, qui a conduit aux révoltes de Watts, cristallise les injustices de traitement par les forces de police vis-à-vis des personnes racialisées. En réponse aux violences policières, des activistes de différentes organisations forment le groupe Community Alert Patrol (CAP) qui organise des patrouilles pour surveiller les agissements des membres de la police dans les communautés noires<sup>140</sup>. La lutte contre les violences policières fait aussi partie du programme du BPP. Celui-ci, fondé à Oakland en 1966 par Huey P. Newton et Bobby

---

<sup>139</sup> Lizzetta LEFALLE-COLLINS, « John Outterbridge: A Retrospective, Los Angeles, California Afro-American Museum, 1993-1994 », p. 4 in *John Outterbridge papers, 1953-1997*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 3.

<sup>140</sup> Jeffrey Ogbonna Green OGBAR, *op. cit.*, p. 85.



Seale, met en effet l'accent sur l'autodéfense tout en réalisant également d'autres actions, comme la distribution de petits déjeuners gratuits pour les enfants. En 1968, la mort de Bobby Hutton, la première recrue du BPP, tué par un officier de police à Oakland, est manifeste de la virulence de ces tensions entre les autorités policières et les activistes. Soulignons également que l'organisation des Brown Berets, une organisation clé du Chicano Movement, a été formée en 1967 à Los Angeles par des militant-e-s du groupe Young Citizens for Community Action (YCCA) en réaction aux brutalités policières. Si les activistes des mouvements sociaux de libération sont particulièrement visés par les violences policières, les artistes racialisé-e-s subissent également la pression des forces de police. Dans une histoire orale datant de 1992, l'artiste Suzanne Jackson témoigne de la présence d'agents de police qui tentaient d'empêcher le public d'assister au vernissage de l'exposition de Emory Douglas, devenu le ministre de la culture du BPP, organisée en 1969 à la Gallery 32 (Los Angeles) dont elle est la fondatrice<sup>141</sup>.

Plusieurs artistes visualisent ce combat contre les brutalités policières. John Outterbridge réalise l'œuvre *Pig Painted Blue* (œuvre perdue) issue de la série *Rag Man* à partir d'uniformes de police qu'il décrit ainsi : « les actions de la police dans les rues étaient assez violentes à ce moment-là. Le mot « porcs » était utilisé à propos de l'attitude des forces de police, pas vrai ? Je me souviens avoir réalisé une œuvre appelée *Pig Painted Blue*. C'était un uniforme de police réalisé avec précision [...]»<sup>142</sup>. » Cette association des forces de police à la figure du porc a notamment été employée par Emory Douglas. Dans de nombreux dessins publiés dans *The Black Panther*, le journal du BPP dont il est le directeur artistique, il représente les membres de la police, mais aussi les représentant-e-s des pouvoirs financiers et politiques, avec des têtes de porcs afin de souligner avec véhémence les injustices raciales (fig. 16) : « Notre propos était que les gens réalisent la nature de ceux qui nous opprressaient, et nous figurions des policiers en porcs [*pig-policemen*] comme symboles de cette oppression<sup>143</sup>. » Né en 1943 à Grand

---

<sup>141</sup> « African-American Artists of Los Angeles: Suzanne Jackson », entretien par Karen Anne Mason, août 1992, UCLA Library, Center for Oral History Research, p. 96, en ligne : <http://oralhistory.library.ucla.edu/viewTextFile.do?itemId=29972&fileSeq=4&xsl=null> [consulté le 22/07/2017].

<sup>142</sup> « African-American Artists of Los Angeles: John W. Outterbridge », *op. cit.*, p. 141-142.

<sup>143</sup> Emory Douglas in Elton C. FAX, *Black Artists of the New Generation*, New York, Dodd, Mead, 1977, p. 276. Notons que les productions artistiques liées au Black Panther Party ont fait l'objet d'une récente

Rapids (Oklahoma), Douglas déménage dans la baie de San Francisco avec sa mère à l'âge de huit ans. Alors qu'il est étudiant en graphisme publicitaire [*commercial art*] au City College of San Francisco, il est chargé de réaliser le poster et les flyers du discours de Betty Shabazz, la veuve de Malcolm X, organisé sur le campus en 1967. C'est à cette occasion que Douglas rencontre Huey P. Newton et Bobby Seale, les leaders du BPP, qui sont chargés de la sécurité de l'événement tout en y présentant le programme de l'organisation militante. Douglas raconte son intérêt pour celle-ci :

*J'ai été attiré par lui [le BPP] en raison de son attachement à l'auto-défense. Je me suis détourné du Mouvement des droits civiques dirigé par Dr. King à ce moment, car à cette époque les protestations non-violentes ne m'attiraient pas. Et, bien que les rébellions de Watts, de Détroit et de Newark n'aient pas été bien organisées, elles me parlaient. Je pouvais m'identifier à elles<sup>144</sup>.*

Aux côtés de ses dessins liant la figure du porc aux représentant-e-s du pouvoir, de nombreuses productions de l'artiste sont destinées à encapaciter la communauté noire en représentant des personnages engagés dans la lutte contre les injustices. Plusieurs de ses œuvres montrent des femmes et des hommes noirs armés. Dans un dessin publié dans *The Black Panther* du 27 juin 1970, on voit le portrait d'une femme noire de profil, portant une épinglette « *SELF-DEFENSE* », qui tient un fusil. Une inscription en-dessous mentionne « *Warning to America* » [« Avertissement à l'Amérique »] (fig. 17). Au-dessus, on lit également les mots de la femme armée : « Nous sommes entre 25 et 30 millions, nous sommes forts et nous sommes armés. Nous avons pleinement conscience de notre situation et nous sommes déterminés à la changer. Et, nous n'avons pas peur. » Comme le souligne l'artiste Sam Durant dans son introduction à la monographie consacrée à l'artiste datant de 2007, Douglas ne cherche pas encourager la violence, mais à encourager à l'autodéfense en relation avec le programme du BPP :

*Comme un prolongement des enseignements et des écrits de Malcolm X et de Frantz Fanon, ces images étaient conçues pour encapaciter les Noirs à obtenir*

---

exposition au Oakland Museum of California (OMCA) intitulée *All Power to the People: Black Panthers at 50* (08/10/16-26/02/17).

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 273.

*leur liberté en mettant l'accent sur leurs droits à l'autodéfense en cas de violentes oppressions. Les images inspiraient dans la communauté noire une conscience révolutionnaire et une résistance active au racisme et aux mauvais traitements imposés par le gouvernement*<sup>145</sup>.

D'autres représentations de Douglas sont liées aux programmes communautaires et aux campagnes électorales du BPP. Dans un photomontage daté du 9 août 1971, il place au premier plan la photographie d'un enfant noir souriant et tenant une pancarte « *Don't Support the Greedy* » [« Ne soutiens pas le cupide »] (fig. 18). Sur sa gauche, Douglas dessine une femme noire riant et portant une épinglette « *Support the Needy* » [« Soutiens celui qui est dans le besoin »] du même vert que le tee-shirt et la pancarte de l'enfant. Derrière eux, l'artiste insère des images de manifestations. Ces œuvres de Douglas traduisent la résilience de la communauté africaine-américaine et sont destinées à persuader les regardeur-e-s de l'impératif de défendre par et pour elles et eux-mêmes leurs droits, notamment en soutenant les diverses actions du BPP. Comme le souligne l'artiste et chercheuse Colette Gaiter :

*Les personnes dans les dessins de [Emory] Douglas ont le contrôle sur leurs vies et leurs destins dans leurs maisons et communautés. [...]. L'art de Douglas aidait les personnes noires à imaginer une réalité alternative qui était partiellement mise en place par les programmes du Black Panther Party*<sup>146</sup>.

Dans le Chicano Art Movement, l'utilisation de la figure animale du porc pour représenter l'oppression des différentes formes de pouvoir est également utilisée, comme en témoignent plusieurs dessins de Harry Gamboa Jr. (né en 1951 à Los Angeles) publiés dans la revue politique *Regeneración*<sup>147</sup> (fig. 19). Michael V. Rios (né en 1947 à Oakland) en fait de même dans la peinture murale *MCO* (1972). Dans un style évoquant les vignettes des bandes dessinées [*comics*], *MCO*, réalisée sur les murs du Mission

---

<sup>145</sup> Sam DURANT, « Introduction », in Sam DURANT (dir.), *Black Panther: The Revolutionary Art of Emory Douglas*, New York, Rizzoli, 2007, p. 20.

<sup>146</sup> Colette GAITER, « The Revolution Will Be Visualized », in Elissa AUTHER et Adam LERNER (dirs.), *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, Minneapolis, University of Minnesota Press, Denver Museum of Contemporary Art, 2012, p. 251.

<sup>147</sup> Cofondée par Francisca Flores, la revue *Regeneración* a été publiée en 1970 et 1975 à Los Angeles. Elle a été un outil de diffusion de la pensée féministe chicana et les artistes du Chicano Art Movement y participaient, comme les artistes du collectif ASCO, dont Harry Gamboa Jr. fait partie.

Coalition Organization (MCO), dépeint des scènes quotidiennes du quartier de Mission à San Francisco dont le harcèlement policier fait partie<sup>148</sup>. Si Rios choisit de représenter les habitant-e-s de Mission sous les traits de taupes (symbolisant ainsi une forme de vie souterraine invisibilisée par le pouvoir ou encore une « culture fantôme » [*phantom culture*] pour reprendre les termes de Harry Gamboa Jr.<sup>149</sup>), il figure les représentant-e-s de l'oppression en porcs ou encore en chiens (fig. 20).

Le 20 décembre 1969, le Chicano Moratorium Committee, co-présidé par David Sánchez (co-fondateur des Brown Berets) et Rosalio Muñoz (un ancien étudiant de l'Université de Californie à Los Angeles qui a refusé la conscription [*draft*]), initie une protestation contre la guerre du Vietnam à East Los Angeles. Une deuxième manifestation se déroule le 28 février 1970, puis une troisième le 29 août 1970. Cette dernière, rassemblant plus de vingt-mille personnes, est fortement réprimée par les forces policières : trois personnes y trouvent la mort dont le journaliste Rubén Salazar, des centaines de personnes sont blessées et plus de deux cents arrêtées<sup>150</sup>. Trois ans plus tard, en 1973, deux jeunes artistes, Gronk (né en 1954 à Los Angeles) et Willie F. Herrón III (né en 1951 à Los Angeles), choisissent de représenter la répression de la contestation sur une peinture murale réalisée dans le cadre du programme artistique Estrada Courts initié par l'artiste Charles « Gato » Félix dans l'un des quartiers [*housing project*] de East Los Angeles<sup>151</sup>. L'œuvre *The Black and White Mural/Moratorium Mural* se présente sous la forme d'une mosaïque d'images en noir et blanc réalisées en grande partie à partir de photographies de presse (fig. 21). Autour d'un panoramique du Chicano Moratorium, des images diverses se juxtaposent permettant une lecture ouverte de l'œuvre en fonction des associations opérées par les regardeur-e-s. Deux portraits, ceux d'un orang-outan et d'un homme, soulignent le processus de hiérarchisation raciale stéréotypée reléguant les personnes stigmatisées au rang de « primitif ». Sur la peinture

---

<sup>148</sup> La peinture murale *MCO* n'existe plus.

<sup>149</sup> Voir Harry GAMBOA Jr., *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa, Jr.*, dir. par Chon A. NORIEGA, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

<sup>150</sup> Pour plus de détails sur le Chicano Moratorium, voir par exemple : Rodolfo ACUÑA, *Occupied America: The Chicano's Struggle Toward Liberation*, San Francisco, Canfield Press, 1972, p. 258-263. Rubén Salazar est l'auteur d'un texte clé du Chicano Movement paru le 6 février 1970 dans Los Angeles Times, voir Rubén SALAZAR, « Who is a Chicano? And, What is it the Chicano Want? », in Jacinto QUIRARTE (dir.), *Chicano Art History: A Book of Selected Readings*, op. cit., p. 5.

<sup>151</sup> À propos du programme artistique Estrada Courts, lire Holly BÁRNET-SANCHEZ, Tim DRESCHER et Tomás YBARRA-FRAUSTO, *Give Me Life: Iconography and Identity in East LA Murals*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2016.

murale, sont aussi représentées une cellule de prison, un jeune garçon tenant une banderole avec l'inscription « *Brutality* », le cri d'une femme (une image issue du film *Orange Mécanique* (1971) de Stanley Kubrick) et des images plus intimes, comme celle de deux jeunes enfants<sup>152</sup>. Gronk et Herrón III insèrent également sur leur fresque deux images les représentant dans la performance *Stations of the Cross* (1971). Cette performance sur Whittier Boulevard est une réaction des artistes aux nombreuses morts causées par la guerre du Vietnam à l'instar des protestations du Chicano Moratorium<sup>153</sup>.

En 1972, Gronk et Herrón III forment avec Gamboa Jr. et Patssi Valdez (née en 1951 à Los Angeles) le collectif ASCO qui continue jusqu'en 1987. Les quatre artistes ont été élèves au Garfield High School de East Los Angeles, un lieu phare des protestations étudiantes chicanas de la fin des années 1960 (les *Blowouts*). Gamboa Jr. sollicite Gronk, Herrón III et Valdez à participer à la revue *Regeneración*. C'est ce travail de collaboration qui les conduit à former ASCO. Le 24 décembre 1974, le collectif réalise la performance *First Supper (After a Major Riot)*. Aux côtés d'une imposante poupée, d'un squelette et de peintures représentant des scènes de torture, Gamboa Jr., Gronk et Valdez accompagnés de Humberto Sandoval dînent entre Whittier Boulevard et Arizona Avenue, un site qui a été le lieu d'une manifestation réprimée par des tirs d'agents de police trois années auparavant (fig. 22). Cette performance sur la voie publique vise à encourager la prise de parole pour la défense de ses droits, et notamment contre les brutalités policières.

Dans plusieurs de ses œuvres, Rupert García (né en 1941 à French Camp, Californie) traduit également la violence des discriminations raciales contemporaines. Après avoir rejoint l'United States Air Force et s'être engagé comme volontaire dans la guerre du Vietnam, García, bénéficiant du GI Bill, s'inscrit au San Francisco State College à son retour aux États-Unis en 1966. Cette même année, il arrête de peindre et se consacre à la réalisation de posters en lien avec l'activisme du campus. En effet, pour l'artiste, l'acte de peindre était devenu caduc et inapproprié : il ne répondait plus à

---

<sup>152</sup> Voir Mario ONTIVEROS, « Painting Diagonally: An Archive of Resistance and a "sensory form of strangeness" », in C. Ondine CHAVOYA et Rita GONZALEZ (dirs.), *op. cit.*, p. 270-275.

<sup>153</sup> Harry GAMBOA Jr., « In the City of Angels, Chameleons, and Phantoms: Asco, a Case Study of Chicano Art in Urban Tones (or, Asco Was a Four-Member Word) » [1991], in *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa, Jr.*, *op. cit.*, p. 76.

l'urgence permettant d'élaborer des discours visuels participant aux luttes sociales<sup>154</sup>. Si le poster permet une reproduction en grand nombre rapide et à moindre coût, son utilisation est aussi une manière de remettre en cause la hiérarchie des formes instituée par la tradition artistique européenne. Comme les peintures murales, les posters, diffusés dans l'espace public, permettent de toucher un large public et ainsi d'élargir l'impact des œuvres d'art au-delà des murs de la galerie ou du musée. De plus, García éprouve un vif attrait pour les qualités visuelles de la sérigraphie et notamment pour ses possibilités de traitement en aplat des couleurs. Très souvent, il travaille à partir de photographies trouvées dans les journaux. Si sa production partage des aspects formels similaires avec des œuvres du Pop Art, son propos s'en éloigne : ses réappropriations s'inscrivent dans une resignification politique de l'image médiatique<sup>155</sup>. Dans *The Bicentennial Poster* (1975), García figure en raccourci le torse d'un homme latino-américain maculé de sang allongé au sol à partir de la photographie d'un homme tué pendant une répression en Argentine. Une flaque sanglante semble également s'écouler sous sa tête (fig. 23). L'œuvre, à la fois directe dans son élimination des détails, abstraite dans ses formes et puissante dans ses couleurs, symbolise la violence contre les groupes racialisés. Dans la sérigraphie *El Grito de Rebelde* (1975), García représente un homme, de face, les yeux bandés, qui pousse un cri alors que son buste est ligoté à partir cette fois-ci d'une photographie prise en Iran pendant le règne de Reza Shah. L'arrière plan de l'œuvre est constitué par trois couleurs : deux aplats, l'un noir et l'autre gris-bleu, encadrant une bande marron plus fine seulement visible au-dessus du visage de l'homme, le reste étant caché par son corps (fig. 24). De nouveau, García se concentre sur l'extrême violence de la scène et met en évidence la brutalité déployée pour réprimer les activistes des mouvements sociaux, comme cela a été notamment le cas pour le Chicano Moratorium. Dans la sérigraphie *Untitled* (1968), Cleveland Bellow (né en 1946 à San Francisco), qui utilise le terme de « réalité sociale » pour définir son travail<sup>156</sup>, se concentre également sur l'expression de colère et de douleur de la personne représentée, ici un jeune homme noir. Ce dernier, les bras levés au-dessus de sa tête,

---

<sup>154</sup> « Oral history interview with Rupert García », entretien par Paul J. Karlstrom, 7 septembre 1995-24 juin 1996, Archives of American Art, Smithsonian Institution, en ligne : <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-rupert-garcia-13572> [le 22/07/2017].

<sup>155</sup> Voir Ramón FAVELA, *The Art of Rupert García*, San Francisco, Chronicle Books, The Mexican Museum, 1986, p. 19.

<sup>156</sup> Voir Samella S. LEWIS et Ruth G. WADDY (dirs.), *Black Artists on Art, Vol. 2*, Los Angeles, Contemporary Crafts Publishers, 1971, p.103. L'artiste est décédé en 2009 à Hayward (Californie).

esquisse un cri comme s'il venait d'être témoin ou d'avoir lui-même subi une injustice, comme une arrestation arbitraire (fig. 25).

Aux côtés des dénonciations des violences policières, des artistes questionnent également les iniquités du système judiciaire, comme Yolanda M. López. Née en 1942 à San Diego, celle-ci poursuit ses études supérieures en Californie du Nord et notamment au San Francisco State College où elle milite dans les rangs du Third World Liberation Front (TWLF), une coalition étudiante multiraciale, dont les grèves menées entre novembre 1968 et mars 1969 aboutissent à la création de la première *School of Ethnic Studies* aux États-Unis<sup>157</sup>. Le TWLF témoigne de la vigueur de l'activisme étudiant au sein des campus étasuniens dans lesquels nombre d'étudiant-e-s mènent des actions pour transformer les programmes des universités ainsi que le mode de recrutement du personnel administratif et enseignant afin de favoriser l'accessibilité aux étudiant-e-s minorisé-e-s<sup>158</sup>. L'expérience militante de López forge sa prise de conscience des oppressions subies par les Mexicain-e-s-Américain-e-s aussi bien que du pouvoir des images. En effet, parmi les consignes données pour les manifestations, les militant-e-s devaient prendre des clichés en retour des agents de police qui les photographiaient<sup>159</sup>. À l'arrêt de ses études, elle s'installe dans le quartier de Mission à San Francisco et cofonde en 1969 l'organisation communautaire Americana Latina Unida destinée à répondre aux besoins des jeunes du quartier. Cependant, après deux mois d'existence, l'organisation se transforme en un comité de défense de sept jeunes latino-américains (dont deux membres de l'organisation, Mario Martinez et Tony Martinez) accusés du meurtre de l'officier de police Joseph Brodnick survenu le 1<sup>er</sup> mai 1969 à San Francisco et prend le nom de Los Siete de la Raza. Le comité organise également des activités proches de celles du BPP, comme la distribution de petits déjeuners aux enfants et

---

<sup>157</sup> Déjà, en 1967, le premier programme de *Black Studies* avait été fondé au San Francisco State College. De plus, à l'Université de Californie à Berkeley, à partir de janvier 1969, une grève de trois mois du TWLF se clôt par la création d'un département d'études ethniques [*ethnic studies department*].

<sup>158</sup> Ces protestations s'inscrivent en réaction au Master Plan of Education de Californie initié en 1960 qui a encouragé une hiérarchie entre les établissements labellisés « University of California », « State College » et « Junior College », ce qui a provoqué une baisse des admissions des étudiant-e-s racialisé-e-s dans les établissements des deux premières catégories.

<sup>159</sup> Karen Mary DAVALOS, « The Print Culture of Yolanda M. López », in Elissa AUTHER et Adam LERNER (dirs.), *op. cit.*, p. 191

l'accès à des services de santé<sup>160</sup>. Afin de mobiliser les habitant-e-s de Mission autour de la libération des sept accusés et des oppressions de la communauté, le comité de défense fonde le journal *¡Basta Ya!* publié initialement dans les dernières pages du journal du BPP. López crée le logo du journal, une main ouverte avec une chaîne posée sur sa paume, qui fait écho au symbole du poing levé du Black Power tout en symbolisant le futur et l'espoir. Elle est également chargée de la mise en page du journal pour laquelle Emory Douglas lui donne des conseils et l'influence aussi dans son approche artistique du photomontage<sup>161</sup>. En 1969, pour le troisième numéro de *¡Basta Ya!*, López réalise le dessin *Free Los Siete* : en positionnant le drapeau des États-Unis à la verticale, elle transforme ses bandes en des barreaux de prison derrière lesquelles sont enfermées six personnes (le septième accusé n'a jamais été appréhendé) (fig. 26). Si cinq d'entre elles font face aux regardeur-e-s visant ainsi à les interpeller sur la légitimité de leur emprisonnement, la sixième, en bas à droite, de profil, regarde vers le bas, adoptant une posture de réflexion : s'interroge-t-elle sur la validité du Serment d'allégeance au drapeau des États-Unis [*Pledge of Allegiance*] dont un extrait encadre la cellule de prison (« Je jure allégeance au drapeau des États-Unis d'Amérique et à la République qu'il représente, une nation unie sous l'autorité de Dieu, indivisible, avec la liberté et la justice pour tous ») ? *Free Los Siete* est aussi utilisée comme support visuel dans les manifestations de l'époque. López produit également des posters et des flyers qui circulent dans les rues de Mission. Dans un entretien publié dans l'ouvrage *Connecting Conversations: Interviews with 28 Bay Area Women Artists* (1988), elle raconte combien il était enthousiasmant de voir ses œuvres exposées dans le quartier et souligne l'importance de cette période pour son travail artistique<sup>162</sup>. La pratique de López évoque la notion de « travailleur culturel » [*cultural worker*], encouragée par le Chicano Art Movement et inspirée du marxisme, qui remettait en cause la figure de l'artiste comme un génie individuel et l'objet d'art comme une marchandise privilégiant les œuvres collectives, non-signées, exposées dans l'espace public et accessibles à la communauté. Comme l'artiste le rappelle :

---

<sup>160</sup> Ces organisations s'inspirent du slogan « *Serve the People* » (le titre d'un discours prononcé en 1944 par Mao Zedong) qui exprime la nécessité de répondre aux besoins des personnes en souffrance économique et sociale.

<sup>161</sup> Karen Mary DAVALOS, « The Print Culture of Yolanda M. López », *op. cit.*, p. 186.

<sup>162</sup> Moira ROTH (dir.), *Connecting Conversations: Interviews with 28 Bay Area Women Artists*, Oakland, Eucalyptus Press, 1988, p. 119.



*Pour nous, il n'était pas important d'être des stars de l'art. Nous pensions que nous formions une voix pour les personnes qui n'avaient pas eu la parole auparavant. Nous nous considérions véritablement comme des serviteurs du peuple [servants of the people], créant des images de nous-mêmes dans lesquelles nous pouvions réaffirmer notre existence [...]*<sup>163</sup>.

L'œuvre *Free Los Siete* de Yolanda M. López possède des similarités avec *Injustice Case* (1970) de David Hammons. Dans cette œuvre, qui use du même processus de création original de l'empreinte corporelle que nous avons précédemment décrit, Hammons représente sur un fond blanc le corps d'un homme de profil, assis, sa tête en arrière, bâillonné et attaché à une chaise (fig. 27). Le cadre de l'œuvre est formé du drapeau des États-Unis. Comme López, Hammons fait référence à un événement contemporain : les violences subies par Bobby Seale, un des leaders du BPP, pendant le procès des Huit de Chicago (1969-1970). Dans ces deux œuvres, Hammons et López mettent en doute les idéaux de justice censés être symbolisés par le drapeau national.

Avec *The Door (Admissions Office)* (1969), Hammons représente la problématique de la discrimination dans le système éducatif qui persiste malgré le Mouvement des droits civiques et reste une problématique majeure du Black Power Movement qui lutte notamment pour l'égalité dans l'éducation et contre le décrochage scolaire. Sur une plaque acrylique transparente encadrée dans une porte de bois marquée de l'inscription « *Admissions Office* », il insère l'empreinte d'un jeune garçon noir dont les paumes des mains et le visage sont pressés contre la porte vitrée du bureau des inscriptions des élèves (fig. 28). Cette œuvre est proche de son œuvre antérieure *Black Boy's Window* (1968) qui figure un jeune garçon noir observant derrière une grille de fenêtre et qui incarne ainsi de manière plus générale la mise à l'écart de la jeunesse africaine-américaine de la société par le pouvoir blanc.

Dans *A Black and White Situation* (1976), Casper Banjo (né en 1937 à Memphis, Tennessee) en appelle également à en finir avec les inégalités entre les personnes blanches et les personnes noires par l'utilisation d'empreintes<sup>164</sup>. L'œuvre montre en

---

<sup>163</sup> Yolanda M. López in *Ibid.*

<sup>164</sup> Casper Banjo est décédé en 2008 à Oakland.

effet quatre empreintes de mains, deux blanches et deux noires, sur un mur de briques (fig. 29). Celui-ci, un élément iconographique récurrent dans le travail de l'artiste, évoque la barrière du racisme qui empêche les Africain-e-s-Américain-e-s d'accéder à la pleine citoyenneté (notons que dans la partie supérieure de l'œuvre, la main blanche semble retenir la main noire) aussi bien que l'impossibilité actuelle d'une communication réelle entre les personnes blanches et les personnes noires, comme l'écrit le psychiatre et penseur Frantz Fanon dans son ouvrage *Peaux noires, masques blancs* (1952) : « Le Blanc est enfermé dans sa blancheur. Le Noir dans sa noirceur<sup>165</sup>. » Banjo incite à dépasser ce qui est considéré comme le « problème noir » par la société dominante pour analyser une situation qui, en réalité, implique tout autant, sinon plus, la communauté blanche à l'origine du processus de racialisation. Son utilisation de la couleur blanche et de la couleur noire traduit l'impasse de la ligne de couleur en écho aux propos du militant et sociologue William Edward Burghardt Du Bois qui a écrit dans son ouvrage *The Souls of Black Folk* (1903) souvent cité : « le problème du XX<sup>ème</sup> siècle est le problème de la ligne de partage des couleurs<sup>166</sup>. »

En parallèle à ces dénonciations visuelles du racisme réalisées par des artistes africain-e-s-américain-e-s et des artistes chicanas et chicanos, des artistes asiatiques-américain-e-s luttent contre les oppressions raciales par leur pratique artistique. Avec la sérigraphie *Looking Back at Galileo High School* (1974), Leland Wong (né à San Francisco) aborde, comme David Hammons dans *The Door (Admissions Office)*, le sujet des discriminations subies par la jeunesse racialisée<sup>167</sup>. À l'instar des autres mouvements sociaux de libération, la défense du droit à l'éducation est un point central de l'Asian American Movement. L'East Bay Chinese Youth Council (EBAYC), une organisation créée en 1969 à Oakland, est particulièrement concernée par cette problématique et met en place plusieurs projets, comme la Chinese Community School pour « sensibiliser les immigrants aux compétences sociales et linguistiques dont ils auront besoin pour être sur un pied d'égalité et survivre dans une société blanche

---

<sup>165</sup> Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1952], p. 7.

<sup>166</sup> William Edward Burghardt DU BOIS, *Les âmes du peuple noir*, traduction Magali BESSONE, Paris, La Découverte, 2007 [*The Souls of Blacks Folks*, 1903], p. 3.

<sup>167</sup> Nous n'avons pas connaissance de l'année de naissance de l'artiste.

hostile<sup>168</sup>. » Dans la sérigraphie *Looking Back at Galileo High School*, inspirée de la photographie d'un jeune asiatique-américain prise devant l'entrée de son ancien lycée, Wong montre celui-ci, de profil et en noir et blanc, dans une expression traduisant à la fois une forme d'inquiétude et de détermination. Le jeune homme se tient devant un claustra derrière lequel l'artiste a reproduit une photographie en rouge et blanc d'un groupe de personnes qui font face aux regardeur-e-s (fig. 30). Comme Margo Machida l'explique dans le catalogue d'exposition *Icons of Presence: Asian American Activist Art* (2008) : « il [Leland Wong] pourrait traduire son ressentiment persistant envers la discrimination qu'il a dû endurer avec de nombreux de ses camarades étudiants chinois [...]»<sup>169</sup>. » Wong, qui a grandi à Chinatown, étudie à la fin des années 1960 la photographie et la sérigraphie au San Francisco State College comme Rupert García et Yolanda M. López. Il précise : « à un moment où personne ne souhaitait exprimer son « asianité » [« Asianness »], je voulais incorporer des sujets asiatiques-américains [et] des motifs asiatiques dans mon travail<sup>170</sup>. » Dans le poster *My Father at Angel Island* (1976), Wong représente un jeune homme asiatique, face aux regardeur-e-s, vêtu d'une chemise blanche, d'un nœud papillon et d'une veste épaisse devant un mur et une large fenêtre équipée d'une grille, suggérant qu'il se trouve dans une prison (fig. 31). Cette œuvre est inspirée d'une photographie de son père qui, à l'âge de douze ans, a passé plusieurs semaines à la station d'immigration Angel Island de San Francisco, chargée du contrôle de l'immigration depuis la Côte Ouest des États-Unis pendant la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle : « J'ai toujours regardé cette image de mon père en me demandant ce qui pouvait traverser son esprit. Je trouvais que c'était une photographie forte montrant un jeune enfant innocent ... [qui n'avait] aucune idée de ce qu'était le racisme<sup>171</sup>. » À travers la figure de l'enfant, Wong, comme Hammons, souligne ainsi l'injustice des discriminations racistes.

Dans la peinture murale portable *The Struggle for Low Income Housing* (1976), Jim Dong (né à San Francisco) et Nancy Hom (née en Chine) représentent la résistance

---

<sup>168</sup> « East Bay Chinese Youth Council », *Rodan Newspaper*, juillet 1971, vol. 1, n° 12, in ASIAN COMMUNITY CENTER ARCHIVE GROUP, *Stand Up: An Archive Collection of the Bay Area Asian American Movement 1968-1974*, Berkeley, Eastwind Books, 2009, p. 203.

<sup>169</sup> Margo MACHIDA, *Icons of Presence: Asian American Activist Art*, San Francisco, Chinese Culture Foundation, 2008, p. 29.

<sup>170</sup> Leland Wong in *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*

de la communauté asiatique-américaine contre l'expulsion des locataires de l'International Hotel (I-Hotel) qui a été un événement majeur de l'Asian American Movement (fig. 32 et 33)<sup>172</sup>. Situé à cheval des quartiers de Chinatown et de Manilatown à San Francisco, l'I-Hotel abrite des organisations communautaires culturelles et sociales et des logements à loyer faible occupés principalement par des hommes retraités d'origine chinoise et philippine. Ces hommes vivaient très souvent seuls en conséquence des lois d'immigration destinées à exercer un contrôle de la population asiatique qui ont particulièrement limité l'entrée des femmes sur le territoire étasunien pour favoriser l'immigration d'hommes célibataires depuis le *Chinese Exclusion Act of 1882* jusqu'au vote de l'*Immigration and Nationality Act of 1965* qui abolit les quotas d'immigration basés sur la nationalité. En 1968, dans un contexte de gentrification des quartiers de Chinatown et de Manilatown situés à l'orée du quartier de Financial District<sup>173</sup>, l'entreprise Milton Meyer et Company achète l'immeuble de l'I-Hotel en vue de le transformer en parking. Afin d'éviter le déplacement et la précarisation de ses habitant-e-s, plusieurs organisations, comme Kalayaan, leur apportent leurs soutiens. Marquée par de violentes confrontations, la campagne pour lutter contre les expulsions de l'I-Hotel est menée pendant plusieurs mois. Des soupçons de harcèlement sur les occupant-e-s pour les forcer à quitter l'immeuble pèsent sur l'entreprise qui est notamment accusée d'avoir provoqué un incendie à l'origine de la mort de trois personnes. Finalement en juillet 1969, Milton Meyer et Company loue l'immeuble à l'organisation communautaire United Filipino Association (UFA) pour une durée de trois ans. Avec le soutien d'étudiant-e-s et de bénévoles, l'I-Hotel est alors profondément rénové. D'autres organisations culturelles et politiques, comme Asian Community Center (ACC) et Chinese Progressive Association (CPA), ainsi que la structure artistique Kearny Street Workshop (KSW) s'y installent. Cependant, en 1974, Milton Meyer et Company vend l'immeuble à la compagnie asiatique Four Seas Company qui souhaite elle aussi procéder à l'expulsion de l'immeuble. De nouveau, un fort mouvement contestataire se met en place pour défendre les droits des locataires de l'I-Hotel qui seront finalement

---

<sup>172</sup> Nous n'avons pas connaissance des années de naissance des deux artistes.

<sup>173</sup> De 1960 à 1970, les quartiers de Chinatown et de Manilatown perdent beaucoup de logements accessibles aux personnes en difficulté économique, de nombreuses unités d'habitation étant achetées par des sociétés qui les transforment en immeubles de bureaux, ce qui provoque une hausse des prix de l'immobilier. Voir Daryl Joji MAEDA, *op. cit.*, p. 58.

expulsés par la force dans la nuit du 3 août 1977<sup>174</sup>. L'I-Hotel était un lieu essentiel de la communauté asiatique-américaine de San Francisco Il permettait à ses habitant-e-s, qui, pour la plupart âgé-e-s et principalement des hommes comme nous l'avons souligné, avaient formé une main d'œuvre bon marché, aux faibles revenus, de vivre dans un espace de soutien culturel et social. Dans *The Struggle for Low Income Housing*, Dong et Hom représentent cette longue et violente lutte pour préserver l'I-Hotel et défendre les droits de ses habitant-e-s est représentée par. En forme de V, l'œuvre montre un homme âgé philippino-américain, devant l'entrée de l'I-Hotel. Celui-ci lève avec sa main droite sa canne qui sort du cadre et avance au centre de l'œuvre une boule de démolition avec sa main gauche signifiant son rejet de la destruction de l'I-Hotel. Son visage, exprimant la colère, est tourné vers deux hommes, un juge et un homme fumant un cigare, représentant les pouvoirs judiciaire et économique. L'œuvre, très dynamique dans sa composition, révèle l'influence de la bande dessinée sur les artistes<sup>175</sup>. Dong et Hom dépeignent un personnage, fort, prêt à se battre contre un système injuste, qui incarne la lutte de la communauté asiatique-américaine contre la destruction de l'I-Hotel, et plus largement pour ses droits, et insistent sur l'impératif de celle-ci.

Si ces œuvres protestent contre le racisme institutionnel, la série *J'accuse* de Charles White pose la question de la responsabilité individuelle dans la perpétuation des discriminations raciales. Le titre des dix-sept dessins au fusain réalisés par l'artiste en 1966 fait référence à la lettre ouverte d'Émile Zola au président français Félix Faure publiée le 13 janvier 1898 à la une du quotidien *L'Aurore*. L'intention de Zola était que l'officier Alfred Dreyfus, de confession juive, injustement condamné par les tribunaux de l'armée française pour trahison envers sa patrie, soit réhabilité. L'œuvre *J'accuse #1*<sup>176</sup> représente une femme noire dont le corps est recouvert d'une imposante cape laissant seulement son visage et ses mains découvertes (fig. 34). Assise, les mains posées l'une sur l'autre sur ses genoux, le regard fixe, la femme dégage, par sa position, un sentiment de détermination et de sagesse. Dans *J'accuse #5*, White dessine un homme noir debout, de trois quart, le corps recouvert de plusieurs couches de vêtements, dont le regard,

---

<sup>174</sup> Voir « The Battle for the I-Hotel », in ASIAN COMMUNITY CENTER ARCHIVE GROUP, *op. cit.*, p. 63-76.

<sup>175</sup> Voir Margo MACHIDA, *Icons of Presence: Asian American Activist Art*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>176</sup> Lors de l'exposition de la série à la Heritage Gallery (Los Angeles), deux cents reproductions signées de l'œuvre sont vendues un dollar chacune au profit du Watts Towers Arts Center, in Erica M. JAMES, « Charles White's *J'accuse* and the Limits of Universal Blackness », *Archives of American Art Journal*, automne 2016, vol. 55, n° 2, p. 23.

préoccupée, est cette fois-ci dirigé vers le bas (fig. 35). Au-dessus de lui, de fines branches semblent vouloir enserrer son visage. Les vêtements qui recouvrent largement ces deux corps cachent-ils des blessures infligées par des actes racistes et/ou servent-ils de protection contre des regards qui pourraient être menaçants ? Dans les deux œuvres, aux dimensions importantes (leur format est d'environ 130 x 85 cm chacune), White choisit la verticalité et dote ses personnages de corps disproportionnés par rapport à leurs visages leur donnant ainsi une stature imposante exprimant la dignité et la force. Dans *J'accuse #10*<sup>177</sup>, White réunit dans un dessin au format circulaire les portraits de onze femmes noires d'âges différents enchevêtrés les uns aux autres.

À l'instar de Zola qui dénonçait l'antisémitisme en France, White accuse les États-Unis de ne pas reconnaître la pleine citoyenneté aux Africain-e-s-Américain-e-s. L'artiste reprend par la série la figure de style de l'anaphore employée par Zola insistant sur l'urgence à réagir face au racisme qu'il représente aussi dans la peinture *Freedom Now* (1966-1967) dont le titre fait référence au slogan du Southern Christian Leadership Conference (SCLC). White avait déjà soulevé la problématique du racisme dans *Freeport* (1947) dans laquelle un soldat noir jaillit de l'arrière-plan du dessin, des chaînes brisées autour de ces poignets et une corde rompue autour de son cou, comme s'il venait de s'échapper d'un acte de lynchage, et tenant à la main une réplique de la torche de la Statue de Liberté « représentant la promesse encore non tenue des pleins droits constitutionnels<sup>178</sup> » comme le précise le chercheur Paul Von Blum. Au-dessous de lui, des personnages luttent violemment, et au premier plan, un homme blanc, un policier blanc et un membre du Ku Klux Klan confirmant la persistance du racisme aux États-Unis. Dans *Freeport*, White suggère la possibilité de se libérer de l'oppression raciale alors que dans la série *J'accuse*, l'artiste traduit sa perte de confiance en la capacité de la société étasunienne à se débarrasser du racisme qui l'imprègne. Si dans ses œuvres antérieures, White visait à transmettre des notions universelles telles que la beauté, la dignité et la vérité à travers ses représentations de personnages noirs<sup>179</sup>, il indique dans *J'accuse* un sentiment de désillusion, comme dans le dessin *Dreams Deferred* (1969) pour lequel il emprunte le titre du poème de Langston Hughes écrit en 1951. Dans *J'accuse*,

---

<sup>177</sup> L'œuvre fait la couverture du magazine *Ebony* pour le numéro « The Negro Woman » publié en 1966.

<sup>178</sup> Paul VON BLUM, « Charles White: An Artist for Humanity's Sake », *Journal of Pan African Studies*, décembre 2009, vol. 3, n° 4, p. 29.

<sup>179</sup> « Oral history interview with Charles W. White », *op. cit.*

White prend à partie les spectateurs et les spectatrices sur la permanence du racisme : qu'est-ce qui peut justifier que ces personnes soient victimes d'injustices raciales ? Comme l'historienne de l'art Erica M. James l'écrit dans son article « Charles White's *J'accuse* and the Limits of Universal Blackness » (2016) : « comme Zola, White pointait du doigt les regardeurs en les renvoyant à leur responsabilité dans leur rôle au sein d'une société où l'humanité et la liberté ne pouvaient pas être revendiquées de manière universelle<sup>180</sup>. »

Les œuvres que nous venons d'examiner contribuent aux luttes contre les discriminations raciales contemporaines. Très souvent en lien avec des événements contemporains, elles dénoncent les injustices raciales et visualisent leurs violences. Ces artistes se servent de la puissance de communication et des dimensions sensibles et symboliques de la pratique artistique afin de favoriser les prises de conscience et ainsi encourager à l'action pour libérer la société des oppressions raciales.

### 3. *Dimensions psychologiques du racisme*

Dans l'ouvrage *Peaux noires, masques blancs* (1952) que nous avons précédemment cité en lien avec l'œuvre de Casper Banjo, Frantz Fanon analyse les conséquences du colonialisme d'un point de vue psychologique. Il rappelle comment le racisme blanc provoque un processus d'intériorisation, ou encore d'« épidermisation<sup>181</sup> », du sentiment d'infériorité imposé aux populations noires colonisées. Inspiré par les écrits de Frantz Fanon, le Black Power Movement vise à désaliéner les Noir-e-s des préjugés racistes. Amiri Baraka (1934-2014), l'auteur et cofondateur de l'organisation artistique BARTS (Black Arts Repertory Theater/School) à l'origine du Black Arts Movement, exhorte à annihiler le sentiment de « double

---

<sup>180</sup> Erica M. JAMES, *op. cit.*, p. 23.

<sup>181</sup> Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 8.

conscience » pour atteindre une « conscience de soi authentique » en se référant à William Edward Burghardt Du Bois<sup>182</sup> :

*Nous pensions (et je le pense encore) que le peuple afro-américain [Afro-American] était et est engagé dans une guerre. Une guerre pour l'Auto-détermination, le Respect de soi et l'Auto-défense. C'était une guerre pour l'égalité des droits et la démocratie, mais comment pouvons nous imposer cette lutte si nous souffrons de la Double Conscience, si nous nous voyons, [...], à travers les yeux des personnes qui nous haïssent [...] ? Si nous nous regardons avec ce mélange sombre d'amusement et de dédain<sup>183</sup>?*

L'artiste Dan Concholar (né en 1939 à San Antonio, Texas) visualise ces nouvelles consciences politiques dans l'œuvre *The Mask* (1972), où l'on voit le portrait d'un jeune homme noir retirant de son visage un masque blanc, ce qui n'est pas sans rappeler de nouveau les propos de Frantz Fanon : « le Noir ne doit plus se trouver placé devant ce dilemme : se blanchir ou disparaître, mais il doit pouvoir prendre conscience d'une possibilité d'exister<sup>184</sup>. » (fig. 36) Nous pensons encore à David Hammons et à son œuvre *Black First, American Second* (non datée), dans laquelle deux hommes noirs serrent contre eux le drapeau des États-Unis, ce qui manifeste le rejet de l'effacement de son expérience noire dans le processus d'assimilation à l'identité nationale (fig. 37).

Si dans ces deux œuvres, en réponse au complexe d'infériorité induit par le racisme, Concholar et Hammons traduisent les principes d'autodétermination et de fierté raciale du Black Power Movement, d'autres artistes explorent les effets de

---

<sup>182</sup> « [...] le Noir est une sorte de septième fils, né avec un voile et doué de double vue dans ce monde américain – un monde qui ne lui concède aucune vraie conscience de soi, mais qui, au contraire, ne le laisse s'appréhender qu'à travers la révélation de l'autre monde. C'est une sensation bizarre, cette conscience dédoublée, ce sentiment de constamment se regarder par les yeux d'un autre, de mesurer son âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle, avec un amusement teinté de pitié méprisante. Chacun sent constamment sa nature double – un Américain, un Noir ; deux âmes, deux pensées, deux luttes irréconciliables [...] », in William Edward Burghardt DU BOIS, *op. cit.*, p. 11.

<sup>183</sup> Amiri BARAKA, « The Black Arts Movement: Its Meaning and Potential », *Nka: The Journal of Contemporary African Art*, n° 29, automne 2011, p. 30. Les notions de « self-determination, self-respect et self-defense » utilisées par Baraka renvoient aux trois objectifs du Black Power définis par le groupe US Organization cofondée par Maulana Karenga avec qui Baraka a collaboré à plusieurs reprises dans les années 1960 et 1970, in Scot BROWN, *Fighting for US: Maulana Karenga, the US Organization, and Black Cultural Nationalism*, New York, New York University Press, 2003, p. 70.

<sup>184</sup> Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 80-81.



l'intériorisation du racisme. C'est ce que nous allons examiner ici. Après avoir enseigné les arts industriels en Alabama, servi dans la marine des États-Unis (US Navy) et exercé le métier de travailleur social dans l'Ohio, Noah Purifoy (né en 1917 à Snow Hill, Alabama), qui a initié avec Judson Powell l'exposition *66 Signs of Neon*, s'installe en 1950 en Californie à Los Angeles<sup>185</sup>. En 1952, il s'inscrit au Chouinard Art Institute où il est le premier étudiant noir à y suivre une formation complète<sup>186</sup>. À partir de 1956, il travaille comme créateur de meubles, décorateur-étalagiste et designer d'intérieur avant de commencer à réaliser des assemblages au début des années 1960. En 1971, Purifoy crée sa première installation environnementale pour son exposition personnelle *Niggers Ain't Gonna Never Be Nothing. All They Want To Do Is Drink and Fuck* à la Brockman Gallery<sup>187</sup>. Cette forme artistique alors récente est notamment pratiquée en Californie par Edward Kienholz (1927-1994). Purifoy ré-emménage entièrement le studio à l'étage de la Brockman Gallery et y installe un lit et dix palettes. Le papier peint, usé et déchiré, est décoré d'images de Jésus-Christ et de photographies anciennes représentant des Africain-e-s-Américain-e-s. Des mannequins, sous des couvertures, dorment sur les palettes. Sur le lit, deux mannequins animés (une femme et un homme), également sous des couvertures, pratiquent un acte sexuel alors qu'un bébé les regarde depuis le sol. Sur la table de nuit des parents, sont placés plusieurs objets dont des bouteilles d'alcool ; une télévision et un poste de radio sont allumés. Des cafards et des traces de présence de rats sont visibles dans la cuisine. La salle de bains est aussi aménagée de manière à être « répugnante ». Purifoy raconte que la majorité des visiteurs et des visiteuses ont rebroussé chemin à l'entrée de l'appartement<sup>188</sup>. Cette œuvre matérialise l'expérience de la misère à laquelle il a été particulièrement confronté lorsqu'il était travailleur social : « Je n'ai négligé aucun aspect de l'appartement et ai essayé de reproduire l'essence réelle de la pauvreté et la manière dont les personnes noires vivent. Ce n'était pas si créatif, c'était une duplication de la réalité<sup>189</sup>. »

---

<sup>185</sup> Noah Purifoy est décédé en 2004 à Joshua Tree (Californie).

<sup>186</sup> Richard CÁNDIDA SMITH, *The Modern Moves West: California Artists and Democratic Culture in the Twentieth Century*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009, p. 160.

<sup>187</sup> Noah Purifoy ne réalise pas d'autres environnements jusqu'à son déménagement en 1989 dans le désert de Joshua Tree.

<sup>188</sup> Cette description est basée sur celle de Noah Purifoy in « African-American Artists of Los Angeles: Noah Purifoy », *op. cit.*

<sup>189</sup> « African-American Artists of Los Angeles: Noah Purifoy », *op. cit.*, p. 29.

Purifoy souligne les effets du racisme et la nécessité de prendre en considération sa dimension psychologique pour en finir avec les discriminations raciales. Comme il l'écrit dans sa déclaration d'intention sur l'exposition :

*La première partie de cette déclaration [le titre] renvoyait à des propos tenus habituellement par les personnes noires et la seconde par les personnes blanches. La dimension psychologique de ce concept continue d'exister aujourd'hui en se manifestant dans notre lutte socio-économique aux États-Unis. Beaucoup a été dit sur la situation actuelle, mais très peu a été fait sur les plans psychique et symbolique. Des lois ont été votées pour corriger les injustices, mais rien n'a pu changer notre attitude. En d'autres termes, cette exposition concerne une attitude, pas l'alcool ou le sexe. Elle se préoccupe de la manifestation d'un cliché qui fait que les personnes noires veulent être blanches. La pauvreté comme elle est montrée ici (dix personnes vivant dans une pièce) est le symbole de cette manifestation<sup>190</sup>.*

Les propos de Noah Purifoy résonnent avec l'étude sociologique de Kenneth et Mamie Clark menée dans les années 1940 qui démontrait que la plupart des enfants africains-américains ayant participé à leurs recherches choisissaient une poupée blanche pour jouer parmi un choix de poupées blanches et noires, ce qui révélait l'intériorisation du racisme et les effets négatifs de la ségrégation sur la psychologie de l'enfant.

Dale Brockman Davis, artiste et co-fondateur de la Brockman Gallery, indique que cette exposition de Noah Purifoy a été controversée<sup>191</sup>. En effet, l'œuvre de Purifoy ne répond pas à l'appel à créer des images positives de la communauté noire pour encourager un sentiment de confiance en soi chez les Africain-e-s-Américain-e-s dont les représentations sont très souvent péjoratives et stéréotypées que ce soit dans les arts, les médias ou encore les publicités, comme nous y reviendrons par la suite. À ce titre, dans l'ouvrage *Walls of Heritage, Walls of Pride: African American Murals* (2000), l'artiste

---

<sup>190</sup> « Statement by the Artist – Noah Purifoy », in *Noah Purifoy papers, 1935-1998, op. cit.*, box 2. La déclaration d'intention a été publiée in Yael LIPSCHUTZ et Franklin SIRMANS (dirs.), *op. cit.*, p. 82.

<sup>191</sup> Yael LIPSCHUTZ et Franklin SIRMANS (dirs.), *op. cit.*, p. 100.

Dewey Crumpler relate la réaction négative d'un groupe de jeunes membres du BPP face à une peinture murale de Victor Arnautoff (1896-1979) représentant une scène avec des esclaves africain-e-s-américain-e-s au George Washington High School à San Francisco. Les militant-e-s exigent des responsables de l'établissement que d'autres fresques dépeignant des images positives des Africain-e-s-Américain-e-s y soient réalisées<sup>192</sup>.

Dans *Unfinished Man* (1968), Rupert García aborde également la problématique des dimensions psychologiques du racisme. Si comme nous l'avons mentionné, García privilégie la sérigraphie comme moyen d'expression majeur à partir de la fin des années 1960 et ce jusqu'à la fin des années 1970, il choisit le médium de la peinture pour cette œuvre. Celle-ci représente, sur un fond bleu clair, le portrait d'un homme noir de profil, portant un tee-shirt blanc, dont seule la partie inférieure du visage est visible, comme si la partie supérieure (au-dessus de sa bouche entrouverte) avait été coupée de manière nette (fig. 38). García visualise la façon dont le racisme limite les personnes dans l'accomplissement de soi, comme il le décrit :

*La situation du racisme [en 1968], et encore aujourd'hui, engendrait le fait que se sentir épanoui, que réaliser son potentiel humain pour les personnes noires et les autres personnes opprimées étaient très difficiles. C'est ce dont parle l'image, un « inachèvement » de l'être humain qui a été imposé<sup>193</sup>.*

Notons que, si durant ce premier « moment », les activistes et les artistes se consacrent avant tout à libérer « leur » communauté, certain-e-s, comme García, adoptent une défiance envers toute forme de chauvinisme et favorisent déjà une politique coalitionnelle, une des caractéristiques du troisième « moment » de la rencontre entre les arts visuels et les politiques de l'identité que nous examinerons.

Dans *Black Girl's Window* (1969) (dont le titre résonne avec l'œuvre de David Hammons *Black Boy's Window* que nous avons précédemment évoquée), Betye Saar interroge elle aussi l'impact du racisme sur le développement de la personnalité. Née en

---

<sup>192</sup> Dewey Crumpler in Robin J. DUNITZ et James PRIGOFF (dirs.), *Walls of Heritage, Walls of Pride: African American Murals*, San Francisco, Pomegranate, 2000, p. 158.

<sup>193</sup> Rupert García in Ramón FAVELA, *op. cit.*, p. 7.

1926 à Los Angeles (Californie), Saar s'associe au début des années 1950 à Curtis Tann après ses études au Pasadena College et à l'Université de Californie à Los Angeles où elle obtient un diplôme en design<sup>194</sup>. Les deux artistes montent un atelier de création de bijoux et d'objets émaillés dans le garage de Tann à Pasadena (une ville du Grand Los Angeles). Tandis qu'elle occupe également un emploi de travailleuse sociale, elle fait alors la connaissance de plusieurs artistes de Los Angeles dont Charles White. Dans les années 1960, Saar commence à créer des assemblages à partir d'objets qu'elle collecte. Ce processus de création lui est notamment inspiré par les *Watts Towers* de Simon Rodia que nous avons décrites dans l'introduction de cette partie<sup>195</sup>. Dans *Black Girl's Window*, c'est une fenêtre que Saar utilise comme support. Le bas de l'œuvre est composé d'un autoportrait de l'artiste regardant derrière une vitre, ses deux mains appuyées sur cette dernière (fig. 39). Sur celles-ci ainsi qu'au-dessus de son visage, des symboles, comme la lune, le soleil et des étoiles, que l'on retrouve aussi dans la partie supérieure de l'œuvre, évoquent la notion de destinée. Un lion et un aigle font allusion respectivement à son identité astrologique et à son identité nationale. Elle représente également deux jeunes noir-e-s (une femme et un homme) incarnant la légèreté de l'enfance. Elle peint dans un autre des carreaux de la fenêtre un visage dont le haut de la tête est recouvert d'une carte phrénologique censée déterminer le caractère des individu-e-s en fonction de la forme de leur crâne. Au-dessus de son autoportrait, Saar place le ferrotipe d'une femme blanche évoquant sa grand-mère maternelle blanche Emma Kelley Parsons<sup>196</sup>. Comme Saar l'explique dans son entretien avec Eleanor C. Munro publié en 2000 : « La mère de ma mère était blanche, irlandaise et très belle. [...]. Et, il y a le même mélange du côté de mon père. Je ressens cette dualité, le noir et le blanc<sup>197</sup>. » Elle figure également un squelette blanc qui manipule un squelette noir, plus petit, symbolisant ainsi le racisme et la mort. *Black Girl's Window* est une oeuvre méditative sur le sort de chacun-e en fonction des divers constituants de son identité, mais aussi sur la dimension artificielle

---

<sup>194</sup> Elle aurait souhaité rejoindre le Chouinard Art Institute, mais elle n'en a pas eu la possibilité en raison de la politique alors discriminante de l'établissement in « African-American Artists of Los Angeles: Betye Saar », entretien par Karen Anne Mason, juin 1990-juin 1991, UCLA Library, Center for Oral History Research, p. 52, en ligne : <http://digital2.library.ucla.edu/viewFile.do?contentFileId=2383724> [consulté le 07/11/2016]. Une exposition individuelle de Betye Saar a été récemment organisée à la Fondation Prada (Milan) (15/12/16-08/01/17).

<sup>195</sup> Betye Saar in Barbara ISENBERG, *State of the Arts: California Artists Talk about their Work*, New York, W. Morrow, 2000, p. 274.

<sup>196</sup> Peter CLOTHIER et Betye SAAR, *Betye Saar*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1984, p. 11.

<sup>197</sup> Betye Saar in Eleanor C. MUNRO, *Originals: American Women Artists*, New York, Da Capo Press, 2000, p. 358.

de la blancheur [whiteness] et de la noirceur qui sont des constructions culturelles et historiques. Dès 1881, Frederick Douglass, que nous avons déjà cité, avait mis en exergue l'arbitraire de ce partage : « Une goutte de sang teutonique suffit à justifier les qualités occasionnellement associées à une peau de couleur ; inversement, une goutte de sang noir, même dans les veines d'un homme d'une blancheur teutonique, suffit à justifier ses traits déplaisants ou ignobles<sup>198</sup>. » Saar utilise le terme de « *color thing* » pour désigner ce que des membres de sa famille instillaient chez les plus jeunes en leur indiquant avec qui elles et ils pouvaient jouer en fonction de critères basés sur la couleur de peau et la classe sociale<sup>199</sup>. En s'autoreprésentant derrière une fenêtre entourée des différents éléments que nous avons décrits, Saar traduit le sentiment d'entrave engendré par le racisme dans la perception de soi aussi bien que dans la relation à autrui et au monde.

Cinq années plus tard, dans *Shield of Quality* (1974), l'artiste représente comment le racisme imprègne la communauté africaine-américaine dans sa manière d'associer la couleur blanche à une marque de supériorité et, inversement, la couleur noire à un signe d'infériorité. *Shield of Quality* se présente comme une boîte en bois rectangulaire ouverte montrant des éléments qui peuvent être qualifiés de précieux (un gant de soie, des plumes, de la dentelle) (fig. 40). Ce choix d'utiliser des boîtes dans ses créations lui a notamment été inspiré par l'exposition de Joseph Cornell organisée en 1967 au Pasadena Art Museum<sup>200</sup>. Dans le couvercle de la boîte utilisée pour *Shield of Quality*, Saar place la photographie d'un bébé africain-américain à la peau claire au-dessus d'une petite cuillère en argent et flanqué de deux photographies représentant chacune deux femmes noires disposées légèrement plus bas que celle du bébé comme si elles vénéraient ce dernier. Saar vise ici à souligner comment la tonalité de la couleur de peau joue un rôle dans la hiérarchisation sociale de la communauté noire étasunienne<sup>201</sup>.

Avec ces œuvres, Rupert García, Noah Purifoy et Betye Saar représentent le fonctionnement du racisme sur la construction de la personnalité des personnes

---

<sup>198</sup> Frederick DOUGLASS, *op. cit.*, p. 22.

<sup>199</sup> Jane H. CARPENTER, *Betye Saar*, San Francisco, Pomegranate, 2003, p. 4.

<sup>200</sup> Betye Saar in Cindy NEMSER, *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists*, New York, IconEditions, 1995, p. 324.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 328.

racialisé-e-s en altérant la perception de soi par l'adoption d'une posture de dévalorisation individuelle et collective qui entrave sa relation au reste de la société. Ce processus d'intériorisation du racisme empêche la construction d'identités autodéfinies et fières de leur couleur de peau, de leur culture et de leur histoire comme l'ont représenté Dan Concholar et David Hammons.

#### **4. Démanteler les stéréotypes**

Comme nous l'avons précédemment évoqué, les stéréotypes, que ce soit à travers la culture matérielle, les publicités et le cinéma, et de façon générale toutes les formes de figuration caricaturale, sont un moyen de justifier les agissements racistes. Comme le décrit la commissaire d'exposition Robbin Légère Henderson dans le catalogue de l'exposition *Prisoners of Image: Ethnic and Gender Stereotypes* (1989) : « Le stéréotype est une tentative de dépersonnaliser les individus et, par là même, leur refuser les droits et la dignité que notre société prétend accorder à chacun<sup>202</sup>. » En effet, ces clichés déshumanisent les personnes représentées en les enfermant dans des traits collectifs pensés comme naturels et immuables. Les stéréotypes servent ainsi à maintenir les groupes racialisés dans la catégorie des « autres » à la marge de la « norme » blanche. Ils diffusent des images qui contribuent à l'intériorisation une image négative de soi pour les personnes représentées, comme nous venons de le voir et, en même temps, qui permettent à celles qui possèdent le pouvoir de représentation de se distinguer de ces clichés et de nourrir un sentiment de supériorité. À propos des Africain-e-s-Américain-e-s, Charles White explique :

*Cela avait été profondément implanté en nous, comme en moi dans mes premières années d'école, qu'être Noir [Negro] était quelque chose dont nous devions être honteux ; que le peuple noir [Negro] était un peuple inférieur, illétre, grossier. Et, ceci a été intensifié par les rôles clownesques imposés aux*

---

<sup>202</sup> Robbin Légère HENDERSON, « Prisons of Image », in Turki FAWAZ, Robbin Légère HENDERSON, Jerry ROBINSON et Judith WILSON, *Prisoners of Image: Ethnic and Gender Stereotypes*, New York, The Museum, 1989, p. 6.

Noirs [Negroes] au cinéma, par des milliers d'attaques et d'allusions négatives dans les bandes dessinées, dans les journaux, dans les conversations ordinaires avec les personnes blanches. Chaque caractéristique de la culture noire [Negro] a été isolée et déformée en un objet d'hilarité<sup>203</sup>.

À partir de 1969, durant ses années au Otis Art Institute, David Hammons débute la série *Spade Series* sur laquelle il travaille jusqu'en 1974, l'année de son départ pour New York. L'artiste y explore visuellement les différentes significations du terme « *spade* », qui signifie « bêche » (l'outil qui sert à retourner la terre), mais qui est aussi utilisé pour qualifier l'as de pique des jeux de cartes et pour désigner de manière péjorative les Africain-e-s-Américain-e-s<sup>204</sup>. Dans *Spade (Power for the Spade)* (1971), il réalise une double empreinte de son torse et de son visage, le poing levé, au côté de deux piques (fig. 41). D'une manière ironique, il récupère ici le stéréotype pour le requalifier de manière positive en l'associant au poing levé du Black Power et à son slogan « *All Power to the People* ». Quatre années plus tard, il réalise *Bird* (1973). Cette fois-ci, il insère une bêche dans un saxophone en hommage au musicien Charlie Parker, surnommé Bird (fig. 42). Dans cette série, Hammons souligne les liens entre la représentation et le langage dans la construction de l'identité et les manières dont ceux-ci peuvent être des vecteurs de l'idéologie raciste<sup>205</sup>. En s'appropriant le terme de « *spade* » et ses différentes formes, il confronte visuellement l'absurdité de son utilisation comme signifiant d'une personne noire.

Au sein du Black Arts Movement, Betye Saar est aussi une artiste qui revisite des stéréotypes sur les Africain-e-s-Américain-e-s. En réponse aux événements sociaux de la fin des années 1960, et notamment l'assassinat en 1968 de Martin Luther King, elle commence une collection d'objets véhiculant des poncifs racistes sur les Africain-e-s-Américain-e-s pour créer « un art révolutionnaire<sup>206</sup> » selon ses propres termes. L'œuvre

---

<sup>203</sup> « Charles W. White's Statement », in *Charles W. White papers [ca. 1930]-1982*, reel 3189, « Biographical including personal photographs ».

<sup>204</sup> Voir David Hammons in Kellie JONES, « Interview with David Hammons », in *Eyeminded: Living and Writing Contemporary Art*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 247.

<sup>205</sup> L'artiste Coco Fusco établit un parallèle entre la pratique de Hammons et le concept de « *signifyin* » du chercheur Henry Louis Gates qui implique de réinvestir les significations préconçues du langage, in Coco FUSCO, « Wreaking Havoc on the Signified: David Hammons », *Frieze*, 7 mai 1995, en ligne : <https://frieze.com/article/wreaking-havoc-signified> [consulté le 28/11/2016].

<sup>206</sup> Betye Saar in Cindy NEMSER, *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists*, op. cit., p. 322.

*Whitey's Way* (1970) est formée d'une boîte blanche décorée de drapeaux étasuniens qui contient de nombreux crocodiles blancs, bien alignés et placés en quinconce, et un personnage noir qui semble sur le point de se faire engloutir par cette armée blanche menaçante, comme une allégorie du pouvoir blanc (fig. 43). Le couvercle et le fond de la boîte sont recouverts de deux miroirs. Un drapeau des États-Unis en forme d'éventail placé dans le couvercle se reflète dans le fond de la boîte à l'endroit où se trouve le corps noir, comme si l'idéal démocratique était submergé par le racisme. Cette œuvre fait référence au cliché raciste du « piccaninny » [*pickaninny*] comme « appât pour alligator » [*alligator bait*] qui pouvait être utilisé par les industriels pour promouvoir leurs produits au début du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>207</sup>. Saar insiste ici sur la profonde violence de cette imagerie et sa tragique résonnance avec le racisme contemporain.

*Sambo's Banjo* (1971-1972) se compose d'un étui de banjo installé à la verticale et ouvert. Devant celui-ci, une tranche de pastèque, un aliment qui est devenu un stéréotype pour caractériser les Africain-e-s-Américain-e-s, est posée au sol (fig. 44). L'intérieur de l'étui est compartimenté en trois niveaux. Une marionnette articulée suspendue à un fil fait allusion au personnage de Sambo. Cette caricature, dont les traits majeurs sont la légèreté, la puérité ou encore l'irresponsabilité, a été propagée au XIX<sup>ème</sup> siècle aux États-Unis pour protéger le système esclavagiste. Comme l'historien Leon F. Litwack l'explique :

*Dans la littérature des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles, l'esclave était le plus souvent perçu comme incontrôlable et dangereux, comme un rebelle en devenir qui menaçait la sécurité intérieure de la société blanche. Mais, avec la révolte de Nat Turner et les attaques abolitionnistes contre l'esclavage, le Sud blanc a répondu avec Sambo – l'« heureux », « satisfait », « loyal » et « inoffensif » esclave et enfant continu. Cette caractérisation reflétait davantage les besoins des Blancs que la réalité ; néanmoins, elle en est venue à dominer la littérature du Sud, comme elle façonnerait ensuite les représentations des Noirs sur la scène des minstrel et à l'écran<sup>208</sup>.*

---

<sup>207</sup> Betye Saar in Cindy NEMSER, *op. cit.*, p. 323. Dans une forme plus récente de l'œuvre (1996), Saar a intégré l'image publicitaire au couvercle de la boîte.

<sup>208</sup> Leon F. LITWACK, *op. cit.*, p. 18-19.



Sambo est en effet un personnage central des *minstrel shows*. Cette forme de divertissement, très populaire aux États-Unis au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, voit apparaître le spectacle *blackface* dans lequel des comédiens blancs se colorent le visage en noir et imitent les soi-disant attitudes des personnes noires propageant de nombreux stéréotypes sur les Africain-e-s-Américain-e-s<sup>209</sup>. Au-dessus, dans une partie fermée, est logé un squelette noir. L'envers du compartiment est peint d'une scène de lynchage : le corps d'un Africain-Américain est pendu à la branche d'un arbre devant plusieurs personnes blanches. De façon frontale, le personnage de Sambo et le lynchage se trouvent ainsi reliés comme des divertissements de la communauté blanche. Saar met en exergue la partie cachée, l'envers du décor de la caricature de Sambo : si une personne noire ne se conforme pas au rôle qui lui a été assigné par le pouvoir blanc, ici le « bouffon » enfantin, docile et irresponsable, elle est violemment corrigée<sup>210</sup>.

Dans cette œuvre, Saar souhaite rappeler que le domaine du divertissement a été un moyen de survie pour de nombreuses et de nombreux Africain-e-s-Américain-e-s. La volonté de l'artiste est de modifier les préjugés en posant un regard nouveau sur les Africain-e-s-Américain-e-s qui ont endossé ces rôles pour divertir les personnes blanches : de ne plus les considérer comme des caricatures, de « ne pas les regarder comme des images dégradantes ou honteuses<sup>211</sup> », mais comme des êtres humains qui cherchent à survivre. La partie supérieure de l'instrument montre le dessin d'un joueur de banjo superposé à un fusil. Ce compartiment pourrait indiquer une autre relation possible à la société étasunienne, une possibilité de s'extraire de ces rôles imposés, profondément liée au Black Power Movement : l'autodétermination qui passe par la lutte. Dans d'autres œuvres (*Black Crows in the White Section Only* (1972), *I've Got Rythm* (1972) et *Let Me Entertain You* (1972) par exemple), Saar crée également de nouvelles représentations à partir de stéréotypes existants. Si, comme l'analyse l'historien de l'art Michael D. Harris<sup>212</sup>, l'emploi de stéréotypes peut renforcer leurs effets au lieu de les déconstruire, soulignons que, dans sa manipulation des clichés, qui ont été pendant très longtemps les seules représentations des Africain-e-s-Américain-e-s, Saar vise à mettre

---

<sup>209</sup> Lire Diane TURQUETY, « *Minstrels, blackfaces et vaudevilles* », in Daniel SOUTIF (dir.), *op. cit.*, p. 65-72.

<sup>210</sup> Voir Leon F. LITWACK, *op. cit.*, p. 15.

<sup>211</sup> « African-American Artists of Los Angeles: Betye Saar », *op. cit.*, p. 113.

<sup>212</sup> Michael D. HARRIS, *Colored Pictures: Race and Visual Representation*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2003, p. 222-223.

en évidence que ceux-ci reflètent les perceptions des personnes blanches sur les personnes noires et comment cela peut affecter ces dernières. L'enjeu du travail de l'artiste est de ne pas nier l'existence de ces images grossières et réductrices, mais de les confronter à leurs non-sens, c'est-à-dire de les démanteler et d'inventer de nouveaux archétypes pour s'en libérer :

*Mon propos en créant ce travail est de nous rappeler la lutte des Africains-Américains et de récupérer les images humiliantes de ces travailleurs. Je pense que, même si cela est douloureux, il y a de l'honneur à re-présenter le passé. Le racisme ne devrait jamais être ignoré, ni satirisé, alors qu'il une forme de servitude pour chacun, quelle que soit sa couleur. Le racisme ne peut être vaincu tant qu'il n'est pas confronté<sup>213</sup>.*

Si des artistes africain-e-s-américain-e-s, comme David Hammons et Betye Saar, cherchent à déconstruire les stéréotypes racistes, des artistes chicanas et chicanos s'emparent également de ces derniers à cette même fin. À ce titre, l'artiste Mel Casas, cofondateur du collectif Con Safo (Texas), compare cette confrontation aux stéréotypes à une forme d'iconoclasme : « Nous sommes iconoclastes, non pas par choix mais en raison des circonstances – pour détruire les stéréotypes et démolir les clichés visuels<sup>214</sup>. » À Los Angeles, le collectif ASCO, que nous avons précédemment évoqué, défie les stéréotypes élaborés par la culture dominante aussi bien que ceux créés par la communauté chicana elle-même. En effet, si leur nom ASCO qui signifie « nausée » représente leur état d'esprit face à la guerre du Vietnam, il évoque également les réactions suscitées par leurs œuvres par certain-e-s Chicanas et Chicanos qui perçoivent comme irrévérencieuse leur réappropriation originale de la peinture murale, une forme d'expression privilégiée du Chicano Art Movement, à travers la performance. Leur travail souligne les différences de génération entre les artistes du mouvement artistique. Comme l'explique Patssi Valdez, une des membres fondatrices du collectif, dans un entretien pour l'exposition *Le Démon des Anges : 16 artistes chicanos autour de Los*

---

<sup>213</sup> Betye Saar in Richard CÁNDIDA SMITH, Kellie JONES, Lowery Stokes SIMS, James Christen STEWARD et Deborah WILLIS, *Betye Saar: Extending the Frozen Moment*, Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 14.

<sup>214</sup> Mel Casas in Jacinto QUIRARTE, *Mexican American Artists*, Austin, University of Texas Press, 1973, p. 136.

*Angeles* (Nantes, 1989) : « je n'ai pas ressenti les mêmes appartenances historiques que les artistes de la première génération. [...]. Nous appartenions à la génération de l'instantané : celle du polaroid... et des repas pris devant la TV. Nous ne voulions ni appartenir à une histoire, ni devoir répondre à un devoir militant<sup>215</sup>. »

Le 24 décembre 1972, ASCO réalise la performance *Walking Mural* de nouveau sur Whittier Boulevard dans le quartier de Esat Los Angeles, principalement habité par des personnes latino-américaines : Patssi Valdez est déguisée en Vierge de Guadalupe (une robe noire en crêpe, une auréole noire et argentée en carton et un *calavera*<sup>216</sup> placé derrière sa tête), Gronk en arbre de Noël (un tissu vert, des ampoules en verre rouge et une étoile peinte sur sa tête) et Willie Herrón III en une peinture murale représentant la *Mestizo Head* (une tête tripartite qui symbolise l'héritage hybride des personnes chicanas) tandis que Harry Gamboa Jr. les photographie (fig. 45). En 1974, à la suite de *First Supper (After a Major Riot)*, une performance précédemment décrite, ASCO crée *Instant Mural* : Gronk attache Humberto Sandoval et Patssi Valdez à un mur dans la perspective qu'ils seront ensuite libéré-e-s par des passant-e-s. Comme Gamboa le précise : « Nous nous approprions la peinture murale et l'élevons d'un médium statique à un médium en mouvement<sup>217</sup>. » (fig. 46) Dans ces deux œuvres, le collectif s'exprime contre la production d'une norme parmi le Chicano Art Movement. Établir des règles sur ce que constituerait l'art chicano aurait pour corollaire un nouvel académisme qui ne permettrait pas l'expression de toutes les expériences des personnes chicanas et qui pourrait confiner les artistes à un certain type d'art, ce qui reviendrait à façonner un nouveau stéréotype pouvant alimenter les clichés de la société dominante. C'est d'ailleurs les clichés sur le Chicano Art Movement que le collectif défie dans *Spray Paint LACMA* (ou *Project Pie in De/Face*) (1972), une œuvre qui met en évidence la discrimination raciale pratiquée dans les institutions muséales (fig. 47). Le collectif riposte en effet aux propos d'une personne travaillant comme commissaire d'exposition au Los

---

<sup>215</sup> « Entretien de Patssi Valdez et Amalia Mesa-Bains », *Face B*, janvier 1990, p. 38, in *Galería de la Raza Archives*, UC Santa Barbara Library, Department of Special Collections, box 61, folder 2. Voir aussi « Asco and Beyond: A Talk by Patssi Valdez », UC Berkeley, 2014, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=TldwMT4zyOY> [consulté le 02/08/2017].

<sup>216</sup> Un *calavera* est un squelette utilisé pendant les célébrations du Jour des Morts. Il a été popularisé au XIX<sup>ème</sup> siècle par des caricaturistes mexicains, et notamment par José Guadalupe Posada.

<sup>217</sup> Harry Gamboa Jr. in Anne GEYER, « Artists' Exhibits Are Street Performances », *The News*, Vendredi 11 septembre 1981, in *Tomás Ybarra-Frausto research material on Chicano art, 1967-2008*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 2, folder « Fol 3 ASCO Harry Gamboa 1976-1985 ».

Angeles County Museum of Art (LACMA) qui a rétorqué, au constat d'Harry Gamboa Jr. que les artistes chicanas et chicanos étaient absent-e-s des murs du musée, que les personnes chicanas ne faisaient pas de l'art, mais du « graffiti » et qu'elles et ils n'avaient donc pas leur place au sein de l'institution muséale qui, pourtant à partir des années 1990, portera son attention sur le street art. Dans la nuit, Gamboa Jr., Gronk et Herrón III taggent alors l'extérieur du musée de leurs trois noms. Le lendemain matin, ils photographient Valdez posant au-dessus de leurs signatures. ASCO se joue ainsi des stéréotypes et brouille les frontières entre graffiti, œuvre conceptuelle, performance et critique institutionnelle<sup>218</sup>. Comme Gamboa Jr. le relate :

*East L.A. était très ségrégué, comme un pays séparé, et il s'agissait seulement des premiers moments [en 1972] où la ville se remettait de la forte violence des conflits sociaux et des affrontements avec la police. Ce qui était dans l'air, indéniablement, était la réticence intrinsèque des institutions à accepter ne serait-ce qu'une première approche avec l'art chicano, le bannissant de toutes les structures du mainstream. Spray Paint LACMA n'était pas spécifiquement dirigé contre un musée en particulier, mais nous pensions [que les institutions culturelles de la ville] oblitéraient un segment entier de la culture de Los Angeles, la deuxième plus grande ville mexicaine du monde<sup>219</sup>.*

Notons que le LACMA accueillera seulement deux années plus tard, en 1974, une exposition consacrée à des artistes chicanos (l'exposition du collectif Los Four), puis seulement en 2011 une rétrospective d'ASCO. Avec leurs œuvres, le collectif met en exergue la pluralité des approches artistiques qui traversent le Chicano Art Movement. ASCO crée également la série *No Movie* : des performances créées pour une prise de vue photographique. Il s'agit de « réaliser des films sans utiliser de celluloid<sup>220</sup>. » selon les termes de Gronk. Les artistes du collectif distribuent ensuite ces photographies à la

---

<sup>218</sup> Voir Chon A. NORIEGA, « Conceptual Graffiti and the Public Art Museum: Spray Paint LACMA », in Ondine CHAVOYA et Rita GONZALEZ (dirs.), *op. cit.*, p. 256-261. L'œuvre sera effacée dans la matinée. Il est intéressant de souligner que cette œuvre convoque également la problématique du genre : les trois artistes hommes du collectif inscrivent leur signature alors que l'artiste femme est l'objet de la représentation.

<sup>219</sup> Harry GAMBOA Jr., « Chicano Art Heroes », *CalArts*, hiver 2012, p. 14.

<sup>220</sup> « Oral history interview with Gronk », entretien par Jeffrey Rangel, les 20 et 23 janvier 1997, Archives of American Art, Smithsonian Institution, en ligne : <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-gronk-13586> [le 06/05/2017].

presse et aux chaînes de télévision. Ces œuvres circulent comme des photogrammes de films issus d'un studio de cinéma chicano fictif dévoilant en creux la faible présence des Chicanas et Chicanos dans le cinéma. ASCO joue des scènes de films existants ou imaginaires. Issue de la série *No Movie*, la photographie *Decoy Gang War Victim* (1974) montre en plein milieu d'une rue de Los Angeles un homme allongé qui aurait pu être abattu et laissé pour mort (fig. 48). L'image est ensuite diffusée par la chaîne KHJ-TV LA Channel 9 comme une preuve de la violence grandissante des gangs à East Los Angeles. Cette utilisation démontre la manipulation médiatique qui contribue à la propagation de stéréotypes sur les personnes chicanas et la manière dont la culture dominante est imprégnée par l'association négative entre celles-ci et des membres de gangs dangereux.

En s'appropriant et en resignifiant des stéréotypes, ASCO, David Hammons et Betye Saar mettent à jour leur non-sens, contribuent à la libération de leur emprise et encouragent l'autodétermination. Leurs œuvres participent ainsi aux mobilisations visuelles contre le racisme que nous avons analysées dans ce chapitre. En historicisant le racisme, en dénonçant les violences des discriminations raciales contemporaines, en analysant les dimensions psychologiques du racisme et en démantelant les stéréotypes, ces artistes favorisent la formation de nouvelles identités émancipées du poids de l'idéologie raciste. Dans le chapitre suivant, nous nous intéresserons à des œuvres par lesquelles les artistes valorisent les histoires et les traditions des groupes racialisés poursuivant ce même objectif de créer de nouveaux sujets politiques qui est essentiel à ce premier « moment » de la rencontre entre les arts visuels et les politiques de l'identité.



## Chapitre 2

# Héritages réinvestis : se réinventer par la réappropriation

La lutte contre le racisme s'accompagne du réinvestissement des histoires et des traditions dévalorisées par le pouvoir dominant. Ce « ré-enracinement » est posé comme une condition pour construire l'avenir, comme l'écrit Aimé Césaire :

*C'était la saisie par nous-mêmes de notre passé, et à travers la poésie, à travers l'imaginaire, à travers le roman, à travers les œuvres d'art, la fulguration intermittente de notre possible devenir. [...] l'essentiel est qu'avec elle était commencée une entreprise de réhabilitation de nos valeurs par nous-mêmes, d'approfondissement de notre passé par nous-mêmes, du ré-enracinement de nous-mêmes dans une histoire, dans une géographie et dans une culture, le tout se traduisant non pas par un passéisme archaïsant, mais par une réactivation du passé en vue de son propre dépassement<sup>221</sup>.*

Ces tactiques artistiques sont liées à une forme de décolonisation, le colonialisme étant lié au processus d'aliénation culturelle en déformant ou en supprimant les héritages des colonisé-e-s. Les mouvements sociaux génèrent une prise de conscience grandissante de ces mécanismes de domination chez les artistes qui cherchent à se « décoloniser l'esprit » en référence à l'écrivain Ngugi wa Thiong'o<sup>222</sup>. En invisibilisant les contributions historiques des groupes racialisés et en hiérarchisant les formes artistiques, la culture dominante maintient son pouvoir. En lien avec les American Indian Movement, Asian American Movement, Black Power Movement et Chicano

---

<sup>221</sup> Aimé CÉSAIRE, *op. cit.*, p. 85-86. Voir aussi Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>222</sup> Voir Ngugi wa THIONG'O, *Décoloniser l'esprit*, traduction Sylvain PRUDHOMME, Paris, la Fabrique éd., 2011 [*Decolonising the Mind*, 1986].

Movement, de nombreuses et nombreux artistes se réapproprient des héritages dénigrés pour construire une mémoire partagée. Leurs pratiques prennent part aux encouragements à restaurer l'estime de soi, à créer un sentiment d'appartenance à un groupe et à poursuivre un objectif d'autodétermination. Les artistes que nous étudierons dans ce chapitre cherchent ainsi à se réinventer elles et eux-mêmes aussi bien que les identités collectives.

### **1. Construire une mémoire collective par la représentation**

Nous allons nous intéresser ici à différentes tactiques employées par les artistes pour construire une mémoire collective par la représentation notamment de figures culturelles et historiques aussi bien que de personnes « ordinaires », c'est-à-dire qui font partie de l'environnement quotidien des artistes. Notons que la problématique de la transmission de l'histoire est centrale pour les mouvements sociaux de libération qui luttent contre l'effacement des réalisations des groupes racialisés. Si, déjà au sein du Mouvement des droits civiques des actions étaient menées en faveur d'un enseignement qui ne soit pas exclusivement eurocentré, c'est également une revendication du BPP, des Brown Berets ou encore des étudiant-e-s du TWLF. De nombreuses et nombreux artistes contribuent visuellement à cette réappropriation des histoires par la représentation de personnalités absentes du récit historiographique dominant des États-Unis. Alors qu'il est adolescent, Charles White prend conscience de l'effacement des contributions des Africain-e-s-Américain-e-s à la culture étasunienne lors de sa lecture de l'ouvrage *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance* (1925) de l'écrivain et philosophe Alain Locke. Comme il le relate :

*La majeure partie de l'histoire noire a été effacée. Le manuel d'histoire que j'utilisais au lycée avait seulement une ligne sur nous ! Ce fut une révélation pour moi de tomber adolescent sur le livre *The New Negro* [The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance] de Alain Locke, une histoire de l'homme noir dans tous les arts. Pour la première fois, je découvris que des Noirs avaient écrit des livres et peint des oeuvres, je n'avais jamais su que nous avions fait*



*ceci. Cela a changé ma vie. De nouvelles possibilités se sont soudainement ouvertes*<sup>223</sup>.

Avant le milieu des années 1960, White s'était déjà attaché à représenter les apports des Africain-e-s-Américaines à l'histoire culturelle, intellectuelle et politique du pays, comme dans la fresque *Contributions of the Negro to American Democracy* (1943) où il figure Marian Anderson, Crispus Attucks, George Carver, Frederick Douglass, Harriet Tubman, Sojourner Truth et Booker T. Washington. Il poursuit ce travail de valorisation de figures africaines-américaines en écho aux luttes contemporaines du Black Power. Nous allons décrire quelques-unes de ses productions artistiques. En 1971, l'artiste peint *Homage to Langston Hughes*. White représente le poète africain-américain debout, face au spectateur, les bras croisés. Derrière lui, une frise répète une image issue d'un *minstrel show* (fig. 49). L'arrière-plan est également formé d'étoiles et d'un aigle symbolisant les États-Unis. Dans ce portrait, White rend hommage au poète et à son engagement contre le racisme. En 1972, White peint également *Harriet* à la fois en hommage à l'ancienne esclave et militante Harriet Tubman et à sa tante Harriet Baines, originaire des états du Sud des États-Unis (fig. 50). La peinture, qui rappelle la série *J'accuse* (1966), représente une femme noire recouverte d'un turban et d'une épaisse et large couverture. Au-dessus d'elle, White place une tache rouge évoquant les violences subies par les personnes africaines-américaines. Quatre ans plus tard, en 1978, White réalise la peinture *Mary McLeod Bethune* pour la Los Angeles Public Library (fig. 51). L'éducatrice et activiste africaine-américaine se tient au centre de l'œuvre, assise, face au public, dans une position qui rappelle celle du personnage de *J'accuse #1* (1966). Au-dessous d'elle, un jeune homme noir, assis, tient un livre ouvert sur ses genoux. De part et d'autre, un homme joue de la guitare et une femme se tient assise. Derrière eux, White inscrit un extrait des dernières volontés [*Last Will and Testament*] de Mary McLeod Bethune.

Dans cette série d'hommages aux personnalités artistiques et aux figures tutélaires de la libération politique invisibilisées par le pouvoir dominant, nous pouvons

---

<sup>223</sup> Charles White in Genevieve STUTTAFORD, « A Black Artist's View », *San Francisco Chronicle*, Mardi 8 octobre 1968, in *Charles W. White papers [ca. 1930]-1982, op. cit.*, reel 3192, « Oakland Art Museum ». Voir aussi « Oral history interview with Charles W. White », *op. cit.*

citer maints exemples. Betye Saar commémore la musicienne de jazz Bessie Smith dans l'assemblage *Bittersweet (Bessie Smith)* (1974) (fig. 52). Une boîte ouverte montre dans son couvercle un tract faisant la promotion de représentations de Bessie Smith, une broche ainsi que le cadran d'une montre qui évoque la notion de destinée. À l'intérieur de la boîte, on voit des fleurs, des perles, des plumes et une photographie. Quant à Cleveland Bellow, il rend hommage au musicien Duke Ellington dans *Duke* (1968) et David Hammons à Charlie Parker dans *Bird* (1973), une œuvre que nous avons précédemment mentionnée. Dans la sérigraphie *Frida Kahlo* (1975), Rupert García célèbre l'artiste mexicaine Frida Kahlo qui fait également l'objet d'une exposition organisée par l'artiste Carmen Lomas Garza à la Galería de la Raza (San Francisco) en 1978. Pour sa part, John Outterbridge honore la mémoire de Martin Luther King dans *About Martin* (1975) issue de la série *Rag Man*. Dans une structure de bois qui pourrait être assimilée à un cercueil, Outterbridge dispose une veste symbolisant le pasteur et militant du Mouvement des droits civiques. Une étiquette de pressing indique ironiquement « *Paid in Full* » [« Payé intégralement »]. Sous la veste, sur un morceau de tissu, l'artiste inscrit les noms de villes dans lesquelles se sont déroulées des actions phares du Mouvement des droits civiques (Montgomery, Memphis, Selma, Washington) et les dates de naissance et de mort de King (1929-1968). Au-dessus de la veste, Outterbridge dispose un portrait de sa femme Coretta King. Comme l'écrit l'historienne de l'art Shifra M. Goldman : « c'est un hommage solennel et sensible – un hommage qui n'a certainement pas été rendu en 1975 par les institutions blanches<sup>224</sup>. »

Les peintures murales réalisées dans l'espace public sont un moyen privilégié par les artistes pour rendre hommage à des personnalités issues de groupes minorisés. Visibles par les habitant-e-s des quartiers dans lesquelles elles prennent place, elles participent tout particulièrement à la restauration d'un sentiment de fierté des communautés<sup>225</sup>. En Californie, plusieurs artistes choisissent la fresque comme moyen artistique pour valoriser l'histoire et la culture des groupes racialisés. David Bradford (né en 1937 à Chicago, Illinois) peint en 1975 *WAPAC Mural* (œuvre aujourd'hui détruite) sur la façade du Western Addition Project Area Committee à San Francisco (fig.

---

<sup>224</sup> Shifra M. GOLDMAN, *John Outterbridge, Sculptor of Oppositions*, Santa Ana, Rancho Santiago College Art Gallery, 1992, p. 6.

<sup>225</sup> Voir Eva COCKCROFT, James COCKCROFT et John Pitman WEBER (dirs.), *Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1998, p. 72-73.

53). Il représente des figures africaines-américaines historiques comme Martin Luther King, Harriet Tubman et Malcolm X. Dewey Crumpler (né en 1949 à San Francisco) réalise *The Fire Next Time I* (1977)<sup>226</sup> sur le mur du Joseph Lee Recreation Center à San Francisco : il y insère les portraits de Paul Robeson et de Harriet Tubman (fig. 54). Dans *Viva La Raza* (1977, entre Adeline Street et Alcaraz Street à Berkeley), Daniel Galvez, assisté de Stephanie Barrett, Osha Neumann et O'Brien Thiele, représentent le militant César Chávez menant une protestation de l'UFW aux côtés de l'artiste mexicain Diego Rivera peignant une fresque (fig. 55).

Dans sa peinture murale (sans titre) flanquant l'entrée du Teatro Campesino (Del Rey) (1968), considérée comme la première fresque du Chicano Art Movement, Antonio Bernal représente des figures militantes mexicaines, chicanas et africaines-américaines : Adelita (une figure représentant les soldates révolutionnaires mexicaines), Francisco « Pancho » Villa, Emiliano Zapata, Joaquín Murieta, César Chávez, Reies López Tijerina, Malcolm X et Martin Luther King (fig. 56). De l'autre côté, il peint des figures précolombiennes menées par une femme, un pan qui n'existe plus aujourd'hui<sup>227</sup>. Ce choix iconographique révèle l'importance du néo-indigénisme pour le Chicano Art Movement, comme en rend compte également la référence à Aztlán dans « El Plan Espiritual de Aztlán » (1969), le manifeste du Chicano Movement. Dans l'histoire mexicaine, Aztlán est le nom de la terre originelle des Aztèques avant leur migration vers le Sud à Tenochtitlán. Au sein du Chicano Movement, Aztlán est assimilé aux territoires du Sud-Ouest des États-Unis pris au Mexique par le Traité de Guadalupe de Hidalgo (1848)<sup>228</sup>. Pour les personnes chicanas, la réappropriation symbolique de Aztlán permet à la fois d'affirmer leur fierté dans l'héritage précolombien et de réimaginer leur relation avec le territoire des États-Unis. Les peintures murales valorisant l'histoire précolombienne se positionnent ainsi dans une résistance à l'imposition culturelle et

---

<sup>226</sup> Rappelons que *The Fire Next Time* est le titre d'un ouvrage de James Baldwin publié en 1963.

<sup>227</sup> Voir Shifra M. GOLDMAN, « The Iconography of Chicano Self-Determination: Race, Ethnicity, and Class », *Art Journal*, été 1990, vol. 49, n° 2, p. 167.

<sup>228</sup> Le Traité de Guadalupe de Hidalgo (1848) établit une nouvelle frontière entre les États-Unis et le Mexique qui est contraint de céder une partie de son territoire. Le texte garantissait des droits civiques et de propriété aux Mexicains qui décidaient de rester sur ces anciennes régions mexicaines au même titre que les citoyens des États-Unis. Toutefois, ces engagements n'ont pas été respectés et des déportations et des expropriations ont été menées.

s'inscrivent dans une forme de généalogie libératrice<sup>229</sup>, comme cela est le cas pour plusieurs œuvres du Chicano Park à San Diego. À partir de 1967, des activistes demandent à la municipalité la création d'un parc sous le Coronado Bridge qui traverse le quartier Logan à San Diego. Mais, en 1970, les pouvoirs locaux y entament des travaux de construction d'un parking pour la California Highway Patrol (la police de la route de la Californie). Les habitant-e-s et leurs soutiens empêchent alors les bulldozers d'accéder au site et commencent à créer elles et eux-mêmes leur propre parc. Au début des années 1970, un projet de peintures murales, essentiellement sur les pylônes routiers qui traversent le parc, est initié par l'artiste Salvador « Queso » Torres<sup>230</sup>. Les œuvres *Cuauhtémoc* (1978) (fig. 57) et *Aztec Archer* (1978-1980) respectivement peintes par Felipe Adame et Vidal Aguirre témoignent de l'importance accordée à l'iconographie indigéniste au Chicano Park, comme *Quetzalcóatl* (1971) peinte par un groupe d'artistes et d'habitant-e-s du quartier (composé entre autres de Mario Acevedo, Guillermo Aranda, Tomás Castañeda, José Cervantes, Víctor Ochoa, Guillermo Rosete et Salvador Torres) sur le mur d'une rampe du Chicano Park. On y voit Quetzalcóatl, la divinité aztèque serpent à plumes, aux côtés des profils d'une femme et d'un homme portant une coiffe maya traditionnelle ainsi que d'autres symboles : le ying et le yang, le drapeau de l'UFW et un swastika (avant d'être approprié par les Nazis, ce symbole était utilisé par les Mayas) (fig. 58). Ces peintures murales du Chicano Park incarnent une forme de réappropriation à la fois physique et symbolique du territoire<sup>231</sup>. Notons que Willie Herrón III, un des membres du collectif ASCO, figure aussi Quetzalcóatl dans une peinture murale éponyme réalisée en 1972 à East Los Angeles. Tout en distillant un sentiment de fierté dans l'histoire précolombienne, ces œuvres visent également à créer une unité autour de symboles communs.

Par la représentation de personnes « ordinaires », d'autres productions artistiques contribuent à la construction d'une mémoire collective. Si nous avons mentionné son œuvre *Bittersweet (Bessie Smith)* (1974), Betye Saar récupère également

---

<sup>229</sup> Voir Guisela LATORRE, *Walls of Empowerment: Chicana/o Indigenist Murals of California*, Austin, University of Texas Press, 2008, p. 1.

<sup>230</sup> Pour plus détails, voir Eva COCKCROFT, « The Story of Chicano Park », 1982, 29 p., in *Philip Brookman papers (1980-1995)*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « Chicano Park ».

<sup>231</sup> Voir Guisela LATORRE, *Walls of Empowerment: Chicana/o Indigenist Murals of California*, op. cit., p. 174-175.

des photographies de « vies oubliées<sup>232</sup> » de personnes noires, donnant ainsi une nouvelle orientation à son pratique. En mettant en scène les photographies avec d'autres éléments, l'artiste crée de nouvelles narrations qui prolongent l'existence et redonnent vie dans notre imaginaire aux personnes photographiées. Tout en poursuivant son processus de création à partir de boîtes qu'elle utilise comme matériau artistique et en parallèle à son travail de démantèlement des stéréotypes, Saar conteste les représentations simplistes des Africain-e-s-Américain-e-s. Il s'agit de « voir les personnes noires comme des êtres humains au lieu de caricatures ou d'images dégradantes<sup>233</sup>. » précise-t-elle. Dans *Gone Are The Days* (1970), Saar place dans le fond d'une boîte une photographie d'un enfant et d'un bébé africains-américains vêtus bourgeoisement (fig. 59). On remarque également plusieurs éléments symboliques, dont certains sont récurrents dans son travail, deux squelettes blancs, un cadran de montre, des images d'enfants et deux mains noires, l'une tenant un cœur et l'autre décorée d'astres. Dans *Friends and Lovers* (1974), on voit cette-fois-ci la photographie d'une femme et d'un homme à laquelle Saar a attaché un pendentif en forme de cœur (fig. 60). À leurs côtés, l'artiste ajoute une autre photographie représentant un groupe d'africain-e-s-américain-e-s et des extraits d'une lettre manuscrite datée du 23 juillet 1928 qui commence par ces mots : « *Hello my Old Friend* ». Avec ces œuvres, Saar honore avec une certaine tendresse la mémoire de ces personnes photographiées.

Par un processus de création différent, Marie Johnson Calloway contribue elle aussi à lutter contre l'effacement des représentations des personnes noires. Née en 1920 à Baltimore (Maryland), Johnson vit avec sa famille depuis 1954 à San José où elle est présidente de la branche de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP). En 1965, elle participe à la Marche de Selma à Montgomery (Alabama). Dès le premier jour, elle est arrêtée et passe la nuit en prison avec d'autres manifestant-e-s pour avoir protesté dans la rue où se trouve la maison du maire alors que cet acte avait été prohibé par un arrêté. Suite à cette expérience, elle choisit de se consacrer à la représentation de sujets noirs. Par cette orientation picturale, elle cherche à contredire une catégorie où la figuration des personnes noires est considérée comme

---

<sup>232</sup> Betye SAAR, « Artist's Statement », in Richard CÁNDIDA SMITH, Kellie JONES, Lowery Stokes SIMS, James Christen STEWARD et Deborah WILLIS, *op. cit.*, p. 9.

<sup>233</sup> « African-American Artists of Los Angeles: Betye Saar », *op. cit.*, p. 87.

communautaire et marginale remettant en cause la soi-disant universalité associée aux représentations des personnes blanches. Comme elle le raconte :

*Je travaillais à ce moment-là sur mon projet de master en peinture à San Jose State et j'hésitais sur le fait d'utiliser des sujets noirs dans mon travail, parce que tout le monde aurait dit : « Oh c'est trop personnel, ce n'est pas universel. » J'ai décidé que ce que j'avais vécu à Selma était tout autant universel que n'importe quoi d'autre<sup>234</sup>.*

À partir du milieu des années 1960, Johnson réalise des portraits sculptés de personnes africaines-américaines : elle peint des figures sur des panneaux de bois qu'elle pare de véritables cheveux, vêtements et accessoires et qu'elle met souvent en scène avec d'autres éléments. Son travail vise à matérialiser les réalités des vécus des Noir-e-s étasunien-ne-s et leur est avant tout destiné : « J'essaie de créer des images qui sont des réflexions intimes des personnes noires. Il est important pour moi que celles-ci comprennent et s'identifient à mon travail<sup>235</sup>. » Dans *Hope Street* (1971), un homme noir âgé, assis derrière sa fenêtre, observe un oiseau dans une cage posée sur le rebord extérieur (fig. 61). Une plaque indiquant « Hope St. » [« Rue de l'espoir »] est posée au-dessus d'eux. Comme l'artiste le précise dans un entretien publié dans l'ouvrage *Connecting Conversations: Interviews with 28 Bay Area Women Artists* (1988) : « Ce que je tente de montrer est comment des personnes, qui sont entourées par le désespoir et qui ont eu à vivre dans des types d'environnements très déprimants et oppressants, ont été capables de maintenir leur espoir et leur dignité et ont continué à vivre<sup>236</sup>. » Dans *School Crossing Guard* (années 1970), elle peint une femme noire, vêtue d'un gilet orange et d'habits colorés, souriante, tenant dans sa main droite un panneau de signalisation destiné à la gestion de la circulation à proximité des établissements scolaires (fig. 62). Johnson se concentre ainsi sur les personnes qu'elle croise dans son environnement quotidien. Si son travail reflète les expériences de la communauté africaine-américaine, l'attachement qu'elle porte aux détails individualise chaque portrait, ce qui permet de ne

---

<sup>234</sup> Marie Johnson Calloway in Moira ROTH (dir.), *Connecting Conversations: Interviews with 28 Bay Area Women Artists*, op. cit., p. 102.

<sup>235</sup> Marie Johnson Calloway in Constance M. PERKINS (dir.), *Black Art: The Black Experience*, Los Angeles, Occidental College, 1970, 9-10.

<sup>236</sup> Marie Johnson Calloway in Moira ROTH (dir.), *Connecting Conversations: Interviews with 28 Bay Area Women Artists*, op. cit., p. 106.

pas représenter les Africain-e-s-Américain-e-s comme une totalité homogène, mais comme une somme d'individu-e-s uniques lié-e-s par des « expériences communes sur un territoire hostile<sup>237</sup> ». Quand l'historienne de l'art Elsa Honig Fine écrit dans son ouvrage *The Afro-American Artist* (1973) « Rarement un homme noir a été traité comme un être humain complexe ou un membre individuel de sa race<sup>238</sup>. », les œuvres de Johnson confirment la nécessité de proposer un renouvellement iconographique.

Au sein du Chicano Art Movement, Carmen Lomas Garza s'attache elle depuis le début des années 1970 à dépeindre des scènes issues de l'expérience mexicaine-américaine. Née en 1948 à Kingsville (Texas), elle prend conscience enfant de la discrimination raciale auprès de ses parents, impliqués dans l'American G.I. Forum, une organisation pour la défense des droits des vétérans mexicains-américains, et au sein de l'école où il est interdit de parler espagnol aux élèves. L'artiste s'installe en 1976 à San Francisco où elle rejoint l'équipe de la Galería de la Raza et développe son processus de création. Si elle ressent dès l'adolescence l'envie de devenir une artiste, elle décide de s'impliquer dans le Chicano Movement à travers sa pratique artistique après avoir été exclue du lycée dans lequel elle effectuait un stage pour son diplôme de premier cycle en enseignement d'art. Elle a été accusée d'avoir incité ses élèves à manifester. Cette expérience accroît sa conscience des injustices raciales contre lesquelles elle choisit de lutter par la création visuelle. Inspirée par sa mère qui avait peint des cartons de loto [*lotería tablas*], elle commence à en créer elle-même. Comme elle le raconte dans une histoire orale datant de 1997 : « Je voulais créer une nouvelle version [de *lotería tablas*] avec de nouveaux *monitos*, de nouvelles figures qui étaient pertinentes à la vie contemporaine chicana, à la vie mexicaine-américaine<sup>239</sup>. » Ce travail la conduit à réaliser un dessin (*Jardín (Garden)*, 1972) la représentant elle et son grand-père dans un style qu'elle qualifie de « simple et direct<sup>240</sup> ». À la suite de cette œuvre, elle s'oriente

---

<sup>237</sup> Marie Johnson Calloway in Samella S. LEWIS et Ruth G. WADDY (dirs.), *Black Artists on Art, Vol. 1*, Los Angeles, Contemporary Crafts Publishers, 1969, p. 58.

<sup>238</sup> Elsa Honig FINE, *The Afro-American Artist*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1973, p. 94. Voir aussi Alain LOCKE, « Les Noirs dans l'art américain », *Les Noirs dans la civilisation américaine*, traduction Françoise VERNAN et Jean ROSENTHAL, dir. par Margaret Just BUTCHER, Paris, Buchet/Chastel-Corrêa, 1958 [*The Negro in American Culture*, 1956], p. 243.

<sup>239</sup> « Oral history interview with Carmen Lomas Garza », entretien par Paul J. Karlstrom, 10 avril 1997-27 mai 1997, Archives of American Art, Smithsonian Institution, en ligne : <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-carmen-lomas-garza-13540> [le 23/07/2017].

<sup>240</sup> *Ibid.*

vers des récits visuels issus de son enfance. Lomas Garza se positionne comme une passeuse d'histoires faisant appel à la mémoire dans un acte de résistance pour lutter contre l'effacement et les distorsions de l'historiographie dominante. Ses chroniques peintes du quotidien de la communauté mexicaine-américaine, que ce soient des scènes de travail rural, de loto (comme dans *Lotería-Tabla Llena*, 1972), d'anniversaire ou de *curanderismo* (médecine traditionnelle) (comme dans *Curandera*, 1977), visent à panser les cicatrices du racisme (fig. 63 et 64). Comme elle l'écrit dans la monographie *A Piece of My Heart / Pedacito de mi Corazón: The Art of Carmen Lomas Garza* (1991) :

*Nous avons besoin de nous guérir nous-mêmes, alors nous avons commencé à nous nommer nous-mêmes pour désigner nos actions pour l'autodétermination. Les accomplissements de nos parents pendant le mouvement des droits civiques des années 1950 n'étaient pas suffisants. Nous commençons par parler davantage en espagnol dans les endroits publics ; nous oeuvrons pour avoir une meilleure représentation dans les conseils d'administration des écoles et les échelons politiques locaux, et nous commençons à explorer et à mettre l'accent sur notre culture unique dans les arts visuels, la musique, la littérature et le théâtre. Je sentais que je devais débiter avec les premiers souvenirs de ma vie et valider chaque événement en le représentant dans une forme visuelle<sup>241</sup>.*

Les représentations de figures culturelles, mythologiques et politiques tout comme celles de personnes « ordinaires » participent ensemble à la construction d'une mémoire collective des groupes racialisés. En visant à combler l'effacement de ces contributions ou encore de ces expériences, les artistes luttent contre l'invisibilité tout en insufflant un sentiment de fierté et en encourageant le sentiment d'appartenance à une communauté par l'identification.

---

<sup>241</sup> Carmen LOMAS GARZA, « A Piece of My Heart / Pedacito de mi Corazón », in Carmen LOMAS GARZA et Amalia MESA-BAINS, *A Piece of My Heart / Pedacito de mi Corazón: The Art of Carmen Lomas Garza*, New York, The New Press, 1991, p.13.



## 2. Panafricanisme

Bien que des survivances africaines aient été maintenues aux États-Unis, l'esclavage s'est traduit par une rupture brutale avec ses racines et une intégration forcée et urgente à la société étasunienne. Dans l'ouvrage *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing* (1968) dirigé par Amiri Baraka et Larry Neal, l'historien et écrivain John Henrik Clarke souligne l'importance de renouer avec l'héritage africain dénigré par la culture dominante :

*L'image de l'Afrique a été intentionnellement déformée par les impérialistes qui avaient besoin d'une justification morale pour leur viol, leur pillage et leur destruction des éléments culturels et des manières de vivre africaines. C'étaient eux qui ont dit, en dépit des ouvrages volumineux conservés dans les bibliothèques d'Europe prouvant le contraire, que l'Afrique était un pays sauvage et arriéré avec peu d'histoire, ni aucun âge d'or. Cependant, ces nombreux auteurs et chercheurs, noirs et blancs, ont mis en évidence un riche et ancien patrimoine africain, lequel, selon moi, doit être récupéré pour que les Noirs Américains [American Negroes] [...] se réconcilient avec leurs racines<sup>242</sup>.*

Cet intérêt pour l'héritage africain avait déjà été un élément central de la Renaissance de Harlem, une nouvelle école d'expression artistique et de pensée africaine-américaine formée par un groupe d'artistes, d'auteur-e-s, d'intellectuel-le-s, de musicien-ne-s et de poètes au milieu des années 1920 dans le quartier de Harlem (New York). Dans *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance* (1925), un ouvrage que nous avons déjà mentionné en lien avec Charles White, Alain Locke avait en effet appelé au développement d'une école de l'art noir [*school of Negro art*], « une tradition locale et racialement représentative<sup>243</sup> », c'est-à-dire la création d'un style original qui devait en finir avec l'imitation de la tradition artistique européenne et reconnaître comme source majeure l'art africain, qui, rappelons-le, a été une influence essentielle dans l'éclosion de

---

<sup>242</sup> John Henrik CLARKE, « Reclaiming the Lost African Heritage », in Amiri BARAKA et Larry NEAL (dirs.), *op. cit.*, p. 11.

<sup>243</sup> Alain LOCKE, « The Legacy of the Ancestral Arts », in Alain LOCKE (dir.), *The Negro in Art: A Pictorial Record of the Negro Artist and of the Negro Theme in Art*, New York, Hacker Art Books, 1971 [1940], xxvii.

l'art moderne en Europe<sup>244</sup>. Dans les années 1960, l'incorporation d'éléments issus des traditions africaines dans les pratiques d'artistes africain-e-s-américain-e-s se déroule dans le contexte panafricain favorisé par les mouvements de décolonisation<sup>245</sup> et participe à la restauration d'un sentiment de dignité, comme le souligne l'historienne de l'art Mary Schmidt Campbell : « une ferveur nationaliste s'est faite entendre et les emblèmes de la fierté noire ont fait surface, l'Afrique est devenue un symbole évident de fierté ethnique<sup>246</sup>. » Dans le catalogue de l'exposition *Black Art Ancestral Legacy: The African Impulse in African-American Art* (1989), l'historien de l'art Edmund Barry Gaither met lui aussi l'accent sur l'importance du « sentiment de l'héritage africain comme faisant partie du patrimoine noir américain » et sur les capacités de transformation saisies par les artistes en revisitant l'art africain pour créer des formes inédites<sup>247</sup>.

En Californie, le panafricanisme est notamment encouragé par le groupe US Organization cofondé en 1965 à Los Angeles par Maulana Karenga<sup>248</sup>. Comme l'explique la chercheuse Sarah Fila-Bakabadio, celui-ci prône le nationalisme culturel « fondé sur une redéfinition des Africains Américains comme des Africains d'Amérique. La meilleure stratégie de libération passe, selon lui, par la prise de conscience de leur identité africaine<sup>249</sup>. » US Organization invente des formes de « réafricanisation » de la culture africaine-américaine en encourageant l'enseignement du swahili et le port de boubous et de dashikis ainsi qu'en initiant la célébration de Kwanzaa, inspirée d'une fête des moissons de l'Afrique de l'Est et du mot « *kwanza* » qui signifie « premier » en swahili, pendant laquelle la communauté africaine-américaine est sollicitée pour célébrer l'héritage africain. Si déjà des organisations nationalistes (comme Universal Negro

---

<sup>244</sup> Pour plus de détails, voir Elvan ZABUNYAN, « Harlem Renaissance: constitution d'une identité noire », in Eric de CHASSEY (dir.), *Made in USA : l'art américain, 1908-1947*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 144-151.

<sup>245</sup> Voir les textes regroupés in Malcolm X, « À la source du panafricanisme », in *op. cit.*, p. 89-93.,

<sup>246</sup> Mary Schmidt CAMPBELL, « Tradition and Conflict: Images of a Turbulent Decade, 1963-1973 », in Benny ANDREWS, Mary Schmidt CAMPBELL, Vincent HARDING et Lucy R. LIPPARD, *Tradition and Conflict: Images of a Turbulent Decade, 1963-1973*, New York, The Studio Museum in Harlem, 1985, p. 59.

<sup>247</sup> Edmund Barry GAITHER, « Heritage Reclaimed: An Historical Perspective and Chronology », in Maureen A. MCKENNA, Robert V. ROZELLE et Alvia WARDLAW (dirs.), *Black Art Ancestral Legacy: The African Impulse in African-American Art*, Dallas, Dallas Museum of Art, New York, H.N. Abrams, 1989, p. 30.

<sup>248</sup> « US » renvoie à la communauté (« NOUS ») en opposition à « them » (« eux »), c'est-à-dire les personnes blanches, in Scot BROWN, *op. cit.*, p. 38. Le nom de Karenga signifie en swawili « gardien des traditions ». Il a été adopté par Ron Everett en 1962.

<sup>249</sup> Sarah FILA-BAKABADIO, *Africa On My Mind : Histoire sociale de l'afrocentrisme aux États-Unis*, Paris, les Indes savantes, 2016, p. 26.

Improvement Association (UNIA) et Nation of Islam (NOI)) avaient appelé à renouer avec le continent africain, le panafricanisme qui émerge dans les années 1960 aux États-Unis s'en écarte par son approche non-hiérarchique du continent africain et sa réévaluation positive de l'histoire et de la culture africaines<sup>250</sup>. Le nationalisme culturel du Black Power Movement encourage la fierté d'être noir-e articulée dans le slogan « *Black is beautiful* ».

Dans les arts, le panafricanisme se traduit par l'organisation de *First World Festival of Negro Arts* en 1966 à Dakar (Sénégal) et ensuite de *Second World Black and African Festival of Arts and Culture* (FESTAC) en 1977 à Lagos (Nigéria), mais aussi par des événements organisés aux États-Unis, comme en Californie le *Festival of the African Peoples* en 1968 à Los Angeles et l'exposition *Black Expo' 72* organisée par Suzanne Jackson en 1972 à San Francisco. La Black Man's Art Gallery, un espace artistique créé par Juba Solo et Robin Leigh en 1967 à San Francisco, encourage également la prise de conscience et la fierté raciale en soutenant le développement d'un art noir basé sur les cultures et les traditions africaines. Comme l'écrit Solo : « Nous les Africains de la Black Man's Art Gallery faisons de notre mieux pour nous réorienter vers nos origines, histoire et culture noires-africaines [*Black-African*]<sup>251</sup>. » Avec comme toile de fond le contexte du panafricanisme, nous allons évoquer des productions d'artistes africain-e-s-américain-e-s qui réinvestissent des éléments issus de traditions africaines, ce qui crée des œuvres hybrides combinant différentes sources artistiques.

Au début des années 1970, Alonzo Davis (né en 1942 à Tuskegee (Alabama)) commence la série *African Consciousness* à la suite de ses études au Otis Art Institute où il a lui aussi étudié auprès de Charles White. Dans *African Consciousness, Mask Series* (1973), on voit un morceau de plastique noir cloué sur une planche de bois et dans lequel ont été moulées trois formes de masques africains (fig. 65). Un assemblage de cordes de différentes couleurs pend depuis un des masques. La même année, il réalise *Pan African Direction III* (1973). L'artiste assemble des fines couches de métal qui forment le continent africain entouré des trois couleurs (rouge, noir et vert) déclarées

---

<sup>250</sup> Jeffrey Ogbonna Green OGBAR, *op. cit.*, p. 110.

<sup>251</sup> Juba SOLO, « The Third of Black », 1970, en ligne : <http://openspace.sfmoma.org/2013/02/receipt-of-delivery31/> [consulté le 12/10/2016].

couleurs officielles de la population africaine par l'UNIA afin de symboliser le nationalisme noir (fig. 66). Entre 1976-1977, l'artiste, influencé par le contexte du panafricanisme, effectue un voyage en Afrique<sup>252</sup>. Si celui-ci lui fait prendre conscience de l'importance de l'Afrique en termes d'héritage, Davis insiste sur l'hybridité de la culture africaine-américaine :

*l'Africain-Américain est une espèce [breed] particulière. Ce que je veux dire est qu'il a un patrimoine et des racines africaines, mais il est aussi un produit de la société technologique occidentale. Alors, dans un sens, nous sommes un hybride entre les deux et c'est une chose importante qu'il faut accepter et il ne faut perdre de vue ni l'un, ni l'autre*<sup>253</sup>.

Quant à Betye Saar, dont nous avons déjà examiné plusieurs œuvres, elle est profondément affectée par sa visite en 1970 du Field Museum à Chicago qui possède de nombreuses œuvres d'art africain, d'art égyptien et d'art océanien. Sa découverte d'un manteau d'un chef africain sur lequel sont cousus des cheveux la marque tout particulièrement. Elle est impressionnée par la puissance d'évocation de ces cheveux qui matérialisent d'une certaine manière les âmes des personnes à qui ils appartenaient<sup>254</sup>. À son retour à Los Angeles, Saar commence à travailler à une série de pièces rituelles appelées *Mojos* (les mojos sont des amulettes magiques) dans lesquelles elle intègre des éléments issus de collectes d'éléments divers qu'elle a l'habitude d'effectuer. À l'instar de Alonzo Davis, il ne s'agit pas pour l'artiste de s'inscrire dans une tradition africaine authentique et spécifique, mais plutôt d'inventer sa propre expression artistique en combinant plusieurs sources d'influence<sup>255</sup>. Dans ce travail de création, elle est également influencée par l'article « Accumulation: Power and Display in African Sculpture » écrit par l'historien de l'art Arnold Rubin et publié dans la revue artistique *Artforum* en 1975.

---

<sup>252</sup> Alonzo Davis évoque ce voyage dans l'histoire orale réalisée entre 1990 et 1991 dans le cadre d'un programme de recherche de l'Université de Californie à Los Angeles, mais il ne précise pas dans quels pays africains il a séjourné. Voir « African-American Artists of Los Angeles: Alonzo Davis », entretien par Karen Anne Mason, octobre 1990-avril 1991, UCLA Library, Center for Oral History Research, en ligne : <http://oralhistory.library.ucla.edu/viewTextFile.do?itemId=29964&fileSeq=5&xsl=null> [consulté le 23/07/2017].

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>254</sup> « African-American Artists of Los Angeles: Betye Saar », *op. cit.*, p. 83.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 94.

Dans *Nine Mojo Secrets* (1971), Saar utilise une fenêtre en forme d'arche, ce qui n'est pas sans rappeler l'œuvre *Black Girl's Window* (1969). Au centre, elle place une photographie issue de la revue *National Geographic* montrant des personnes africaines préparant une cérémonie. Cette image est surmontée d'une paume de main dotée d'un œil. Elle mêle également des symboles peints (étoiles et lunes) à des épis de blé et aux figurines d'un lion et de deux squelettes. Au bas de l'œuvre, l'artiste accroche une combinaison de perles, de fibres et de graines. Dans *Gris Gris Box* (1972), Saar place au centre d'une structure de bois une poupée noire en tissu. Celle-ci se tient au-dessus d'un compartiment fermé décoré de peaux de serpent et du corps séché d'un caméléon (fig. 67). On observe également un enchevêtrement de fibres qui pend depuis le bas de l'œuvre. Une année plus tard, Saar réalise *Mti* (1973). Faite essentiellement à partir de bois (« *Mti* » signifie « arbre » en swahili), l'œuvre se compose d'un guéridon surmonté de deux sortes de boîtes. L'artiste y agence plusieurs éléments, comme des bougies, des poupées et des figurines et invite le public à déposer des objets autour de l'œuvre qui prend ainsi une dimension participative<sup>256</sup>. Saar crée également l'œuvre *Spirit Catcher* (1976-1977) dont la structure en rotin est inspirée des « pièges à esprits » [*spirit traps*] tibétains aussi bien que des *Watts Towers* qui ont un fort impact sur sa pratique artistique comme nous l'avons déjà souligné (fig. 68). L'œuvre se compose également de matériaux organiques (os, coquillages, plumes par exemple) qu'elle a collectés principalement pendant son séjour en Haïti. Dans ces œuvres, Saar s'intéresse aux énergies cumulées dans le temps par les objets et les éléments naturels qu'elle combine.

À l'instar de Alonzo Davis et de Betye Saar dont il fait la connaissance à son arrivée à Los Angeles au milieu des années 1970, Houston Conwill (né en 1947 à Louisville (Kentucky)) incorpore des éléments artistiques africains dans sa pratique<sup>257</sup>. Avant son inscription à l'University of Southern California (Los Angeles), il étudie au début des années 1970 à l'Université Howard de Washington où il suit les cours de Jeff Donaldson et de Lois Mailou Jones. Comme le souligne sa femme, l'artiste et commissaire d'exposition Kinshasha Conwill, dans une histoire orale datant de 1992, le sentiment

---

<sup>256</sup> Betye Saar in Peter CLOTHIER et Betye SAAR, *op. cit.*, p. 35.

<sup>257</sup> Houston Conwill est décédé en 2016 à New York.

afrocentriste est particulièrement présent sur le campus<sup>258</sup> et influence le choix du couple de se marier selon une cérémonie africaine. À partir de 1976, Houston Conwill réalise des œuvres collaboratives et performatives appelées *Juju*, un terme générique pour désigner les pratiques magiques africaines (fig. 69). Pour l'exposition *Juju* de Houston Conwill à The Gallery (Los Angeles) en 1976, Betye Saar écrit : « Cette série d'œuvres de Houston Conwill sert de pont entre sa mémoire ancestrale et la technologie d'aujourd'hui<sup>259</sup>. » Dans *Ju Ju Ritual – Cycles of Life* réalisée à la Space Gallery (Los Angeles) en 1978, avec Kinshasha Conwill et l'artiste et musicien Michael Pestel, Houston Conwill combine de la danse, de la musique et une cérémonie de libation. Pendant la performance, il distribue également des figues aux membres du public<sup>260</sup>.

Par l'assemblage et la performance, Alonzo Davis, Houston Conwill et Betye Saar s'approprient des éléments liés aux traditions artistiques africaines pour nourrir leurs processus de création, ce qui rappelle la réinterprétation des fétiches africaines réalisée par John Outterbridge. En parallèle au panafricanisme encouragé par le nationalisme culturel du Black Power Movement, leurs œuvres contribuent à la valorisation des héritages africains, participant ainsi aux sentiments de fierté et d'appartenance à un groupe convoqués pour se défaire du racisme par les militant-e-s.

### **3. « L'extension de la tradition »**

L'occupation de l'île d'Alcatraz (1969-1971) par le groupe Indians of All Tribes annonce la décennie du mouvement du Red Power<sup>261</sup> qui marque la fin de la politique d'assimilation indienne [*Indian termination policy*] amorcée après la seconde guerre

---

<sup>258</sup> « African-American Artists of Los Angeles: Kinshasha Conwill », entretien par Karen Anne Mason, septembre 1992, UCLA Library, Center for Oral History Research, p. 21, en ligne : <http://digital2.library.ucla.edu/viewFile.do?contentFileId=2383736> [consulté le 23/07/2017].

<sup>259</sup> Betye SAAR, « Recent Works by Houston E. Conwill », 1976, en ligne : <https://hammer.ucla.edu/now-dig-this/artists/houston-conwill/> [consulté le 23/07/2017].

<sup>260</sup> « African-American Artists of Los Angeles: Kinshasha Conwill », *op. cit.*, p. 38.

<sup>261</sup> Le terme de « Red Power » aurait d'abord été prononcé par Mel Thom et d'autres membres du National Indian Youth Congress en 1964 à l'American Indian Capital Conference on Poverty à Washington, puis par Vine Deloria Jr. pendant la convention du National Congress of American Indians (NCAI) en 1966, in Alvin M. JOSEPHY (dir.), *Red Power: the American Indians' Fight for Freedom*, Lincoln, University of Nebraska Press, (1971) 1999, p. 13.

mondiale. Celle-ci était notamment basée sur l'incitation à quitter les réserves pour une installation dans les zones urbaines [*relocation*] en vue d'une soi-disant vie meilleure. Pendant les dix-neuf mois d'occupation démarrée le 20 novembre 1969, les activistes négocient la possession de l'île en vue d'y établir une école, un centre écologique, un espace de formation, un centre spirituel, un département de *Native American Studies* et un musée (fig. 70). Comme le militant Richard Oakes l'explique : « il s'agit d'une action, pas tant pour libérer l'île, mais véritablement pour nous libérer en vue de la survie culturelle<sup>262</sup>. » La résistance à l'hégémonie culturelle est en effet une problématique centrale de l'American Indian Movement. Rappelons qu'avec l'arrivée au XVI<sup>ème</sup> siècle des colons européens sur le territoire actuel des États-Unis, les communautés natives américaines sont dévastées par les conflits avec les colons et les maladies qu'ils véhiculent. Par la suite, elles se confrontent à une série de violentes injustices assimilables à un génocide culturel. Afin de ne pas céder aux tentatives de destruction des cultures natives américaines, l'American Indian Movement obtient notamment la signature en 1978 de l'*American Indian Religious Freedom Act* qui entérine le droit des Natifs et Natives Américain-e-s de pratiquer leurs religions. Dans son article « Visual Power: 21st Century Native American Artists/Intellectuals » paru en 2005, Phoebe Farris souligne comment les années 1960 affectent les artistes natifs et natives américain-e-s cherchant à s'extraire d'un patronage euro-américain, et notamment de l'influence du Studio, un programme artistique destiné à des étudiant-e-s natifs et natives américain-e-s créé en 1932 par Dorothy Dunn (1903-1992) à la Santa Fe Indian School qui soutenait la production d'une peinture « plate », sans perspective, de scènes issues de la vie tribale :

*Les années 1960 peuvent être considérées comme le moment charnière où les artistes natifs américains ont commencé à se libérer d'un style de peinture influencé par les Blancs dit « traditionnel » et à développer et à définir leurs propres arts visuels, écrits et arts du spectacle contemporains<sup>263</sup>.*

---

<sup>262</sup> Richard Oakes in Paul Chaat SMITH et Robert Allen WARRIOR, *op. cit.*, p. 24.

<sup>263</sup> Phoebe FARRIS, « Visual Power: 21st Century Native American Artists/Intellectuals », *American Studies*, automne-hiver 2005, vol. 46, n° 3-4, p. 254.

Dorothy Dunn entendait ainsi préserver une forme d'authenticité de l'« indianité » à l'écart du « modernisme » maintenant les artistes natifs et natives américain-e-s en dehors de la culture étasunienne dans son ensemble. La chercheuse Laurie Eldridge établit un parallèle entre les photographies de personnes natives américaines de Edward S. Curtis (1868-1952) et le positionnement de Dorothy Dunn :

*Le rejet de [Dorothy] Dunn de la modernité en tant que sujet inapproprié pour ses étudiants aboutit à une retouche des expressions de leurs souvenirs et de leurs expériences, autant que Edward Curtis a retouché ses photographies pour retirer les éléments contemporains et ainsi changer la réalité pour qu'elle corresponde à sa vision de l'« indianité »<sup>264</sup>.*

La création de nouvelles formes tout en explorant l'héritage natif américain est encouragée par le récent Institute of American Indian Art (IAIA) créé en 1962 à Santa Fe (Nouveau-Mexique), notamment sous l'influence de l'artiste Fritz Scholder<sup>265</sup>. En parallèle, la Californie est aussi un berceau artistique de productions réalisées par des Natifs et Natives Américain-e-s qui réinvestissent depuis une perspective contemporaine les traditions tribales issues de leur expérience, comme le précise l'artiste Frank LaPena :

*Du fait que je sois chanteur et danseur traditionnel, je peux puiser dans cette expérience pour en extraire une sorte de symbolisme ou de sujet qui est directement relié aux cérémonies ou aux activités culturelles. [...] ceci est toujours réel pour moi, ce n'est pas comme si quelqu'un retournait dans le passé et essayait d'en ramener un sujet qui n'est pas significatif, ni vivant<sup>266</sup>. »*

---

<sup>264</sup> Laurie ELDRIDGE, « Dorothy Dunn and the Art Education of Native Americans: Continuing the Dialogue », *Studies in Art Education*, été 2001, vol. 42, n° 4, p. 329.

<sup>265</sup> George C. LONGFISH, « The Twentieth Century: "Who's Gonna Ride Your Wild Horses?" », in George C. LONGFISH et David W. PENNEY, *Native American Art*, New York, Hugh Lauter Levin Associates, 1994, p. 262-263.

<sup>266</sup> Frank LaPena in Lawrence ABBOTT, *I Stand in the Center of the Good: Interviews with Contemporary Native American Artists*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, p. 121. Voir aussi Frank LAPENA, « Contemporary Northern California Native American Art », *California History*, automne 1992, vol. 71, n° 3, p. 388.



Né en 1937 à San Francisco, Frank LaPena (Wintu-Nomtipom) obtient sa licence à l'Université d'État de Californie à Chico et son master à l'Université d'État de Californie à Sacramento<sup>267</sup>. À l'âge de trente-et-un ans, LaPena s'installe avec sa famille à Salt Creek et commence à s'impliquer dans la communauté wintu. Il rencontre Albert Thomas Jr. qui le fait assister à sa première cérémonie Big Head à Grindstone Rancheria (Californie). Il fait alors la connaissance du couple Edith et Wallace Burrows qui lui transmettent leurs savoirs sur les traditions natives américaines. Cette connexion avec cet héritage est essentiel pour l'artiste qui avait été envoyé enfant dans une *federal boarding school* :

*Je n'avais jamais eu l'opportunité d'apprendre quelque chose sur les danses de la Californie : la politique du gouvernement était d'assimiler l'Indien [Indian] à la société dominante, pas de nous enseigner notre patrimoine culturel, ni notre histoire. À l'âge adulte, ma connexion à Grindstone m'a permis de faire partie de la communauté de la réserve et de participer aux activités traditionnelles relatives à la danse. Avoir cette opportunité a relié les années entre le passé et le présent et, dans mon esprit, m'a validé en tant que personne<sup>268</sup>.*

LaPena, qui commence à enseigner les *Native American Studies* à l'Université d'État de Californie à Sacramento à partir de 1971, rencontre l'artiste Frank Day alors que ce dernier expose à Pacific Western Traders (PWT), un lieu d'exposition d'art traditionnel et contemporain créé par Herbert et Peggy Puffer à Folsom (Californie). Herbert Puffer et Frank Day font partie des membres fondateurs du groupe Maidu Dancers and Traditionnalists qui vise à préserver des chansons et des danses de la tradition maidu (fig.71). LaPena, qui y prend part, souligne l'importance de la récupération de ces pratiques traditionnelles entravées par les lois promulguées par le pouvoir dominant (comme l'interdiction d'utiliser certaines plantes) : « Le droit d'organiser nos cérémonies n'est pas une question uniquement culturelle, c'est aussi une question politique<sup>269</sup>. » Comme le confirme l'historienne de l'art Jolene Rickard :

---

<sup>267</sup> Nous avons choisi d'indiquer les appartenances tribales entre parenthèses comme le font les artistes natifs et natives américain-e-s mentionné-e-s de notre corpus.

<sup>268</sup> Frank LAPENA, *Dream Songs and Ceremony: Reflections on Traditional California Indian Dance*, Berkeley, Great Valley Books / Heyday Books, 2004, p. 3.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 19.

*Il n'y aurait pas eu besoin de « retraditionnaliser » si ses communautés n'avaient pas subi une certaine forme de traumatisme. Dans ce sens, le rôle que l'artiste joue en resaisissant la pratique culturelle contribue au mouvement d'ensemble vers l'autodéfinition et l'autodétermination<sup>270</sup>.*

Nous avons choisi le titre de ce sous-chapitre en référence à l'exposition *The Extension of Tradition: Contemporary Northern California Native American Art in Cultural Perspective* organisée par LaPena en 1985 au Crocker Art Museum à Sacramento. Dans l'introduction du catalogue de l'exposition, l'artiste insiste sur le fait que les personnes natives américaines de Californie du Nord ont maintenu leurs traditions malgré les idées reçues, ce qui fait écho à notre propos<sup>271</sup>. *The Extension of Tradition: Contemporary Northern California Native American Art in Cultural Perspective* souhaite témoigner de cet héritage qui continue à se transmettre en présentant des objets « traditionnels » et des œuvres « contemporaines » tout en soulignant leurs liens. Cette perspective vise à rompre avec la dichotomie tradition et contemporain : la tradition n'a rien de fixe, mais elle est ancrée dans une capacité d'adaptation et d'intégration de la nouveauté. Il met également en évidence que les changements ne signifient pas la fin de la culture et des traditions natives américaines :

*Les artistes natifs américaines s'expriment à partir de leur indianité ou de leur formation traditionnelle s'ils ont été assez chanceux pour bénéficier de sa transmission. En même temps, ils font partie de la société actuelle et expriment leur art d'une manière contemporaine. Les sociétés natives américaines ne sont pas statiques, ni mortes, elles sont dynamiques et en constante évolution<sup>272</sup>.*

Notons que la notion d'« extension de la tradition » résonne avec le concept de survivance formulé par l'écrivain et chercheur Gerald Robert Vizenor. La survivance est liée à une mémoire active résistante nourrie par la tradition orale. Dans son ouvrage

---

<sup>270</sup> Jolene RICKARD, « Uncovering/Recovering: Indigenous Artists in California », in Diana Burgess FULLER et Daniela SALVIONI (dirs.), *Art, Women, California 1950-2000: Parallels and Intersections*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 148.

<sup>271</sup> Frank LAPENA, « Introduction », in Frank LAPENA et Janice T. DRIESBACH (dirs.), *The Extension of Tradition: Contemporary Northern California Native American Art in Cultural Perspective*, Sacramento, Crocker Art Museum, 1985, p. 8.

<sup>272</sup> Frank LAPENA, « My World Is a Gift of My Teachers », in Frank LAPENA et Janice T. DRIESBACH (dirs.), *op. cit.*, p. 12.

*Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance* paru en 2009, Vizenor écrit : « la survivance est la perpétuation des histoires [...]. Les histoires de la survivance sont des renoncements à la domination, aux défections, aux intrusions, aux sentiments insupportables de tragédie et à l'héritage de la victimisation<sup>273</sup>. »

Dans sa pratique artistique, LaPena ne vise pas à documenter les chants et les danses traditionnelles, mais davantage à en retranscrire la « réalité conceptuelle », c'est-à-dire les émotions vécues, notamment par la couleur<sup>274</sup>. Dans *Bear Dance Whirlwind*, 74 (1974)<sup>275</sup>, l'artiste représente un cercle au-dessus d'un rectangle depuis lequel s'envole de la fumée blanche (fig. 72). Comme LaPena l'explique, la peinture représente un tourbillon survenu suite au fait qu'un terrain sacré de danse ait été souillé par des comportements irrespectueux ; il écrit : « Cela avait attiré l'attention de tout le monde, c'était si soudain et puissant. Le tourbillon n'a touché aucune autre partie du cercle<sup>276</sup>. » Dans *Flower Dance Spirit* (1981), LaPena retranscrit l'expérience d'une cérémonie à travers une figure abstraite rouge, peinte sur un fond bleu et jaune, portant une coiffe évoquant les cérémonies Big Head. Depuis l'œil droit de cette figure s'échappe un mince filet blanc matérialisant l'expérience de « vision » qui peut se dérouler pendant le rituel<sup>277</sup> (fig. 73). Rappelons qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, de nombreuses cérémonies sont interdites par le gouvernement des États-Unis. Les traditions sont néanmoins perpétuées en secret parfois par l'usage de poupées et de marionnettes qui permettaient de ne pas défier de manière directe les lois. C'est ce que montre LaPena dans *Ribbon Doll* (1980), une peinture montrant une figure vêtue de rubans colorés (fig. 74) : « Elle [*Ribbon Doll*] représente un moyen par lequel les cérémonies religieuses ont été gardées vivantes alors qu'elles étaient sous la contrainte. J'ai peint une jeune femme dans ma peinture et j'ai essayé de mettre l'accent sur la beauté et l'importance de la religion par l'utilisation de couleurs vives<sup>278</sup>. »

---

<sup>273</sup> Gerald Robert VIZENOR, *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009, p. 85-86.

<sup>274</sup> Frank LaPena in Lawrence ABBOTT, *op. cit.*, p. 125-126.

<sup>275</sup> Frank LaPena réalise une nouvelle version de l'œuvre en 2003.

<sup>276</sup> Frank LAPENA, *Dream Songs and Ceremony: Reflections on Traditional California Indian Dance*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 24.

En 1975, l'exposition *I Am These People: Native American Art Exhibit* organisée au State Capitol de Sacramento montre aux côtés du travail de Frank LaPena les œuvres d'autres artistes natifs et natives américain-e-s, comme Harry Fonseca, Jean LaMarr et James Luna, qui explorent également les expériences et les traditions tribales. Né en 1946 à Sacramento, Harry Fonseca (Maidu/Niseman, Portugais, Hawaïen) étudie au Sacramento City College et à l'Université d'État de Californie à Sacramento où il suit les cours de Frank LaPena<sup>279</sup>. Influencé par son oncle Henry Azbill et Frank Day, Fonseca devient de plus en plus investi dans les traditions maidu et, dans les années 1970, il commence à représenter des scènes de danse traditionnelle comme dans la peinture *Deer Dancers* (œuvre non datée) (fig. 75). Celle-ci fait écho à la lithographie *Bear Dance* (œuvre non datée) de Jean LaMarr (Pitt River/Paiute) (fig. 76). Dans un entretien paru en 1992, l'artiste raconte que son travail se concentre sur la fierté dans son héritage en réaction au fort racisme qui prévalait dans la ville où elle a grandi<sup>280</sup>. Née en 1945 à Susanville Indian Rancheria (Californie), LaMarr s'installe après le lycée dans la baie de San Francisco par le biais du *Relocation Program* du Bureau Of Indian Affairs (BIA). Après ses études au Philco-Ford Technical Institute de Santa Clara et au San Jose City College, elle s'inscrit en art et en études natives américaines à l'Université de Californie à Berkeley où elle est particulièrement influencée par les cours de sérigraphie de Palo Corasini<sup>281</sup>. Toutefois, il est intéressant de noter que son approche figurative n'est pas comprise par ses professeur-e-s qui soutiennent l'abstraction. L'artiste forme alors une alliance avec d'autres étudiant-e-s, comme Ester Hernández, Ray Patlan et Patricia Rodríguez et l'enseignant Malaquías Montoya<sup>282</sup>.

Né en 1950 à Orange (Californie), James Luna (Luiseño) formule quant à lui le concept de « *Contemporary Traditionalists* » [« Traditionnalistes Contemporains »] pour désigner des artistes qui créent des ponts entre les cultures natives américaines et la

---

<sup>279</sup> L'artiste est décédé en 2006 à Albuquerque (Nouveau-Mexique).

<sup>280</sup> Voir « Interview with Jean LaMarr: Supporting Native Pride », *Cultural Survival Quarterly Magazine*, septembre 1992, en ligne : <https://www.culturalsurvival.org/publications/cultural-survival-quarterly/interview-jean-lamarr-supporting-native-pride-native> [consulté le 23/07/2017].

<sup>281</sup> « Paintings and Prints by Jean LaMarr Museum of the Plain Indians and Craft Centre 1982 », in *Philip Brookman papers (1980-1995)*, op. cit., box 2, folder « Third World Exhibition Santa Cruz ».

<sup>282</sup> Theresa HARLAN, « Indigenous Visionaries: Native Women Artists in California », in Diana Burgess FULLER et Daniela SALVIONI (dirs.), op. cit., p. 190.

culture dominante<sup>283</sup>. L'artiste étudie à l'Université de Californie à Irvine où il est notamment influencé par les enseignements de Bas Jan Ader, Ed Boreal, John Paul Johns et Craig Kauffman. Dans un entretien réalisé en 2010, Luna souligne sa volonté d'inclure une perspective native américaine à sa pratique qu'il qualifie de « *Hard-edge, Native style*<sup>284</sup> ». C'est ce que reflètent les peintures abstraites qu'il crée au début des années 1970 à partir de motifs issus de couvertures natives américaines (rappelant celles réalisées pendant les cours de l'artiste Angel DeCora à la Carlisle Industrial School (Pennsylvanie) au début du XX<sup>ème</sup> siècle), comme dans *Untitled* (non datée)<sup>285</sup> (fig. 77).

En se réappropriant des motifs et des sujets issus de traditions natives américaines, Harry Fonseca, Jean LaMarr, Frank LaPena et James Luna résistent à la domination culturelle et aux tentatives de dévalorisation de la société euro-américaine. Ces artistes participent à la lutte contre l'effacement des traditions soutenue par l'American Indian Movement tout en affirmant leur continuité dans la société contemporaine et en ouvrant de nouvelles possibilités d'expressions de celles-ci.

#### **4. Jour des morts [Día de los Muertos] et autels [altares]**

Dans *Occupied America: The Chicano's Struggle Toward Liberation* publié en 1972, un ouvrage majeur du Chicano Movement, l'activiste et historien Rodolfo Acuña articule le concept de « colonisation intérieure ». En établissant une analogie avec la politique impérialiste des États-Unis, mais aussi des connexions avec les mouvements d'indépendance en Afrique, en Amérique latine et en Asie, la « colonisation intérieure » signifie le maintien au sein d'une même nation d'un groupe (ici les personnes mexicain-e-s-américain-e-s) dans une condition d'exploitation par un système de pouvoir dont il

---

<sup>283</sup> « James Luna Luiseño Artist », p. 1, in *Centro Cultural de la Raza Archives*, UC Santa Barbara Library, Department of Special Collections, box 114, folder 22 « James Luna ».

<sup>284</sup> « Oral History with James Luna », entretien par Roberto Bedoya et Denise Uyehara, 10 avril 2010, *Los Angeles Goes Live: Performance Art in Southern California 1970-1983: Oral History Interviews, 2009-2011*, p. 3, en ligne : [http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps\\_pid=IE719948](http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE719948) [consulté le 23/07/2017].

<sup>285</sup> *Ibid.*

est tenu à l'écart<sup>286</sup>. Comme nous l'avons souligné, la colonisation est liée à un processus de déformation et/ou de suppression de la culture des colonisé-e-s. Les artistes du Chicano Art Movement luttent contre ces tentatives d'effacement. En effet, à la recherche d'expressions artistiques originales, les artistes chicanas et chicanos reconnaissent leur environnement comme une source valide pour leurs processus de création et remettent en cause les frontières entre « beaux-arts » et « arts populaires ». C'est ce qu'explique l'historien de l'art Tomás Ybarra-Frausto qui formule la notion de *rasquachismo* pour qualifier cet art ancré dans l'expérience de la communauté chicana. Dans le catalogue de l'exposition *Rasquachismo: A Chicano Sensibility* (1989), il précise qu'il s'agit d'une position d'affirmation et de résistance qui s'appuie sur le quotidien et les traditions mexicaines-américaines<sup>287</sup>. Le Chicano Movement marque un intérêt notamment pour la célébration du Jour des Morts [*Día de los Muertos*]. Cette cérémonie trouve son origine dans la période précolombienne et subit ensuite les influences catholiques imposées par les colons espagnols au Mexique. La célébration du Jour des Morts s'inscrit comme une nouvelle forme de célébration collective : elle crée des liens dans la communauté et participe à la restauration d'un sentiment de fierté des origines précolombiennes et mexicaines<sup>288</sup> au même titre que les références à Aztlán que nous avons précédemment mentionnées. Comme le précise l'artiste Amalia Mesa-Bains :

*Se rappeler des aïeux [anteposados] personnels et communs renforce le sens d'un passé historique et fournit un élan pour le futur. À l'exception des communautés Mexicaines/Chicanas le long des frontières et dans des parties du Texas, la célébration du Jour des Morts n'était plus une part active de la vie culturelle. Le mouvement des années 1960 a reconnecté les communautés chicanas avec cette célébration [...]*<sup>289</sup>.

---

<sup>286</sup> Rodolfo ACUÑA, *Occupied America: The Chicano's Struggle Toward Liberation*, San Francisco, Canfield Press, 1972, p. 4.

<sup>287</sup> Tomás YBARRA-FRAUSTO, « Rasquachismo: A Chicano Sensibility », in John L. AGUILAR, Shifra M. GOLDMAN et Tomás YBARRA-FRAUSTO, *Chicano Aesthetics: Rasquachismo*, Phoenix, MARS, 1989, p. 5. Voir aussi Tomás YBARRA-FRAUSTO, « The Chicano Movement/The Movement of Chicano Art », in Ivan KARP et Steven LAVINE (dirs.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, p. 130.

<sup>288</sup> Voir Amalia MESA-BAINS in Carlos VILLA (dir.), *Worlds in Collision: Dialogues on Multicultural Art Issues*, San Francisco, International Scholars Publications, 1994, p. 172.

<sup>289</sup> Amalia MESA-BAINS, *Art of the Other México: Sources and Meanings*, Chicago, Mexican Fine Arts Center Museum, 1993, p. 49.

En Californie, deux espaces artistiques jouent un rôle essentiel dans la réactivation de cette tradition par les personnes chicanas : la Galería de la Raza (San Francisco) et Self-Help Graphics (Los Angeles). Influencés par l'artiste et enseignante Yolanda Garfias Woo, Ralph Maradiaga et René Yañez, co-directeurs de la Galería de la Raza, initient une première célébration du Jour des Morts en 1972<sup>290</sup>. Une année plus tard, des artistes de Self-Help Graphics organisent la cérémonie dans le quartier de East Los Angeles en résonance avec le contexte de la guerre du Vietnam :

*En amenant cette pratique spirituelle à Los Angeles, les Chicanos et les Mexicanos ont repris une tradition vieille de plusieurs siècles et l'ont recontextualisée. Le Jour des Morts n'était pas seulement une manière de commémorer les morts et de communier avec les ancêtres. C'était devenu une manière d'établir une identité, un véhicule de protestation et un moyen de faire publiquement le deuil en traversant la dure expérience de la perte à un moment où les vétérans revenaient du Vietnam<sup>291</sup>.*

La célébration démarre dans un cimetière, puis se poursuit par une procession dans laquelle se mêlent des personnes costumées et/ou masquées, des croix, des squelettes et des *papel picado* (fig. 78). La procession se déplace jusqu'à Self-Help Graphics où sont proposées une exposition d'*ofrendas*, de la musique et du théâtre. Notons que des expositions d'*ofrendas* réalisées par des artistes et des membres de la communauté chicana sont également organisées à la Galería de la Raza. Les *ofrendas* sont dédiées à des personnes qui ont été chères et permettent d'honorer les mémoires de celles-ci tout en assurant une continuité à la vie des défunt-e-s. Elles se composent notamment de fleurs, d'images, de nourriture, de boissons, d'objets ayant appartenu à la personne décédée, de bougies, de papiers découpés [*paper cut-outs*] colorés. Parmi les *ofrendas* réalisées à la Galería de la Raza, citons celle de René Yañez (né en 1942 à Mexico) qui transforme en 1978 l'*ofrenda* en une installation (œuvre sans titre) en

---

<sup>290</sup> Voir le texte de Tere ROMO, « A Spirituality of Resistance: Día de los Muertos and the Galería de la Raza », in Raquel de ANDA et Carolina PONCE DE LEÓN (dirs.), *Galería 4.0, A Retrospective*, San Francisco, Galería de la Raza, 2010, p. 9.

<sup>291</sup> « Self Help Graphics & Art 40th Anniversary Día de Los Muertos Celebration », en ligne : [http://www.chicano.ucla.edu/files/news/SHG\\_11213.pdf](http://www.chicano.ucla.edu/files/news/SHG_11213.pdf) [consulté le 23/07/2017].

combinant les éléments traditionnels à un carton découpé représentant Frida Kahlo<sup>292</sup> (fig. 79).

Si l'*ofrenda* est temporaire, les autels domestiques [*altares*] sont des expressions créatives personnelles qui réunissent des éléments ayant une signification particulière pour les personnes du foyer (l'histoire de leur famille, leur croyance), comme des photographies, des objets et des saints aux côtés de bougies et de fleurs. Des artistes chicanas et chicanos reprennent également cette pratique vernaculaire. C'est le cas par exemple de Gilbert « Magù » Sánchez Luján (né en 1940 à French Camp, Californie) qui crée, en 1966, un autel, composé notamment de châles, de paniers et de maïs, pour une exposition à la Santa Ana College Gallery dont il est le commissaire ; il explique : « J'essayais de définir ce qu'était l'art chicano à ma façon en réalisant une installation autel [*altar installation*]<sup>293</sup>. » Luján, engagé auprès de l'UFW, est un des membres du collectif Los Four (1973-1983), appelé ainsi en hommage aux Tres Grandes (les peintres mexicains José Clemente Orozco, Diego Rivera et David Alfaro Siqueiros)<sup>294</sup>, aux côtés de Carlos Almaraz, Roberto « Bato » de la Rocha et Frank Romero, rejoints ensuite par Judithe Hernández et John Valadez. Pour l'exposition de Los Four au LACMA en 1974, il réinvestit de nouveau la pratique de l'autel avec l'œuvre *Pyramid Altar*. L'œuvre combine des objets appartenant à chaque artiste du collectif, des artefacts religieux, une bouteille de vin, des livres sur l'art précolombien, des figurines, des fleurs en papier<sup>295</sup>... (fig. 80) Ces réinvestissements des traditions du Jour des Morts et des autels traduisent le principe d'autodétermination du Chicano Movement : à partir des ces formes réappropriées, les artistes refusent « la répression culturelle raciste qui nous a été imposée par la culture majoritaire<sup>296</sup> » selon les termes de Luján.

---

<sup>292</sup> Tere ROMO, « A Spirituality of Resistance: Día de los Muertos and the Galería de la Raza », *op. cit.*, p. 14.

<sup>293</sup> « Oral History with Gilbert « Magu » Luján », entretien par Karen Mary Davalos, septembre-octobre 2007, CSRC Oral Histories Series, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2013, p. 31, en ligne : <http://www.chicano.ucla.edu/files/04Lujan.pdf> [consulté le 23/07/2017]. L'artiste est décédé en 2011 à Los Angeles.

<sup>294</sup> Voir « Oral history interview with Rupert García », *op. cit.*

<sup>295</sup> Elena Karina CANAVIER, « Los Four », *Artweek*, 9 mars 1974, vol. 5, n° 10, p. 1. Voir aussi James TARTAN, *Los Four/Murals of Aztlán: The Street Painters of East Los Angeles*, UCLA Chicano Studies Research Center, Chicano Cinema and Media Art Series, volume 1, juillet 2004, 46 minutes.

<sup>296</sup> Gilbert « Magù » Sánchez LUJÁN, « Mis memorias del arte chicano: one mans reflections on its evolution. », p. 12, en ligne : <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1082121/language/es-MX/Default.aspx> [consulté le 23/07/2017].



## 5. Une identité « fracturée » : Carlos Villa

La militante et poétesse Amy Uyematsu emploie la notion d'« identité erronée » [*mistaken identity*] pour évoquer l'hypocrisie de la politique assimilationniste qui maintient les Asiatiques-Américain-e-s aux marges de la société étasunienne :

*Entièrement engagés dans un système qui les subordonne sur la base de leur non-blanchité, les Asiatiques-Américains essaient encore d'obtenir une acceptation complète en refusant leur caractère « jaune » [yellowness]. Ils étaient devenus blancs à tous les égards sauf la couleur. Cependant, le subtil mais prévalent préjugé racial dont les « jaunes » [« yellows »] font l'expérience les confine aux marges du monde blanc. Les Asiatiques-Américains ont adopté les identités blanches de la majorité des Américains. Maintenant, ils commencent à réaliser que cette nation est une « démocratie blanche » et que les personnes jaunes [yellow people] ont une identité erronée<sup>297</sup>.*

Les propos de Amy Uyematsu rejoignent ceux de l'artiste Carlos Villa (né en 1936 à San Francisco), dont les parents sont originaires du nord des Philippines<sup>298</sup>. Celui-ci relate, qu'à la fin des années 1960 alors que son travail est reconnu parmi la scène artistique new-yorkaise, il prend conscience de la « fracturation » de son identité, c'est-à-dire du fait que le courant dominant ne lui permet pas d'exprimer son héritage philippin :

*En plus de soulever des questions esthétiques sur la lumière, l'espace et la forme, je me demandais comment je pouvais signifier : « Je suis un artiste qui est aussi Philippino-Américain. » [...]. Parmi le courant dominant de l'art, je ne pouvais exprimer seulement qu'une partie de moi-même ; je ne pouvais pas parler de l'autre partie. [...] cela n'a juste pas de sens pour le public du courant*

---

<sup>297</sup> Amy UYEMATSU, « The Emergence of Yellow Power in America », in Amy TACHIKI (dir.), *Roots: An Asian American Reader*, Los Angeles, Continental Graphics, 1971, p. 9-10. Paru initialement dans la revue *Gidra* en octobre 1969.

<sup>298</sup> L'artiste est décédé en 2013 à San Francisco.

*dominant. Je sentais que ma propre image se fracturait ; j'avais besoin d'aller à l'essence de qui j'étais*<sup>299</sup>.

Son désir de devenir artiste lui est notamment inspiré par son cousin Leo Valledor auprès duquel il suit des cours de dessin et qui l'incite à s'inscrire en 1958, avec le soutien du GI Bill, à la California School of Fine Arts (qui deviendra le San Francisco Art Institute) où il suit les cours d'Elmer Bischoff, Richard Diebikorn et Manuel Neri. Villa se lie alors avec les artistes de la Beat Generation et participe notamment à l'exposition *Ratbastards* organisée par Bruce Conner en 1958 à la Spatsa Gallery (San Francisco). Il poursuit ensuite ses études au Mills College à Oakland, où il suit les enseignements de Peter Voulkos et Ralph DuCasse et obtient son M.F.A (Master of Fine Arts) en 1963, puis s'installe à New York où vit Valledor. Villa commence alors à créer des sculptures minimalistes en aluminium. En 1969, il retourne à San Francisco et obtient une résidence d'artiste au Telegraph Hill Neighborhood Center soutenue par le San Francisco Art Institute (SFAI). Il travaille alors avec de jeunes africain-e-s-américain-e-s et asiatiques-américain-e-s qui affirment, par leurs styles vestimentaires et leurs coupes de cheveux, des identités collectives singulières, ce qui le marque profondément. Comme il le souligne dans une histoire orale datant de 1995, ces jeunes lui font prendre conscience de l'importance de l'affirmation de soi<sup>300</sup>.

Influencé également par les artistes du Chicano Art Movement, ce qui souligne les échanges entre les artistes parmi la scène californienne, Villa commence à puiser dans les traditions philippines comme source artistique. Comme Margo Machida le souligne, il s'agit pour Villa d' : « un acte nécessaire d'affirmation de soi par le fait de récupérer et de revisiter ces formes et ces styles indigènes [*indigenious*] à travers une sensibilité artistique moderniste<sup>301</sup>. » Comme nous l'avons précisé pour d'autres artistes, Villa n'est pas à la recherche d'une authenticité, mais de ce que signifie pour lui « l'idée de devenir

---

<sup>299</sup> Carlos Villa in Carlos VILLA et Louie REAGAN, « Introduction », in Carlos VILLA (dir.), *Worlds in Collision: Dialogues on Multicultural Art Issues*, op. cit., p. 1.

<sup>300</sup> « Oral history interview with Carlos Villa », entretien par Paul J. Karlstrom, 20 juin 1995-10 juillet 1995, Archives of American Art, Smithsonian Institution, en ligne : <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-carlos-villa-5561> [le 23/07/2017].

<sup>301</sup> Margo MACHIDA, « Diaspora, Memory, and the Culturalist Imagination: The Art of Carlos Villa », in Theodore S. GONZALVES, *Carlos Villa and the Integrity of Spaces*, St. Helena, Meritage Press, 2011, p. 15.

Philippino-Américain<sup>302</sup> ». Reconnaissant le syncrétisme de la culture philippine qui s'est construite sur des vagues successives de migrations, Villa incorpore des traditions issues de différentes cultures dans son travail<sup>303</sup>.

Dans la série *Tatz* (1969), des autoportraits photographiques sur lesquels il dessine des motifs inspirés de tatouages philippins, mais aussi natifs américains et maoris, Villa visualise le processus de transformation de son identité : « Bien avant que j'ai connaissance de certains termes et théories, comme « stratégie de réappropriation » ou « réinvention », j'étais dans le processus de *devenir*. Auparavant, on me disait qui je devais être. À travers le processus artistique, je suis devenu qui je suis<sup>304</sup>. » (fig. 81) Villa inclut également des éléments organiques dans ses peintures. Dans *Where It Is Hidden* (1970), du sang et des morceaux de miroirs brisés se mêlent à de la peinture dans une forme qui rappelle l'expressionnisme abstrait<sup>305</sup>. Le sang est associé aux pratiques rituelles non-occidentales et aux souvenirs de repas de famille de Villa pendant lesquels le sang des animaux cuisinés était servi dans une sauce d'accompagnement. Dans *Ritual* (1971), tout en représentant des formes intestinales colorées, l'artiste combine des éléments organiques comme des cheveux et des morceaux d'ongle à de la peinture (fig. 82). Ces œuvres traduisent le double héritage de Villa. Comme il l'explique : « Je suis un Asiatique-Américain d'origine philippine, j'ai une double citoyenneté non officielle. Je suis un Philippin qui n'est pas né aux Philippines. Je suis un Américain, pas complètement reconnu du fait que je suis un Philippin aux États-Unis<sup>306</sup>. »

À partir de 1969, Villa crée également ce qu'il appelle des *shaped paintings*, des œuvres qui adoptent les formes de vêtements de cérémonies. *Song of the Islands* (1969-1970) épouse la forme d'un manteau traditionnel polynésien constitué de couches de plumes et de peinture acrylique et d'une doublure en taffetas (fig. 83). Si ces *shaped*

---

<sup>302</sup> « Oral history interview with Carlos Villa », *op. cit.*

<sup>303</sup> Margo MACHIDA, « Art and Social Consciousness: Asian American and Pacific Islander Artists in San Francisco, 1965-1980 », in Gordon H. CHANG, Mark Dean JOHNSON, Paul J. KARLSTROM et Sharon SPAIN (dirs.), *Asian American Art: A History, 1850-1970*, Stanford, Stanford University Press, 2008, p. 275.

<sup>304</sup> Carlos Villa in Paul J. KARLSTROM, « Postwar California: Asian American Modernism », in Gordon H. CHANG, Mark Dean JOHNSON, Paul J. KARLSTROM et Sharon SPAIN (dirs.), *op. cit.*, p. 250-251.

<sup>305</sup> Carlos Villa in Margo MACHIDA, « Art and Social Consciousness: Asian American and Pacific Islander Artists in San Francisco, 1965-1980 », *op. cit.*, p. 275.

<sup>306</sup> Carlos Villa, « The Multicultural Landscape », in Mark JOHNSON, Moira ROTH et Diane TANI (dirs.), *Carlos Villa*, Berkeley, Visibility Press, 1994, p. 43.

*paintings* font écho aux oeuvres de Frank Stella (que Villa avait rencontré alors qu'il vivait à New York), elles s'éloignent des préoccupations formalistes du peintre des *shaped canvas*. Ce travail vise à élargir la notion de peinture comme quelque chose que l'on souhaiterait porter, une forme de vêtement ou encore une « sculpture à revêtir » [*« sculpture for wearing »*]<sup>307</sup>. Villa continue ces recherches dans les séries *Coat* et *Cloak* inspirées notamment de ses souvenirs du son du taffetas du vêtement du prêtre qu'il entendait quand il était enfant de chœur et des manteaux des shamans Plain Indians.

En 1980, Villa réalise la performance *Ritual* à The Farm, un espace artistique alternatif créé par l'artiste Bonnie Sherk à San Francisco. L'œuvre lui est notamment inspirée par la cosmogonie des Dogons à laquelle il a été initié par Tom Seligman, commissaire d'exposition au département des arts africains, océaniens et des Amériques au Fine Arts Museum of San Francisco. Villa apparaît vêtu d'un manteau de plumes et de taffetas et portant un masque de plumes (fig. 84). Sous le manteau, il a attaché une réplique également en plumes d'un torse et des membres d'un corps. Seligman, qualifié de « *permission-giver* » par Villa<sup>308</sup>, lui retire sa parure, revêt le manteau et installe le corps de plumes par terre et pose huit pierres rondes sur ses articulations. Villa, nu, commence par tracer une ellipse, une forme inspirée des traditions dogons, sur une grande toile parée d'empreintes de son visage et posée au sol, et y répartit également des grains de millet. Puis, il y pose des empreintes de son corps à l'aide de peinture, mais aussi de sang animal, fournis par Seligman qui colle également des plumes sur les empreintes de Villa. À plusieurs reprises, Villa exécute une série de gestes lents basés sur des gestes de tai chi faisant tourner sa tête suivant un mouvement elliptique. Pendant la performance, de la musique (des congas, de la guitare électrique, des gongs philippins, du saxophone), des enregistrements audio (dont certains de sa mère) et des extraits des films *Pollock* (1950) de Hans Namuth et *Les Maîtres fous* (1955) de Jean Rouch sont également diffusés. À la fin de la performance, Seligman rhabille Villa de son manteau, et l'œuvre se termine par un repas<sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup> Carlos Villa in Mark JOHNSON, Moira ROTH et Diane TANI (dirs.), *op. cit.*, p. 25.

<sup>308</sup> « Oral history interview with Carlos Villa », *op. cit.*

<sup>309</sup> Voir le script de la performance in Moira ROTH, « The Art of Multicultural Wearing: Carlos Villa's *Ritual* », *High Performance*, automne 1989, vol. 12, n° 3, p. 33.

Par l'incorporation de ses propres expériences et d'éléments issus de différentes cultures dans un processus de création original, Carlos Villa, dont nous reparlerons dans la troisième partie, met en avant la nécessité d'affirmer sa propre identité. À l'instar des autres artistes évoqué-e-s dans ce chapitre qui ont réinvesti de différentes manières des héritages dont ils et elles se sentent dépossédé-e-s, il utilise les arts visuels dans une volonté de réinvention. Tous ces artistes participent également à la valorisation des histoires et des traditions des groupes racialisés en lien avec les combats des mouvements sociaux de libération contre le racisme. Dans le chapitre suivant, nous allons explorer les tactiques des artistes du Feminist Art Movement en Californie pour lutter contre le sexisme.



## Chapitre 3

### Du Feminist Art Program à *The Dinner*

#### *Party* : un sujet « femme » autodéfini

Comme nous l'avons vu dans l'introduction de cette partie, le Women's Liberation Movement émerge principalement de la prise de conscience des militantes de leur subordination au sein des organisations sociales et politiques de la Nouvelle gauche et du Mouvement des droits civiques. En analysant les implications politiques des expériences personnelles notamment à travers les séances de *consciousness-raising* (« éveil de la conscience »)<sup>310</sup>, le Women's Liberation Movement met à jour l'idéologie de la domination masculine et remet fondamentalement en cause les positions des femmes dans la société. Il défend également un principe d'unité matérialisé dans le concept de sororité [*sisterhood*] qui affirme que les femmes sont liées en dépit de leurs différences et qui place la lutte contre le sexisme comme la priorité du mouvement. Ce principe a pour conséquence de poser les bases du mouvement essentiellement sur des problématiques partagées des femmes euro-américaines, ce dont nous reparlerons.

Rappelons également que le Feminist Art Movement se forme à la fin des années 1960 et au début des années 1970 en lien avec le Women's Liberation Movement. À l'instar des autres mouvements artistiques de libération, des artistes, des critiques d'art et des historiennes de l'art organisent des expositions, créent des structures de diffusion artistique, publient des ouvrages, mettent en place des conférences, fondent des

---

<sup>310</sup> Les séances de *consciousness-raising* sont des techniques très utilisées au sein du Women's Liberation Movement. Leur principe consiste en une conversation qui permet à chaque participante de s'exprimer pendant une durée de temps égale sur un sujet choisi. Selon l'artiste Faith Wilding, la pratique du *consciousness-raising* permet aux participantes d'analyser les mécanismes sociaux et politiques à l'origine de l'oppression des femmes en plaçant les expériences personnelles de chacune dans une perspective culturelle plus large, in Faith WILDING, « The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts, 1970-75 », in Norma BROUDE et Mary D. GARRARD (dirs.), *op. cit.*, p. 35.

magazines et luttent contre les politiques discriminantes des institutions artistiques<sup>311</sup>. En Californie, et en particulier à Los Angeles, le Feminist Art Movement s'appuie sur l'initiative de nombreuses artistes. En 1968, Josine Ianco-Starrels propose à la Lytton Gallery of Contemporary Art *25 California Women of Art*, la première exposition consacrée exclusivement à des plasticiennes contemporaines organisée à Los Angeles. En 1970, un groupe de femmes issues du milieu de l'art (dont Bruria Finkel, Gilah Yelin Hirsch et Joyce Kozloff) fonde le Los Angeles Council of Women Artists (LACWA) pour lutter contre le sexisme dans les institutions. Cette même année, Judy Chicago fonde au Fresno State College le Feminist Art Program (FAP) au Fresno State College, un programme d'éducation artistique féministe. Elle participe également à l'élaboration du Woman's Building (1973-1991) qui regroupe de nombreuses organisations féministes. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons aux tactiques artistiques et politiques de plasticiennes pour se libérer des entraves du système de la domination masculine et redéfinir ce que signifie être une femme dans la société étasunienne depuis la mise en place du FAP jusqu'à l'œuvre collective *The Dinner Party* (1979).

### **1. La création du Feminist Art Program (FAP) : se déconditionner de l'idéologie patriarcale**

Alors qu'elle enseigne au Fresno State College, l'artiste Judy Chicago (née en 1939 à Chicago, Illinois) réalise que si la majorité des étudiant-e-s de première année sont des femmes, ce sont essentiellement des hommes qui finissent diplômés des cycles supérieurs. Elle décide alors de répondre aux besoins spécifiques des étudiantes qui ambitionnent de devenir des artistes. Constatant que les étudiantes sont intimidées par la présence des étudiants et, par conséquent, n'osent pas aisément prendre la parole, Chicago affiche en mai 1970 une annonce pour un cours réservé exclusivement aux femmes donnant ainsi naissance au FAP. L'admission au FAP doit être validée par un entretien. Quand Chicago demande aux étudiantes « *Do you want to be an artist?* »

---

<sup>311</sup> Voir par exemple Cindy NEMSER, « The Women Artists' Movement », *Art Education*, novembre 1975, vol. 28, n° 7, p. 18-22 et Lucy R. LIPPARD., « Sexual Politics: Art Style », *From the Center: Feminist Essays on Woman's Art*, New York, E. P. Dutton, 1976, p. 28-37.



[« Voulez-vous être une artiste ? »], elle remarque que celles-ci ne se projettent pas de manière concrète comme des artistes. Ayant intériorisé l'idéologie patriarcale<sup>312</sup>, elles ne sont pas habituées à formuler un projet professionnel. Comme Chicago le précise dans un entretien réalisé en 1972 :

*Certaines femmes n'ont pas de réelle perception d'elles-mêmes. Pas de perception d'elles-mêmes comme source de leurs propres vies ; elles sont éduquées pour accepter que leurs vies seront façonnées par les hommes. Elles se considèrent elles-mêmes comme des prolongements des hommes – comme des objets, et non pas des sujets*<sup>313</sup>.

En lien avec les propos de Chicago, Cheryl Zurilgen, une des étudiantes, raconte dans le numéro spécial de la revue *Everywoman* consacré au FAP (1971) :

*L'entière structure de notre personnalité a été conditionnée pour se concentrer sur les besoins des autres, enfants et hommes, pour être des « filles bien » [« good girls »]. Progressivement, nous avons perdu de vue ce dont nous avons besoin. C'est seulement quand nous nous sommes réunies et que nous avons décidé de ce que nous voulions de nos vies que nous avons réalisé que nous avions toutes le même problème. La plupart d'entre nous a répondu [à la question de Judy Chicago] qu'elle voulait être une artiste dans le but d'intégrer le cours, mais aucune ne comprenait vraiment ce que cela signifiait d'être une artiste ou ce que nous devons faire pour en devenir une*<sup>314</sup>.

---

<sup>312</sup> Sur l'intériorisation de l'idéologie patriarcale, voir Pierre BOURDIEU, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

<sup>313</sup> Judy CHICAGO in Priscilla ENGLISH, « An Interview with two artists from Womanhouse », *New Woman*, avril-mai 1972, p. 38, in *California Institute of the Arts Feminist Art Materials Collection*, California Institute of the Arts, Valencia, box 1, folder 15. Ce constat fait écho aux propos de l'auteure et philosophe Simone de Beauvoir : « l'adolescente ne se pense pas responsable de son avenir ; elle juge inutile d'exiger beaucoup d'elle-même puisque ce n'est pas d'elle finalement que doit dépendre son sort. Bien loin qu'elle se voue à l'homme parce qu'elle se sait inférieure à lui, c'est parce qu'elle est lui est vouée qu'en acceptant l'idée de son infériorité elle la constitue. » in Simone de BEAUVOIR, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 2007, p. 97. La traduction en anglais en 1953 de l'essai de Beauvoir a eu un impact important aux États-Unis.

<sup>314</sup> Cheryl ZURILGEN, « Becoming Conscious », *Everywoman*, 1971, vol. 2, n° 7, p. 8. Sheila Levrant de Bretteville a réalisé le graphisme de ce numéro spécial intitulé « Miss Chicago and the California Girls ».

Ces propos renvoient au fait, qu'au début des années 1970, très peu de plasticiennes s'identifient comme des artistes femmes. Dans « What is Female Imagery ? » (1975), Lucy R Lippard souligne que le meilleur compliment pour « une » artiste est alors d'être comparée à « un » artiste, le « génie » artistique étant assimilé au masculin :

*Avant le mouvement [le Women's Liberation Movement], les femmes reniaient leur identité, essayant d'être neutres et créant intentionnellement un art qui ne pouvait pas être qualifié de « féminin ». Quand quelqu'un nous disait « Tu peins comme un homme » ou « Tu écris comme un homme », nous étions censées être satisfaites<sup>315</sup>.*

Dans son ouvrage *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* publié en 1970 et qui reçoit dès sa parution un immense succès, Shulamith Firestone, qui a cofondé le groupe féministe radical New York Radical Women, analyse les limitations culturelles fondées sur le sexe qui nient un point de vue autre que celui de l'expérience masculine dans l'art :

*les femmes n'ont aucun moyen de comprendre ce qu'est réellement leur propre expérience de la vie, ou même en quoi elle diffère de l'expérience masculine. En effet, la culture, outil qui permet de se représenter son expérience personnelle en l'objectivant, est saturée de préjugés masculins, à tel point que les femmes n'ont presque aucune chance de s'y voir elles-mêmes telles qu'elles pourraient apparaître à leurs propres yeux<sup>316</sup>.*

---

<sup>315</sup> Lucy R. LIPPARD, « What Is Female Imagery? », in *From the Center: Feminist Essays on Woman's Art*, New York, E. P. Dutton, 1976, p. 89. Voir notamment Rozsika PARKER et Griselda POLLOCK, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, Londres, Pandora, 1995 et Linda NOCHLIN, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », in *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, traduction Oristelle BONIS, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993 [*Women, Art, and Power and Other Essays*, 1988]. Le texte de Nochlin, un écrit fondamental pour l'histoire de l'art féministe aux États-Unis, a été initialement publié dans *Art News* en 1971 (vol. 69, n° 9).

<sup>316</sup> Shulamith FIRESTONE, *La dialectique du sexe : le dossier de la révolution féministe*, traduction Sylvia GLEADOW, Paris, Éditions Stock, 1972 [*The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, 1970], p. 202-203. Cette analyse rejoint celle de Simone de Beauvoir : « La représentation du monde comme le monde lui-même est l'opération des hommes ; ils le décrivent du point de vue qui est le leur et qu'ils confondent avec la vérité absolue. », in Simone de BEAUVOIR, *Le deuxième sexe I, Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1990 [1949], p. 244.

Cette problématique est formulée par Karen Elizabeth LeCocq, une autre étudiante du FAP qui, au commencement du programme, n'a pas souhaité le rejoindre. Elle exprime sa difficulté à s'identifier aux autres femmes et révèle ses angoisses quant au fait d'être considérée comme *une* artiste et de voir alors sa pratique dévalorisée par rapport à celle des artistes hommes :

*Depuis le début, je me disais à moi-même et répétais aux autres qui me demandaient pourquoi je ne participais pas au cours pour les femmes : « Je ne veux pas que l'on me connaisse comme une artiste, je veux être connu comme un artiste. » Je ne voulais pas que mon art soit moins important que celui d'un homme<sup>317</sup>.*

Influencée par le féminisme radical, Chicago, qui a récemment fait changer son nom de famille (Gerowitz) pour se débarrasser de l'emprise patriarcale sur sa manière de se nommer<sup>318</sup>, publie deux encarts publicitaires dans la revue *Artforum* dans lesquels elle affirme justement son identité d'artiste *femme*. Au mois d'octobre 1970, l'annonce de la Jack Glenn Gallery pour son exposition au California State College à Fullerton montre l'artiste les cheveux courts portant un bandana autour de la tête et des lunettes noires accompagnée du texte manuscrit expliquant son changement de nom : « Judy Gerowitz se défait de tous les noms qui lui ont été imposés par la domination masculine et choisit librement son nom : Judy Chicago. » Au-dessous, la photographie est de nouveau reproduite, et sur sa gauche, il est précisé : « Judy Gerowitz One Man Show Cal State Fullerton October 23 THRU November 25. » Cependant, le nom « Gerowitz » est barré et il est écrit « Chicago » au-dessus. Il en est de même pour le mot « *Man* » remplacé par celui de « *Woman* » (fig. 85). Une autre publicité paraît au mois de décembre 1970. Cette fois-ci, Chicago pose dans un ring de boxe figurant ainsi sa volonté de s'affirmer en tant qu'artiste femme (fig. 86). Ces deux encarts mettent en exergue son positionnement féministe et parodient les annonces des artistes hommes dont certaines reflètent une attitude masculiniste liée au sexisme contaminant le monde de l'art<sup>319</sup>. Quatre années plus tard, rappelons que Lynda Benglis (née en 1941) publie une

---

<sup>317</sup> Karen Elizabeth LECOCQ, « My Personal Statement », *Everywoman*, op. cit., p. 16.

<sup>318</sup> Voir Judy CHICAGO, « Woman as Artist », *Everywoman*, op. cit., p. 24.

<sup>319</sup> Barbara ISENBERG, op. cit., p. 68.

photographie devenue elle aussi emblématique du Feminist Art Movement dans *Artforum* : on la voit nue tenant un pénis en latex sur son sexe.

C'est lors du premier cours du FAP que Chicago prend pleinement conscience des difficultés qu'éprouvent les jeunes plasticiennes à se considérer comme des artistes à part entière. En réponse à son exaspération face au manque d'implication des étudiantes pendant cette première séance, l'une d'entre elles lui répond : « C'est peut-être en raison du fait que personne ne nous a jamais demandé de faire ce genre de choses [parler d'art, échanger sur ses lectures et formuler ses idées] auparavant<sup>320</sup>. » Cette judicieuse remarque fait réaliser à Chicago qu'il est d'abord nécessaire d'agir sur la structuration des personnalités des étudiantes avant de se consacrer aux questions artistiques. Elle met alors en place des séances de *consciousness-raising* pour leur faire prendre conscience des mécanismes de l'idéologie patriarcale qui les entrave à se définir elle-même et à créer un art qui leur est propre. Assises en cercle, chacune d'entre elles prend la parole sur un sujet choisi (la relation à sa mère, la sexualité...)<sup>321</sup>. Comme l'historienne de l'art Arlene Raven le précise : « les sessions de *consciousness-raising* permettaient à chaque participante de parler de ses expériences sans être interrompue et d'écouter les témoignages d'autres femmes ; de cette manière, les femmes partageaient leurs vécus au lieu de rester isolées dans leurs inquiétudes et dans leurs peurs.<sup>322</sup> » Ces séances nourrissent leur processus créatif qui s'appuie sur leurs expériences d'être des femmes dans une société patriarcale. C'est ce que décrit Zurilgen :

*Nous avons commencé par aborder nos sentiments : la colère, la frustration, l'humiliation qui constituent nos quotidiens. Avec cette conscience accrue, nous avons commencé à créer (construire) quelque chose pour nous-mêmes qui représentaient nos sentiments, nos expériences. Nous avons commencé à établir un nouveau contexte, de nouveaux critères par lesquels l'expérience des femmes peut être déterminée, perçue et estimée par d'autres femmes<sup>323</sup>.*

---

<sup>320</sup> Judy CHICAGO in Priscilla ENGLISH, *op. cit.*, p. 38.

<sup>321</sup> En 1969, Faith Wilding et Suzanne Lacy avaient déjà organisé un groupe de *consciousness-raising* au Fresno State College, in Faith WILDING, « Gestations in a Studio of Her Own: The Feminist Art Program in Fresno, California, 1970-71 », in Laura MEYER (dir.), *A Studio of their Own: The Legacy of the Fresno Feminist Experiment*, Fresno, The Press at California State University, 2009, p. 82.

<sup>322</sup> Arlene RAVEN, « Womanhouse », in Norma BROUDE et Mary D. GARRARD, *op. cit.*, p. 50.

<sup>323</sup> Cheryl ZURILGEN, *op. cit.*, p. 9.

Judy Chicago et les étudiantes du FAP (Dori Atlantis, Susan Boud, Gail Escola, Vanalyne Green, Suzanne Lacy, Cay Lang, Karen LeCocq, Janice Lester, Chris Ruth, Judy Schaefer, Henrietta Sparkman, Faith Wilding, Shawnee Wollenman, Nancy Youdelman et Cheryl Zurilgen) décident d'organiser le cours en dehors du campus afin de pouvoir travailler dans une sphère non-mixte où elles ne craignent pas les réactions ou les jugements des hommes<sup>324</sup>. Chacune des étudiantes doit également s'acquitter de la somme mensuelle de vingt dollars pour le paiement du loyer et l'achat de matériel et elles aménagent elles-mêmes un ancien théâtre en studio (une chambre noire, une salle dédiée au montage vidéo, de l'espace pour créer des pièces de grande envergure...). Posséder leur propre atelier renforce le sentiment d'être une artiste de manière tangible<sup>325</sup>.

Aux côtés des séances de *consciousness-raising* et du travail de création artistique, Chicago et les étudiantes du FAP mettent en place un projet de recherche sur les artistes femmes et des ateliers de lecture d'auteures comme Simone de Beauvoir, Colette, Anaïs Nin et Virginia Woolf. Par son fonctionnement et ses méthodes, le FAP cherche à créer une communauté d'artistes femmes et à encourager la production d'un art féministe « qui serait issu de nos expériences en tant que femmes. Chicago conçoit ce programme d'éducation artistique féministe dans la volonté de déconditionner ses étudiantes de l'idéologie patriarcale. En les incitant à puiser les sujets de leurs œuvres dans leurs expériences et à les exprimer par des médiums artistiques originaux, elle les encourage à redéfinir visuellement l'identité « femme » depuis leurs propres perceptions.

## **2. Politique de l'espace domestique : autour de Womanspace**

En 1971, Judy Chicago rejoint au California Institute of the Arts (CalArts) l'artiste Miriam Schapiro. Elles codirigent alors le FAP dans ce récent établissement poursuivant

---

<sup>324</sup> Voir Janice LESTER, « Building the Studio », *Everywoman*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 13.

les expériences déjà initiées au Fresno State College<sup>326</sup>. La première année du FAP à CalArts donne lieu à *Womanhouse*, un projet artistique collaboratif initié par l'historienne de l'art Paula Harper, à travers lequel les vingt-et-une étudiantes du programme, les deux enseignantes et trois artistes invitées (Sherry Brody, Carol Edson Mitchell et Wanda Westcoast) explorent l'espace domestique traditionnellement assigné aux femmes. Leur intention est de se réapproprier ce dernier à partir de leurs propres expériences tout en interrogeant le quotidien d'une femme au foyer et en révélant l'idéologie patriarcale qui le régit. Chicago précise :

*Le propos de Womanhouse s'appuie sur le fait que les femmes ont investi beaucoup d'énergie créative dans l'espace de la maison pendant des siècles ; elles ont piqué, brodé, cousu et fait du foyer un espace agréable, mais tout cela était considéré comme sans importance. Nous étions intéressées dans l'idée de la maison, pas en tant que nid mais en tant qu'environnement créatif<sup>327</sup>.*

Dans les années 1960 et 1970, de nombreuses féministes remettent en cause le statut de la femme au foyer. Dans son ouvrage *Sexual Politics* (1969), Kate Millett analyse comment l'attribution des rôles des femmes à l'espace domestique et des hommes à l'espace public résulte d'une politique sexuelle assurant la supériorité masculine : « L'image de la femme telle que nous la connaissons est une image créée par l'homme et façonnée de manière à satisfaire ses besoins<sup>328</sup>. » Betty Friedan étudie le malaise issu du confinement des femmes à leur foyer dans *The Feminine Mystique* (1963) et Pat Mainardi met en avant la dimension politique liée à la répartition des tâches ménagères entre les femmes et les hommes dans le texte « The Politics of Housework » (1970)<sup>329</sup>. Cependant, soulignons que ces préoccupations sont avant tout partagées par des femmes blanches hétérosexuelles de classe moyenne et supérieure qui sont majoritaires parmi le groupe d'étudiantes du FAP. Il convient donc de préciser que *Womanhouse* n'est pas le reflet des expériences de toutes les femmes, mais plutôt d'un

---

<sup>326</sup> Après le départ de Judy Chicago, ce sont Rita Yokoi (de 1971 à 1973) et Joyce Aiken (de 1973 à 1992) qui deviennent responsables du Feminist Art Program (FAP) au Fresno State College.

<sup>327</sup> Judy Chicago in Priscilla ENGLISH, *op. cit.*, p. 39.

<sup>328</sup> Kate MILLETT, *La politique du mâle*, traduction Elizabeth GILLE, Paris, Éditions Stock, 1971 [*Sexual Politics*, 1970], p. 61.

<sup>329</sup> Pat MAINARDI, « The Politics of Housework », in Robin MORGAN (dir.), *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, Vintage Books Edition, 1970, p. 447-454.

groupe de femmes. Il n'en reste pas moins que *Womanhouse* est une expérience pionnière pour l'art contemporain féministe.

La première étape de *Womanhouse* consiste à trouver une maison et la préparer pour accueillir l'exposition. Elle répond aux objectifs pédagogiques du FAP : faire effectuer par les étudiantes des tâches manuelles et physiques qui ne sont pas usuellement demandées aux femmes et mettre en place un projet dans sa totalité sans aide masculine. Elles obtiennent finalement l'autorisation d'utiliser une maison laissée à l'abandon au 533 Mariposa Street dans le quartier de Hollywood à Los Angeles. Suite à leur travail de rénovation, toujours en lien avec les principes du FAP, les étudiantes engagent un processus de création artistique basé sur leurs propres expériences en tant que femmes dans un système patriarcal. *Womanhouse*, qui se déroule du 30 janvier au 28 février 1972, montre « une déconstruction du mythe de la femme au foyer blanche et de classe moyenne comme déesse domestique comblée et épanouie<sup>330</sup> » selon les termes de Temma Balducci dans son article « Revisiting "Womanhouse": Welcome to the (Deconstructed) "Dollhouse" » paru en 2006.

Dans *The Nurturant Kitchen*, Susan Frazier, Vicki Hodgetts et Robin Weltsch recouvrent de rose la cuisine et tapissent son plafond et ses murs d'œufs au plat qui se transforment progressivement en seins en se rapprochant du sol (fig. 87). L'installation, qui évoque le rôle nourricier associé au sexe féminin, est issue d'une séance de *consciousness-raising* à propos de la place de la cuisine au sein du foyer<sup>331</sup>. Dans *Linen Closet*, Sandy Orgel piège un mannequin de femme entre des tas de draps pliés sur les étagères d'une armoire matérialisant le sentiment d'emprisonnement que peuvent ressentir les femmes au foyer (fig. 88). Quant à Chicago, elle aborde le sujet du cycle menstruel dans *Menstruation Bathroom* : une salle de bains blanche immaculée qu'il est possible d'observer à travers un tissu translucide tendu à son entrée. Une poubelle, posée sur un socle à l'égal d'une sculpture, déborde de serviettes et de tampons hygiéniques sanglants et, au-dessus d'elle, on voit une étagère remplie de produits dévolus à l'« hygiène » féminine (fig. 89). Chicago vise ainsi à transcender le tabou du

---

<sup>330</sup> Temma BALDUCCI, « Revisiting "Womanhouse": Welcome to the (Deconstructed) "Dollhouse" », *Woman's Art Journal*, automne-hiver 2006, vol. 27, n° 2, p. 17.

<sup>331</sup> Vicki HODGETTS in Judy CHICAGO et Miriam SCHAPIRO, *Womanhouse*, Valencia, Feminist Art Program, California Institute of the Arts, 1972, n. p.

cycle menstruel, associé à la notion d'impureté, que très souvent les femmes cherchent à cacher ou dont elles sont honteuses<sup>332</sup>. Dans *Lipstick Bathroom*, Camille Grey peint en rouge une salle de bains tout comme les objets qui y sont disposés et dans laquelle une centaine de tubes de rouge à lèvres sont rangés sur des étagères (fig. 90). Elle met ainsi en évidence l'envahissement des cosmétiques dans le quotidien des femmes afin de correspondre à l'idéal de féminité dicté par le désir masculin hégémonique. De plus, dans *Nightmare Bathroom*, Robbin Schiff façonne à partir de sable une femme prenant son bain (fig. 91). L'armoire à pharmacie ouverte dévoile des bouteilles de cosmétiques remplies également de sable : son corps aurait-il été emprisonné dans ses produits de beauté ? Dans le catalogue de l'exposition, Schiff évoque le sentiment d'angoisse que lui provoque cette pièce de la maison : « Cela découle de la peur que j'ai eue dans mon enfance d'être aspirée avec l'eau, du rituel de confronter ma nudité, de fixer mon visage dans le miroir, de la peur d'être surprise par un intrus. Je voulais transmettre l'idée de vulnérabilité<sup>333</sup>. »

Aux côtés des installations de *Womanhouse*, plusieurs artistes réalisent des performances. Dans *Lea's Room*, Karen LeCoq et Nancy Youdelman recréent la chambre du roman *Chéri* (1920) de Colette. Une femme vêtue de soie rose et de dentelle, assise devant une coiffeuse, répète lentement et précisément les mêmes gestes comme une automate : elle se maquille, se démaquille, puis se maquille encore (fig. 92). Les artistes déclarent :

*Empêtrée dans cet environnement suffocant se trouvait la courtisane Lea, une femme tentant désespérément de conserver sa beauté en train de disparaître. Sa beauté était sa vie. La beauté la rendait plaisante aux gentlemen, lui faisait obtenir des faveurs, lui procurait de la richesse et de l'amitié. La performance [...] au cours de laquelle une femme applique sur son visage une couche de maquillage l'une après l'autre de manière incessante, dépeint la douleur : la douleur de vieillir, de perdre sa beauté, la douleur de la compétition avec d'autres femmes. Nous voulions traiter du fait que certaines femmes sont*

---

<sup>332</sup> Judy Chicago in *Ibid*. Judy Chicago a réalisé d'autres oeuvres sur le sujet des menstruations, comme *Red Flag* (1971).

<sup>333</sup> Robbin Schiff in *Ibid*.



*intimidées par la culture pour constamment maintenir leur beauté et du sentiment de désespoir et d'impuissance une fois que cette beauté est perdue*<sup>334</sup>.

*Lipstick Bathroom*, *Nightmare Bathroom* et *Lea's Room* expriment les violences psychologiques exercées sur les femmes pour qu'elles correspondent aux canons de beauté. Leurs œuvres font écho à la manifestation *No More Miss America!* initiée par le groupe New York Radical Women en 1968 lors de l'élection de Miss America à Atlantic City (New Jersey) dans le but de protester contre l'établissement de normes de beauté qui aliènent les femmes. En dehors de *Womanhouse*, d'autres artistes du FAP traitent de cette problématique. Dans *I Tried Everything* (1972), Dori Atlantis, Suzanne Lacy, Janice Lester et Nancy Youdelman remettent en question les promesses des publicités vantant les effets des exercices et des produits censés favoriser l'augmentation mammaire. Youdelman se prête à une série de tests de ces méthodes. Pendant quatorze jours, elle effectue des mesures documentées par des photographies prises par Atlantis et note quotidiennement ses impressions (fig. 93). Dans cette œuvre, les artistes soulignent les pressions exercées sur les femmes pour transformer leurs corps afin de se conformer aux critères érigés pour satisfaire le désir masculin hétérosexuel. Elles prononcent une virulente critique du système conjointement capitaliste et patriarcal comme le précise l'historienne de l'art Laura Meyer dans *A Studio of their Own: The Legacy of the Fresno Feminist Experiment* (2009)<sup>335</sup>. La même année, Eleanor Antin (née en 1935 à New York) réalise *Carving: A Traditional Sculpture* (1972) : elle documente les transformations de son corps en se photographiant chaque matin (de face, de dos et de profil) pendant un régime de trente-six jours durant lequel elle a perdu autour de cinq kilos (fig. 94). Après avoir étudié l'art et l'écriture au City College of New York, Antin s'est installée en 1968 à San Diego où elle participe au collectif artistique féministe 9 in Process Group. À son arrivée en Californie, elle tisse également des liens avec des artistes féministes de Los Angeles. Le titre de son œuvre souligne la manière dont les sculptures de nu féminin contribuent à la formation d'un idéal de beauté. *Carving: A Traditional Sculpture* est liée la première œuvre vidéo de l'artiste : *Representational Painting* (1971) (fig. 95). À la recherche d'un moyen d'interroger le médium traditionnel de la peinture, l'artiste se

---

<sup>334</sup> Karen LeCocq et Nancy Youdelman in *Ibid.*

<sup>335</sup> Laura MEYER (dir.), *A Studio of their Own: The Legacy of the Fresno Feminist Experiment*, Fresno, The Press at California State University, 2009, p. 14

maquille face à la caméra : « J'ai décidé d'explorer l'acte de me peindre de la manière qu'une femme se peint pour faire face au monde<sup>336</sup>. » Par leurs approches conceptuelles, ces trois œuvres (*I Tried Everything*, *Carving: A Traditional Sculpture* et *Representational Painting*) incitent à adopter une forme de distance face aux normes imposées aux corps des femmes pour révéler leurs non-sens.

En plus de *Lea's Room*, *Womanhouse* est le cadre d'autres performances. Dans *Waiting*, Faith Wilding, assise sur un fauteuil à bascule, se balance doucement, récitant une litanie (fig. 96). Sa diction de moins en moins rapide exprime un sentiment de langueur reflétant la condition de passivité imposée à de nombreuses femmes : « [...] Attendre d'être mariée / Attendre le jour de mon mariage / Attendre pour le sexe / Attendre de lui qu'il fasse le premier pas / Attendre de lui de m'exciter / Attendre de lui qu'il me donne du plaisir / Attendre de lui qu'il me donne un orgasme. [...]»<sup>337</sup> Wilding énumère les attentes de ces femmes, de leur naissance jusqu'à leur mort, liées à leur rôle assigné d'épouse et de mère. Elle traduit ainsi le processus de construction de la féminité hégémonique qui inhibe la création d'une identité propre et singulière. *Cock and Cunt*, une performance satirique écrite par Judy Chicago et interprétée par Janice Lester et Faith Wilding, propose une critique de la division genrée de l'espace domestique (fig. 97 et 98). Elle met en scène deux archétypes : « IL » [HE], portant un pénis, et « ELLE » [SHE], portant un vagin. Parodiant une scène domestique entre une femme et un homme, les performeuses jouent de manière stylisée en exagérant leurs voix et en se mouvant comme des marionnettes :

ELLE : « M'aiderais-tu à faire la vaisselle ? »

IL : « T'aider à faire la vaisselle ? »

ELLE : « Eh bien, c'est ta vaisselle autant que la mienne ! »

LUI : « Mais, toi tu n'as pas de bite ! »

ELLE : « Qu'est-ce que cela a à voir ? »

LUI : « Avoir une bite implique qu'on ne fait pas la vaisselle. Toi, tu as une chatte. Avoir une chatte veut dire que l'on fait la vaisselle. »

---

<sup>336</sup> Eleanor Antin in Glenn PHILLIPS (dir.), *California Video: Artists and Histories*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2008, 312 p.

<sup>337</sup> Voir le script de la performance in Judy CHICAGO, *Through the Flower*, op. cit., p. 213-217.

ELLE : « Je ne vois pourtant rien de tel inscrit sur mon vagin. »

LUI : « Idiote ! Ton vagin, ta chatte, ta vulve, ton trou, peu importe ce que c'est, est rond comme une assiette. Ainsi, faire la vaisselle est uniquement valable pour toi. Ma bite est longue et dure et droite. Cela veut dire qu'elle est faite pour tirer comme un fusil et un lance-missile. N'importe qui voit ça. En parlant de tirer, j'ai besoin de tirer mon coup [...]»<sup>338</sup>. »

Les performeuses simulent alors une pénétration sexuelle. Ensuite, ELLE demande à IL s'il est satisfait de sa performance sexuelle à elle et lui avoue qu'elle aimerait jouir elle aussi. Il lui rétorque alors qu'elle n'est pas destinée à avoir du plaisir de la même manière, car son vagin est fait pour recevoir et que, si elle continue ainsi, elle risque de le castrer. En s'appuyant sur le procédé de la distanciation, *Cock and Cunt* remet en cause le déterminisme biologique (refleté dans l'expression « L'anatomie, c'est le destin » de Sigmund Freud<sup>339</sup>) et met en évidence la construction sociale du genre en ridiculisant la répartition arbitraire des tâches ménagères en fonction de la forme de son sexe et en dénaturant la hiérarchie des fonctions.

À la fin de *Cock and Cunt*, IL frappe violemment ELLE avec son pénis symbolisant la virulence du système patriarcal dans ses tentatives pour maintenir les femmes dans une posture de soumission. D'autres plasticiennes, dont certaines participantes du FAP, traduisent aussi les violences faites aux femmes dans leurs pratiques. En relation étroite avec le Women's Liberation Movement, elles mettent à jour et expriment ces oppressions qui jusqu'alors restaient très secrètes. Elles contribuent ainsi à la transgression de tabous et à la remise en cause du système de domination masculine. Dans la performance *Slaughterhouse* (1971), Cheryl Zurilgen et Faith Wilding mettent en scène un sacrifice pendant lequel elles utilisent du sang animal récupéré dans un abattoir proche du studio du FAP. Des images filmées dans l'abattoir sont projetées sur le corps de Wilding, vêtue d'une robe blanche et attachée à une machine à traire depuis laquelle est extrait du sang, tandis qu'un fond sonore diffuse des enregistrements issus également de l'abattoir. Wilding est ensuite suspendue à un crochet à viande par ses

---

<sup>338</sup> Voir le script de la performance in *Ibid.* p. 208-213.

<sup>339</sup> Les théories de Sigmund sont très souvent critiquées par les féministes au début des années 1970. C'est notamment le cas de Shulamith Firestone et de Kate Millett.

mains liées et des seaux de sang lui sont jetés dessus. La performance, qui rappelle des œuvres de l'actionnisme viennois, mais depuis une perspective féministe, lie la violence contre les femmes et celle pratiquée sur les animaux : « C'est [l'abattoir] un territoire violent, un endroit de mort et de sacrifice quotidiens cachés à la vie publique comme le sont nos propres vies de femmes<sup>340</sup>. » Dans *Sacrifice* (1971), Wilding symbolise la répression exercée par la religion catholique sur le corps des femmes. Face à un mur noir recouvert de serviettes hygiéniques coulantes de sang sur lequel est posée une croix blanche, surmontée de deux colombes et sur laquelle est accroché un oiseau mort, l'artiste place un mannequin la représentant couché sur un cercueil. Celui-ci est habillé en blanc avec des tripes de vache entassées sur son corps (fig. 99).

En lien avec ces dénonciations des violences, la performance *Ablutions*, qui aborde le sujet du viol, est une œuvre qui a particulièrement marquée le Feminist Art Movement. En 1972, Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandy Orgel et Aviva Rhamani réalisent *Ablutions* dans le studio de l'artiste Guy Dill (Venice). Des témoignages de femmes violées, enregistrés dès 1970 d'abord par Lacy, accompagnée ensuite de Chicago, forment le fond sonore de la performance. Les artistes effectuent une série d'actions symboliques (fig. 100). L'une d'entre elles conduit une autre femme, nue, jusqu'à une chaise et commence à la ligoter doucement avec de la gaze blanche jusqu'à ce qu'elle en soit complètement recouverte et que son corps soit attaché à la chaise. Deux autres performeuses se baignent dans trois baignoires différentes (chacune remplie soit d'œufs, de sang ou d'argile). Elles sont sorties de la troisième baignoire par deux autres femmes et sont ensuite enveloppées dans des draps, puis déposées sur le sol. Les deux femmes s'assoient face à face, comme les images d'un miroir, et s'entourent la tête de cordes et de chaînes. Dans le même temps, une autre femme fixe des reins d'animaux le long d'une ligne sur le mur. Quand la performeuse termine d'effectuer le bandage de l'autre femme, elle attache son corps momifié avec de la corde, puis elle lie des cordes aux baignoires, aux figures étendues à terre et aux deux femmes assises qui continuent à se couvrir leur tête. Alors, celle qui fixait les reins commence à attacher avec des cordes les reins ensemble les serrant jusqu'à ce que du sang gicle sur la scène. Enfin, chacune quitte la pièce l'une après l'autre alors que l'enregistrement continue

---

<sup>340</sup> Faith WILDING, « Gestations in a Studio of Her Own: The Feminist Art Program in Fresno, California, 1970-71 », *op. cit.*, p. 91.

quelques minutes après leur sortie et se termine sur les mots d'une femme répétant : « Je me sentais si impuissante, tout ce que je pouvais faire, c'était rester allongée là et pleurer<sup>341</sup>. »

*Ablutions* visibilise les expériences de viol très peu exprimées publiquement et crée un contexte dans lequel les femmes se sentent libres de parler. Lacy souligne également la dimension réparatrice de la performance : « D'une certaine manière, l'acte artistique atténuait la douleur de beaucoup d'expériences [...]»<sup>342</sup>. » Comme les performances *Sacrifice* et *Slaughterhouse*, cette œuvre s'appuie sur des images symboliques fortes pour exprimer l'atrocité des violences exercées contre les femmes et les douleurs insoutenables qu'elles engendrent.

Notons qu'en 1972, Suzanne Lacy (née en 1945 à Wasco, Californie) publie également le livre *Rape Is*. Pour l'ouvrir, le lecteur ou la lectrice doit déchirer un sceau rouge marqué du mot « RAPE ». Chaque double-page est composée de l'inscription « RAPE IS » et de la description d'une expérience de violence sexuelle. *Ablutions* et *Rape Is* s'inscrivent dans la volonté des mouvements féministes de déconstruire les préjugés sur le viol comme en rendent compte l'article « Rape: The All-American Crime » (1971) de Susan Griffin et l'ouvrage *Against Our Will: Men, Women and Rape* (1975) de Susan Brownmiller. Lacy explique :

*À la fin des années 1960, je me suis retrouvée de manière plutôt soudaine et pour la première fois de façon aussi fréquente au milieu d'histoires de femmes. [...]. Après avoir commencé à les écouter attentivement, j'observais la même chose : à chaque fois que nous nous réunissions à au moins cinq femmes, nous apprenions que l'une d'entre nous avait été violée ou en connaissait intimement une qui l'avait été. Nous rassemblant pour la première fois dans des groupes de consciousness-raising et des cours de women's studies, nous commençons petit à petit à parler de violences physiques, d'agressions sexuelles, de trahison*

---

<sup>341</sup> Voir le script de la performance in Judy CHICAGO, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Garden City, Double Day, 1975, p. 217-219.

<sup>342</sup> Joan HOWARTH, Leslie LABOWITZ-STARUS, Suzanne LACY et Julia LONDON, *op. cit.*, p. 79.

*et de honte. Alors que nous savions pour la plupart au fond de nous que de telles histoires existaient, ces dernières n'avaient encore jamais eu de visage*<sup>343</sup>.

En rendant visibles les violences psychologiques et physiques faites aux femmes, ces artistes favorisent la prise de conscience d'une expérience partagée et non plus personnelle de ces formes d'oppression et encouragent à s'en libérer. Soulignons également qu'aux côtés de l'installation, la performance est une forme artistique privilégiée dans *Womanhouse*, et plus largement au sein du Feminist Art Movement. Ce récent médium, non empreint d'une histoire masculine, favorise l'expression directe et personnelle de ses propres expériences.

Pendant le mois que dure l'exposition, *Womanhouse* est visitée par des milliers de visiteurs et de visiteuses<sup>344</sup>. L'événement reçoit également une attention nationale grâce à un article du *Times*. Toutefois, aucune recension ne paraît dans les principales revues du courant dominant de l'art (*Artforum*, *Art in America* et *Arts Magazine*), révélant la réticence des critiques à accepter les œuvres réalisées depuis une perspective féministe comme des œuvres d'art à part entière. De plus, comme le rappelle Temma Balducci, si la féminité est interrogée en tant que construction sociale dans *Womanhouse*, l'exposition fait l'objet d'incompréhensions de la part de spécialistes ignorant la cause féministe et essentialisant les propos des artistes. À ce titre, le critique d'art William Wilson écrit dans le *Los Angeles Times* :

*Le projet d'environnement artistique appelé « Womanhouse » est aussi joyeux que désarmant qu'un groupe d'écolières riantes [...]. Womanhouse est imprégnée de l'esprit de confort et de magie que les femmes apportent à la vie, leur inventivité sans fin, leur énergie débordante et leur humour léger persuasif. [...]. Womanhouse nous rappelle que la femme est notre seul lien direct avec les forces de la nature [...]*<sup>345</sup>.

---

<sup>343</sup> Suzanne LACY, « Times, Bones, and Art: Anatomy of a Decade », in Suzanne LACY et Moira ROTH, *Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974-2007*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 92.

<sup>344</sup> Arlene RAVEN, « Womanhouse », *op. cit.*, p. 61. Voir également Johanna DEMETRAKAS, *Womanhouse*, New York, Women Make Movies, 1974.

<sup>345</sup> Cette citation est issue du *Los Angeles Times* (lundi 21 février 1972), in Faith WILDING, *By Our Own Hands: The Women Artist's Movement, Southern California, 1970-1976*, Santa Monica, Double X, 1977, p. 27.

Cette attitude souligne à quel point le sexisme est ancré dans le monde de l'art et la société étasuniennes, un sexisme que les artistes du Feminist Art Movement dénoncent pour remettre en cause le statut de la femme au foyer et pour libérer les femmes de leur conditionnement.

### **3. Rôles et transformations du genre grâce aux expériences artistiques et sociales**

En lisant des féministes comme Shulamith Firestone, on saisit l'importance du travail accompli dans les années 1970 par le féminisme radical qui remet en cause l'essence présumée de la féminité et de la masculinité pour en révéler les caractères construits par l'idéologie patriarcale. Il s'agit de repenser les relations entre les sexes au sein d'un système de classe et de transformer ainsi la structure de la société :

*Il [le féminisme radical] a pour but de renverser le système de classes qui, de tous, est à la fois le plus ancien et le plus rigide : celui qui est fondé sur le sexe et s'est affermi au cours de milliers d'années, prêtant aux rôles archétypiques de l'homme et de la femme une légitimité injustifiée et une permanence apparente<sup>346</sup>.*

Betty et Theodore Roszak, quant à eux, insistent à la même époque sur la dimension performative des identités « femme » et « homme », c'est-à-dire sur le fait que les femmes et les hommes jouent des rôles prédéterminés :

*Il joue le masculin. Elle joue le féminin. Il joue le masculin parce qu'elle joue le féminin. Elle joue le féminin parce qu'il joue le masculin. Il joue le type d'homme*

---

<sup>346</sup> Shulamith FIRESTONE, *op. cit.*, p. 27.

*qu'elle pense que le type de femme qu'elle joue devrait admirer. Elle joue le type de femme qu'il pense que le type d'homme qu'il joue devrait désirer*<sup>347</sup>.

Comme le souligne Julia Bryan-Wilson dans son texte « To Move, To Dress, To Work, To Act: Playing Gender and Race in 1970s California Art » publié en 2011<sup>348</sup>, l'analyse de Betty et Theodore Roszak des relations entre les « femmes » et les « hommes » pose les jalons de théories féministes plus contemporaines, et en particulier les travaux de Judith Butler sur la performativité du genre dans lesquels elle encourage à la dénaturalisation du genre considéré, non pas comme une essence intérieure, mais comme une répétition stylisée d'actes<sup>349</sup>.

En 1971, plusieurs étudiantes du FAP, dont Dori Atlantis, Karen LeCocq, Nancy Youdelman, Shawnee Wollenman et Cheryl Zurilgen, réalisent *Images of Women* (ou *Costume Images*), une série de photographies couleur dans lesquelles elles se transforment en des archétypes de la féminité (comme Kewpie Doll, la femme voilée, la mariée ou encore la prostituée victorienne) à l'aide de vêtements, de maquillage et d'accessoires (fig. 101). Préludant les productions photographiques de l'artiste féministe Cindy Sherman qu'elle commence à la fin des années 1970, les plasticiennes du FAP interrogent ainsi les constructions de la féminité à travers le visuel, mais aussi les possibilités de se défaire des normes du genre. Comme l'analyse Faith Wilding : « La performance féministe, comme nous étions en train de l'inventer, nous a rapidement enseigné davantage sur la façon dont nous avons appris à performer la féminité et le genre et sur comment nous pourrions aussi « défaire » cet apprentissage, comme cela a été le cas avec *Images of Women*<sup>350</sup>. »

---

<sup>347</sup> Betty ROSZAK et Theodor ROSZAK, « Foreword », in Betty ROSZAK et Theodor ROSZAK (dirs.), *Masculine/Feminine: Readings in Sexual Mythology and the Liberation of Women*, New York, Harper & Row, 1969, vii.

<sup>348</sup> Julia BRYAN-WILSON, « To Move, To Dress, To Work, To Act: Playing Gender and Race in 1970s California Art », in Constance M. LEWALLEN et Karen MOSS (dirs.), *op. cit.*, p. 201. Voir aussi Lucy R. LIPPARD, « Making Up: Role-Playing and Transformation in Women's Art », in *From the Center: Feminist Essays on Woman's Art*, New York, E. P. Dutton, 1976, p. 102-108.

<sup>349</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, traduction Cynthia KRAUSS, Paris, La Découverte, 2005 [*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990], p. 265.

<sup>350</sup> Faith WILDING, « Gestations in a Studio of Her Own: The Feminist Art Program in Fresno, California, 1970-71 », *op. cit.*, p. 95.



La première année du FAP au Fresno State College est également marquée par *Ominous Operation* (1970) de Vicki Hall invitée par Judy Chicago à y présenter une performance. Pour cette œuvre, elle sollicite Dori Atlantis, Vanalyne Green, Faith Wilding, Shawnee Wollenman et Nancy Youdelman. Les cinq étudiantes sont habillées de blouses d'hôpital tandis que Vicki Hall est vêtue d'une tenue chirurgicale et de deux petites cornes accrochées à son calot (fig. 102). Elles sont installées sur un lit, puis recouvertes d'un drap. Leur zone pubienne est rasée, puis une réplique de pénis et de testicules en latex est placée sur leur sexe. À la fin de l'« opération », elles s'alignent devant le public et soulèvent leur blouse dévoilant leurs métamorphoses. Wilding relate que des cris s'échappent alors du public qui n'avait pas la possibilité de voir quel type d'opération était pratiqué, et certain-e-s manquent de tomber de leurs chaises<sup>351</sup>. Les performeuses invitent ensuite des membres du public à danser avec elles. Avec cette expérience artistique de chirurgie transgenre, Vicki Hall provoque une dissonance entre le sexe et le genre, une forme de « trouble dans le genre » selon la formule que Judith Butler utilise vingt ans plus tard dans son ouvrage *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. En affublant les performeuses d'un sexe masculin, Vicki Hall interroge la construction binaire du système patriarcal et brouille les frontières entre les femmes et les hommes. *Ominous Operation* visualise le fait que les femmes peuvent s'extraire de l'identité « femme » qui leur a été assignée.

Quatre années plus tard, dans *Please Sing Along* (1974), Nancy Buchanan inverse les notions traditionnelles associées aux femmes et aux hommes : la douceur et la passivité d'un côté et la force et l'agressivité de l'autre (fig. 103). Née en 1946 à Boston (Massachusetts), Buchanan grandit en Californie. À partir de 1965, elle commence à étudier à l'Université de Californie à Irvine où elle est particulièrement influencée par deux de ses professeurs, Larry Bell et Robert Irwin, et s'implique dans les mouvements de protestation de l'organisation Students for a Democratic Society (SDS). Sur une proposition de Barbara T. Smith avec qui elle partage le montant de l'adhésion, Buchanan devient en 1974 membre de la Grandview Gallery, un lieu d'exposition coopératif qui fait partie du Woman's Building. Dans une histoire orale réalisée en 1986, Buchanan évoque Grandview comme un espace rassurant au sein duquel il était possible

---

<sup>351</sup> *Ibid.*

de montrer des œuvres qu'elle n'aurait pas osé proposer ailleurs. C'est à la suite des séances de *consciousness-raising* qui y sont organisées qu'elle commence à intégrer ses positionnements politiques à sa pratique artistique :

*J'ai toujours souhaité susciter des sentiments profonds chez le regardeur, mais je n'avais jamais incorporé mes positions politiques dans mon travail artistique. Je les ai toujours maintenus séparés pendant de nombreuses années. J'étais politiquement active quand j'étais étudiante, mais c'était comme si cela n'était qu'une partie de ma vie, alors que l'autre partie était de faire de l'art. Les deux étaient très, très différents. À bien des égards, c'était une des choses les plus importantes qui me soit jamais arrivée<sup>352</sup>.*

*Please Sing Along* est une performance conçue en deux temps. D'abord, deux hommes, Richard Newton et Roger Trontz, performant une danse gracieuse, puis un autre homme, Ardison Phillips, monte sur un podium et lit un texte composé de six extraits de textes théoriques sur l'art pendant que deux femmes, Buchanan et Smith, habillées en karatékas, se battent. Comme Buchanan l'explique : « [...] c'était une inversion de rôles dans laquelle je pensais à la beauté et à la manière dont les femmes sont toujours empêtrées dans le fait d'être considérées comme des beaux objets. J'ai pensé : « Et bien, les hommes sont beaux aussi. » Je voulais créer une oeuvre dans laquelle les hommes seraient aussi de beaux objets [...]»<sup>353</sup>. » Pendant notre entretien qui s'est déroulé en 2014, Buchanan précise qu'il s'agit aussi d'exprimer le décalage qui peut exister entre la nécessité viscérale de créer qu'elle ressent avec d'autres artistes et les discours critiques (annexe 7)<sup>354</sup>. Dans *Please Sing Along*, l'artiste resignifie les poncifs associés aux femmes et aux hommes. Sa performance matérialise le fait que la douceur n'est pas une qualité inhérente aux femmes, ni la violence aux hommes, et permet ainsi de repenser la construction du sujet « femme ».

---

<sup>352</sup> « Nancy Buchanan Oral History », p. 1-2, in *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « Double X - interview with Nancy Buchanan ».

<sup>353</sup> « Oral History with Nancy Buchanan », entretien par Audrey Chan, 15 juin 2010, *Los Angeles Goes Live: Performance Art in Southern California 1970-1983: Oral History Interviews, 2009-2011*, p. 3, en ligne : [http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps\\_pid=IE719948](http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE719948) [consulté le 23/07/2017].

<sup>354</sup> Voir annexe « Entretien avec Nancy Buchanan, 19 juin 2014, Los Angeles », p. 63.

Ces questions de transformation des genres sont au cœur d'autres expériences artistiques, dont celles des plasticiennes Eleanor Antin et Lynn Hershman Leeson. Par la création de personnages, ces deux artistes examinent le fonctionnement sexiste de la société étasunienne. Grâce à ces expériences, les artistes femmes s'engagent dans une autonomie qui passe par la multiplication de personnages en écho à ce que renvoie la société. Au début des années 1970, à la suite des œuvres *Representational Painting* (1971) et *Carving: A Traditional Sculpture* (1972) que nous évoquons, Eleanor Antin crée quatre alter-egos (la *Ballerina*, le *King*, la *Black Movie Star* et la *Nurse*) qu'elle met en scène dans des performances et des vidéos. Il s'agit pour l'artiste de mieux se connaître et de se libérer des barrières de l'identité qui lui a été assignée : « Je suis intéressée par la définition des limites de mon identité, ce qui signifie m'extraire des frontières de moi-même. Les catégories usuelles de l'autodéfinition – sexe, âge, talent, temps et espace – sont des limitations tyranniques de ma liberté de choix<sup>355</sup>. » Dans la vidéo *The Adventures of a Nurse* (1976), l'artiste met en scène la vie de l'infirmière Eleanor. Vêtue en infirmière, elle manipule des poupées de papier sur un lit (fig. 104). Cette pratique renvoie à son enfance pendant laquelle elle jouait à recréer des univers à partir de papiers découpés<sup>356</sup>. Antin met en scène les relations amoureuses de l'infirmière Eleanor avec le poète Jack, avec Chick, un ami de Jack et motard, avec son chef Soriah Moriah Caslowm, avec Jean-Pierre Schneider, un skieur français, et avec le père de ce dernier, un sénateur. Chacune de ses relations amoureuses se termine par une désillusion. Dans cette œuvre, Antin dévoile les mécanismes de l'oppression sexiste : elle met en avant les fantasmes construits autour du personnage de l'infirmière pour le désir masculin, dont le métier est davantage considéré comme une activité de service que comme une profession médicale.

Née en 1941 à Cleveland (Ohio), Lynn Hershman Leeson s'installe en 1963 à Berkeley où elle est profondément influencée par les protestations sociales qui s'y déroulent<sup>357</sup>. À partir du milieu des années 1960, elle commence à réaliser des moulages en cire de son visage, mais aussi de celui de sa fille ou encore de ses amies, qu'elle

---

<sup>355</sup> Eleanor ANTIN, « An Autobiography of the Artist as an Autobiographer », *LAICA Journal*, octobre 1974, n° 2, p. 20.

<sup>356</sup> Eleanor C. MUNRO, *op. cit.*, p. 421.

<sup>357</sup> Lynn HERSHMAN LEESON (dir.), *Lynn Hershman*, Hérimoncourt, Centre international de création vidéo Montbéliard Belfort, 1992, p. 44.

combine avec des enregistrements sonores de respiration et de battements de cœur. Ces portraits multimédia traduisent le sentiment d'aliénation des femmes dans une société patriarcale. Après que ses travaux combinant des matériaux non-traditionnels à des éléments sonores soient retirés d'une exposition à l'University Art Museum (UAM) de Berkeley, Hershman décide d'exposer son travail en dehors des institutions<sup>358</sup>. En collaboration avec l'artiste Eleanor Coppola, elle réalise *Dante Hotel* (1973-1974) : un environnement, ouvert au public pendant neuf mois, au Dante Hotel, un motel situé dans le quartier de North Beach à San Francisco. Deux mannequins femmes en cire, l'un blanc, l'autre noir, sont couchés dans le lit d'une chambre de l'hôtel. Un enregistrement diffuse leurs respirations. La radio est allumée et est diffusée la voix enregistrée de Siobhan McKenna récitant le soliloque de Molly Bloom issu du roman *Ulysse* (1922) de James Joyce. Des objets disposés dans la chambre laissent au public la possibilité d'imaginer les identités et les vies de ces deux femmes. Dans *Dante Hotel*, Hershman continue d'explorer l'expérience des femmes en insistant sur ses dimensions précaires. Il est aussi intéressant de noter que la présence de deux femmes, une blanche et une noire, représente une forme de solidarité interracial, mais aussi une possible relation lesbienne rompant avec le régime de l'hétérosexualité.

C'est également au Dante Hotel que Roberta Breitmore, un personnage incarné par Hershman mais aussi par d'autres personnes, loge à son arrivée à San Francisco en 1975. *Roberta Breitmore* est une forme de tableau vivant, une mise en scène de la vie d'une femme blanche, hétérosexuelle et de classe précarisée à San Francisco dans les années 1970 ou encore un « méta-portrait d'une construction archétypale » selon Sandy Ballatore<sup>359</sup>. Cette œuvre poursuit la création d'alter-egos (comme Gay Abandon, Prudence Juris et Herbert Goode) que Hershman a commencée avec ses activités de critique d'art à partir du milieu des années 1960<sup>360</sup>. *Roberta Breitmore* perturbe les frontières entre la réalité et la fiction : Roberta est à la fois une création fictive imaginée par l'artiste et une personne réelle dans son interaction avec le monde qui l'entoure.

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>359</sup> Sandy BALLATORE, « Lynn Hershman as Roberta Breitmore: Narrative Performance », in Sandy BALLATORE, Jack BURNHAM, Arturo SCHWARZ et Kristine STILES, *Lynn Hershman is not Roberta Breitmore*, San Francisco, M.H. de Young Memorial Museum, 1978, p. 22.

<sup>360</sup> Lynn HERSHMAN LEESON (dir.), *op. cit.*, p. 108.

L'œuvre est proche d'une expérience sociologique, comme le décrit Hershman : « Roberta était un instrument interactif avec lequel analyser la culture<sup>361</sup>. »

La « vie » de Roberta Breitmore est documentée par de nombreux éléments qui croisent différentes dimensions de son identité (artistique, officielle, psychique ou encore sociale) : des photographies, des extraits de conversation, des lettres, des analyses de son écriture et de ses gestes, un permis de conduire, une attestation d'ouverture d'un compte en banque, une bande dessinée de Spain Rodriguez (fig. 105 et 106)... Hershman conçoit une apparence spécifique pour son personnage : un maquillage important, une perruque blonde, une mini-jupe et une veste en daim. Elle lui construit également un passé. Roberta est née le 19 août 1945. Elle a une relation incestueuse avec son frère pendant son adolescence et abandonne ses études pour se marier, mais son mariage se termine par un divorce en 1974. L'année suivante, alors qu'elle est âgée de trente ans, elle s'installe à San Francisco<sup>362</sup>. Après plusieurs nuits au Dante Hotel, elle passe une annonce dans un journal local pour trouver un colocataire afin de partager les frais de loyer<sup>363</sup>. Mais, les hommes qu'elle rencontre suite à l'annonce semblent davantage intéressés par une relation sexuelle et elle manque même de se faire kidnapper par les membres d'un réseau de prostitution<sup>364</sup>. Elle souffre de dépression en raison de son sentiment de solitude et de ses difficultés à trouver un emploi ; elle prend du poids, la nourriture compensant son mal-être. Pour apaiser ses angoisses et tenter d'améliorer sa situation, Roberta rejoint un groupe Weight Watchers et le programme EST (Erhard Seminar Trainings) et entame une thérapie. Toutefois, ces tentatives s'avèrent vaines et ne contribuent pas à résoudre ses problèmes. Les aventures de Roberta Breitmore dans le monde réel témoignent de son aliénation et de sa solitude : « Tout ce qu'elle entreprenait d'une manière ou d'une autre faisait d'elle encore davantage une victime<sup>365</sup>. » Hershman souligne le conditionnement et les limites qui entravent les femmes dans une société patriarcale.

---

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>362</sup> Lynn HERSHMAN LEESON, « Roberta Breitmore: An Alchemical Portrait », *La Mamelle*, 1976, vol. 2, n° 1, p. 24.

<sup>363</sup> Voir l'annonce in Lynn HERSHMAN LEESON (dir.), *op. cit.*, p. 64.

<sup>364</sup> Voir les extraits de la bande dessinée de Spain Rodriguez in Sandy BALLATORE, Jack BURNHAM, Arturo SCHWARZ et Kristine STILES, *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>365</sup> Lynn Hershman Leeson in Lynn HERSHMAN LEESON (dir.), *op. cit.*, p. 110.

L'artiste avait initialement prévu que Roberta se suicide en se jetant du Golden Gate Bridge de San Francisco. Finalement, pour son exposition au Palazzo di Diamonte à Ferrare en Italie (1978), Hershman organise dans la crypte de Lucrezia Borgia un rituel mettant en jeu les quatre éléments fondamentaux de l'univers (air, eau, feu et terre) pendant lequel la réplique photographique de Roberta est brûlée. Ce rituel s'inscrit dans une forme de renaissance pour s'extraire de la position de victime et se libérer des étaux de la société : « Le remède était un exorcisme qui libèrerait l'oppression ressentie par la femme contemporaine<sup>366</sup>. »

Dans *Roberta Breitmore*, Hershman fait référence à l'alchimie. Elle présente en effet son œuvre comme « un portrait alchimique » dans la revue artistique *La Mamelle*, c'est-à-dire une transformation vers l'accomplissement de soi qui passe par une harmonie entre le féminin et le masculin dans le but d'atteindre une pensée globale : « [...] sa vie [la vie de Roberta Breitmore] a une qualité alchimique. Elle était liée au processus, au changement, à la transformation et au double androgyne<sup>367</sup>. » L'évocation de l'alchimie par l'artiste suggère la nécessité de s'extraire des rôles assignés aux femmes et aux hommes pour construire des personnalités libérées de l'idéologie patriarcale.

Par les tactiques de la transformation et du jeu de rôles, ces artistes visualisent les mécanismes et les effets de la domination masculine et/ou des possibilités de s'extraire des normes de la féminité construites par le pouvoir dominant pour tendre à une redéfinition de ce que signifie être une femme.

#### **4. Sexualités des femmes**

Récupérer son corps et vivre sa sexualité sont des processus encouragés par les mouvements féministes. Plusieurs publications parlent de l'importance de cette autonomisation qui passe par une meilleure connaissance de son anatomie. *The Myth Of*

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 110.

*Vaginal Orgasm* (1968) de Anne Koedt, *Our Bodies Ourselves* (1971) de Boston Women's Health Book Collective, *Vaginal Politics* de Ellen Frankfort (1972) et *Liberating Masturbation* (1974) de Betty Dodson font alors partie des ouvrages de référence. Quant à Audre Lorde, elle encourage les femmes à se servir de l'érotisme comme puissance dans « Uses of the Erotic: The Erotic as Power » (1978) et Anaïs Nin, que Judy Chicago considère comme sa mentore, à la libération de l'érotisme des femmes dans « L'érotisme féminin » (1974)<sup>368</sup>. Ces textes visent à articuler une approche féministe de la sexualité féminine laquelle, comme l'écrit la philosophe et psychanalyste Luce Irigaray, « a toujours été pensée à partir de paramètres masculins<sup>369</sup>. »

Après ses études à l'Université de Californie à Los Angeles pendant lesquelles elle est notamment influencée par Billy Al Bengtson, Chicago obtient avec ses sculptures minimalistes associées au mouvement Finish and Fetish une reconnaissance rapide du monde de l'art. Elle obtient sa première exposition personnelle en 1966 à la Rolf Nelson Gallery (Los Angeles). Toutefois, elle se sent contrainte d'avoir à dénier son identité sexuelle<sup>371</sup>. En effet, à partir de 1963, Chicago réalise des peintures et des sculptures aux formes biomorphiques, mais elle choisit de réorienter son travail faisant face aux incompréhensions, voire aux moqueries, de ses professeurs avant d'y revenir à la fin des années 1960<sup>372</sup>. Avec la série *Pasadena Lifesavers* (1969-1970), Chicago rompt avec l'impératif formaliste et affirme son identité d'artiste *et* de femme. Elle y exprime les émotions et les sensations liées à sa sexualité par une combinaison de formes et de couleur qui crée une impression de mouvement<sup>373</sup> (fig. 107). Dans *Let It All Hang Out* (1973), Chicago peint des cercles concentriques aux nuances de couleur jaune, orange, rose et rouge (fig. 108). L'oeuvre fait partie de l'exposition *Female Identity/Female Sexuality* organisée à Womanspace (Los Angeles) en 1973 dans laquelle les plasticiennes

---

<sup>368</sup> Voir Audre LORDE, « De l'usage de l'érotisme : l'érotisme comme puissance », in *op. cit.*, p. 55-62 et Anaïs NIN, « L'érotisme féminin », *Être une femme*, traduction Béatrice COMMENGÉ, Paris, Éditions Stock, 1977 [*In Favor of the Sensitive Man and Other Essays*, 1976], p. 9-22.

<sup>369</sup> Luce IRIGARAY, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 23.

<sup>371</sup> D'autres plasticiennes relatent que leur pratique a été opprimée par leurs professeurs. Cynthia Upchurch en prend conscience à sa découverte du travail de Chicago et de ses étudiantes lors de la West Coast Women Artists' Conference à CalArts en 1972. L'un d'entre eux l'avait notamment incitée à détruire ses sculptures dont l'imagerie faisait référence à la sexualité féminine dans « Cynthia Upchurch Oral History », p. 14, in *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « Double X - interview with Cynthia Upchurch ».

<sup>372</sup> Lucy R. LIPPARD, « Judy Chicago, Talking to Lucy R. Lippard », *Artforum*, septembre 1974, vol. 13, n° 1, p. 60.

<sup>373</sup> *Ibid.*

exposées : « choisissent de défier et d'explorer la sexualité féminine depuis leur propre point de vue [...]»<sup>374</sup>. » Ces deux œuvres visent à figurer par la forme l'expérience des femmes en lien avec la notion de « *central core imagery* » que Judy Chicago développe avec Miriam Schapiro. Dans « Female Imagery » (1973), les deux artistes rendent compte de leurs recherches sur l'utilisation d'un motif circulaire central par les artistes femmes comme « une métaphore pour le corps d'une femme, pour l'expérience de la sexualité féminine<sup>375</sup> ».

Aux côtés des autres thématiques que nous avons précédemment abordées, la sexualité est un sujet central de la première année du FAP au Fresno State College. D'ailleurs, Chicago requiert des étudiantes qu'elles lisent plusieurs ouvrages sur le sujet. Celles-ci échangent également sur la problématique de la sexualité pendant les séances de *consciousness-raising*. Elles y évoquent les difficultés qu'elles rencontrent à formuler leurs propres désirs, les relations hétérosexuelles étant très souvent centrées sur le plaisir masculin, comme la performance *Cock and Cunt* montrée dans le cadre de *Womanhouse* le soulignait. Elles créent alors des représentations du sexe anatomique des femmes regroupées sous le terme « *cunt art* » [« l'art du vagin »], comme Faith Wilding dans *Womb* (1971) (fig. 109) et Karen LeCocq dans *Feather Cunt* (1971). Ces images visent à libérer l'énergie érotique et le pouvoir sexuel des femmes. Elles proposent une alternative aux représentations misogynes des femmes comme des objets sexuels soumis au plaisir masculin hétérosexuel. L'historienne de l'art Laura Meyer explique :

*À travers le processus de découverte et d'analyse de ces expériences très privées, le groupe [du Feminist Art Program] identifiait les pressions sociales omniprésentes qui interdisaient l'expression des fonctions naturelles des corps et des désirs sexuels des femmes. Le droit d'affirmer des sensations sexuelles et d'exiger du plaisir sexuel était devenu un objectif important, pas seulement pour lui-même, mais aussi en tant qu'affirmation du droit au respect de soi et à l'autodétermination pour tous les aspects de la vie. Les images de vagins de*

---

<sup>374</sup> « Editorial », *Womanspace Gallery records, 1972-1974*, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

<sup>375</sup> Judy CHICAGO et Miriam SCHAPIRO, « Female Imagery », in Amelia JONES (dir.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Londres, New York, Routledge, 2003, p. 40-43.



*[Faith] Wilding mettent l'accent sur la qualité subjective de l'expérience sexuelle des femmes, pas comme un objet idéalisé ou dégradé par le désir masculin, mais comme un sujet vulnérable et désirant dans son droit*<sup>376</sup>.

En parallèle aux représentations de vagins, Dori Atlantis, Susan Boud, Vanalyne Green et Cay Lang, d'autres étudiantes du FAP, forment le groupe Cunt Cheerleaders (fig. 110). À l'arrivée à l'aéroport de Fresno de l'auteure et militante féministe Ti-Grace Atkinson invitée au FAP, elles l'accueillent habillées en pom-pom girls, chacune portant une lettre formant le mot « *cunt* » et entonnent une chanson dont voici un extrait :

*Ton vagin est une beauté  
Nous savons que tu l'as toujours su  
Alors si tu as envie de faire pipi  
Juste accroupis-toi et fais-le*<sup>377</sup> !

Précisons que ces œuvres représentant le sexe anatomique féminin ne font pas l'unanimité au sein du Feminist Art Movement. Selon l'historienne de l'art Cindy Nemser, elles enferment les femmes dans leur biologie et les réduisent à leur sexe en reproduisant l'idéologie patriarcale<sup>378</sup>. Toutefois, cette perspective est problématique, car elle empêche les femmes de représenter leurs sexualités en les réinscrivant comme des tabous. Si le sexe féminin a été longtemps déprécié, les œuvres du *cunt art* proposent de s'en emparer et de le resignifier, comme le déclare Faith Wilding dans *Everywoman* (1971) : « l'élément qui a été utilisé pour maintenir les femmes dans une position de faiblesse peut maintenant être utilisé pour nous rendre forte<sup>379</sup>. » Il s'agit de proposer une imagerie féministe du sexe alternative aux discours médicaux et à la pornographie. Le sexe des femmes est interprété de manière positive ; ce n'est pas un

---

<sup>376</sup> Laura MEYER, « A Studio of Their Own: The Legacy of the Fresno Feminist Experiment », in Laura MEYER (dir.), *A Studio of their Own: The Legacy of the Fresno Feminist Experiment*, op. cit., p. 11.

<sup>377</sup> « Cheering Ourselves », *Everywoman*, op. cit., p. 14.

<sup>378</sup> Cindy NEMSER, « The Women Artists' Movement », op. cit., p. 20.

<sup>379</sup> Faith WILDING, « Women Artists and Female Imagery », *Everywoman*, op. cit., p. 19.

non-sexe enviant le phallus comme dans les théories psychanalytiques de Sigmund Freud, mais une source active de plaisir<sup>380</sup>.

Le *cunt art* explore les savoirs nouveaux sur le sexe et la sexualité des femmes par la traduction visuelle des sensations liées au fait de porter un vagin. Par sa volonté de libération des corps, il s'inscrit dans une pratique politique. Elvan Zabunyan souligne que pour les plasticiennes « la représentation de son propre sexe est une façon très simple de se réapproprier son intimité en l'extrayant de l'hégémonie masculine<sup>381</sup>. »

En lien avec ces œuvres du FAP, d'autres plasticiennes expriment le sujet des sexualités des femmes, dont Susan Mogul, Barbara T. Smith et Vanalyne Green. Née en 1949 à New York, Susan Mogul étudie l'art à la Museum School de Boston. Elle s'installe en Californie en 1973 afin de devenir étudiante au FAP à CalArts. Elle rejoint ensuite le Feminist Studio Workshop (FSW) fondé par Judy Chicago, Sheila Levrant de Bretteville et Arlene Raven au Woman's Building dont elle souligne la liberté de création qu'elle y ressent : « il y avait cette liberté totale d'être soi-même, de ne pas suivre le politiquement correct<sup>382</sup>. » *Dressing Up* (1973) et *Take Off* (1974) sont deux performances qu'elle réalise face à la caméra (fig. 111 et 112). Dans *Dressing Up*, Mogul est assise nue dans une salle de bain. Elle parle de son obsession transmise par sa mère de dénicher des vêtements à prix réduits. Tout en mangeant du maïs grillé, elle enfile une sélection de vêtements rangés derrière elle, comme une sorte de strip-tease inversé, et explique comment elle s'est procurée chaque habit, où elle l'a acheté et combien elle l'a payé. L'artiste souligne les liens entre la société de consommation et le patriarcat, les femmes étant sollicitées pour toujours acquérir plus de vêtements afin d'être attractive pour les hommes. Par son naturel et sa confiance, elle ne vise pas ici à séduire, mais démystifie le nu féminin et sape les codes du genre. *Take Off* forme une réponse à *Undertone* (1973) de Vito Acconci (1940-2017). Assise, derrière une table, elle parle de

---

<sup>380</sup> Voir Faith WILDING et Miriam SCHAPIRO, « Cunts/Quilts/Consciousness », *Heresies*, 1989, vol. 6, n° 4, p. 7. Voir aussi Barbara ROSE, « Vaginal Iconology », 1974, in Hilary ROBINSON (dir.), *Feminism-Art-Theory: An Anthology, 1968-2000*, Malden, Oxford, Blackwell Publishers, 2001, p. 575-577.

<sup>381</sup> Elvan ZABUNYAN, « Anatomie/Autonomie », in Chrystel BESSE, Arlette FONTAN et Elvan ZABUNYAN, *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, Paris, Dis Voir, 2003, p. 12.

<sup>382</sup> « Oral History with Susan Mogul », entretien par Marjan Vayghan, 10 juin 2009, *Los Angeles Goes Live: Performance Art in Southern California 1970-1983: Oral History Interviews, 2009-2011*, p. 8, en ligne : [http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps\\_pid=IE719948](http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE719948) [consulté le 23/07/2017].

son expérience de masturbation avec un vibromasseur qu'elle essaie pendant la vidéo. S'il se dégage un sentiment d'anxiété et de frustration dans la vidéo de Vito Acconci, Susan Mogul aborde dans *Take Off* sa sexualité de manière décomplexée et propose une approche libérée de la sexualité des femmes.

La performance *Feed Me* (1973) de Barbara T. Smith fait également partie des œuvres emblématiques du Feminist Art Movement en Californie. Née en 1931 à Pasadena (Californie), Smith grandit dans la région de Los Angeles. Après ses études au Pomona College (Claremont), elle se marie en 1951 et consacre les huit années suivantes à sa famille (son mari, puis leurs trois enfants). En 1960, elle devient bénévole au Pasadena Art Museum. Elle s'inscrit ensuite au Chouinard Art Institute en 1965, puis poursuit son cursus artistique à l'Université de Californie à Irvine. À la fin des années 1960, Smith développe une conscience féministe. En 1973, elle réalise *Feed Me*, une performance qui dure une nuit entière, pour l'exposition *All Night Sculptures* au Museum of Conceptual Art (MOCA) à San Francisco (fig. 113). Sur un enregistrement qui diffuse en boucle les mots : « *Feed Me* » [« Nourris-moi »], l'artiste accueille nue les spectateurs et les spectatrices un-e par un-e. La pièce est remplie d'éléments mis à disposition pour créer une atmosphère chaleureuse, intime et paisible et qui offrent diverses possibilités d'interagir, comme un matelas, une couverture, des coussins, de l'encens, des huiles pour le corps, des fruits, du vin, de la musique et de la marijuana. Smith décrit ainsi la performance : « quand une personne rentrait dans la pièce, elle pouvait choisir tout ce qu'elle souhaitait utiliser comme moyen d'interaction [...]. Cela pouvait inclure de la conversation et de l'affection<sup>383</sup>. » Pendant la performance, l'artiste aura entre autres un massage du dos, bu du vin, fumé de la marijuana et eu des rapports sexuels avec trois hommes<sup>384</sup>.

L'œuvre suscite des réactions positives, mais aussi des critiques, considérée comme entrant en conflit avec les principes du Women's Liberation Movement, ce qui rappelle celles formulées à propos du *cunt art*. Comme l'examine Smith, les interprétations diffèrent en fonction de l'image projetée sur l'artiste et sa performance :

---

<sup>383</sup> Barbara T. Smith in Moira ROTH, *Barbara Smith*, San Diego, University of California, Art Gallery, 1974, p. 6.

<sup>384</sup> Jennie KLEIN, « Feeding the Body: The Work of Barbara Smith », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, janvier 1999, vol. 21, n° 1, p. 31.

soit on pense qu'elle se met à disposition pour assouvir les désirs masculins, soit qu'elle adopte une position de domination, c'est-à-dire qu'elle décide de ce qui se produit et d'user librement de son corps. C'est cette dernière expérience que Smith revendique : « Je contrôlais la salle. Je prenais toutes les décisions. Ce n'était pas un endroit de peur [...]»<sup>385</sup>. » L'artiste explique que *Feed Me* lui a été inspirée par sa colère envers l'attitude de nombreux hommes pour lesquels l'« intérêt dans les relations était toujours sexuel et temporaire»<sup>386</sup>. » *Feed Me* s'inscrit ainsi dans une volonté presque didactique de montrer que les relations entre les femmes et les hommes peuvent être différentes du modèle hétérosexuel traditionnel (la femme comme objet du désir masculin) : Smith transforme les termes des relations sexuelles hétérosexuelles en établissant les règles du jeu et en utilisant sa liberté de choix.

Avec *Tender Me* (1979), Vanalyne Green (née en 1948) poursuit les recherches sur la sexualité qu'elle a initiées au sein du FAP. En 1971, elle a rejoint le Women's Design Program mis en place par Sheila Levrant de Bretteville à CalArts où elle obtient son B.F.A. (Bachelor of Fine Arts) en 1974. Green souligne l'importance de ces programmes d'éducation artistique féministe pour la construction d'une communauté à partir de ses expériences personnelles « dans une culture qui ne se limite pas seulement à dénigrer ce qui est femme, mais dans laquelle il est difficile d'entendre une voix authentique de femme»<sup>387</sup>. » Elle présente *Tender Me* à LACE (Los Angeles Contemporary Exhibitions) (fig. 114). La performance mêle des projections de diapositives, des enregistrements sonores et de la musique. Dans cette œuvre basée sur ses propres expériences, Green y explore sa sexualité hétérosexuelle. Elle précise qu'à la fin des années 1970, le sujet de la sexualité entre les femmes et les hommes est moins controversé que dans les premières années du Women's Liberation Movement, comme nous l'avons pour les œuvres du *cunt art* ou la performance *Feed Me* de Barbara T. Smith) pendant lesquelles de nombreuses femmes ressentaient la nécessité de se concentrer sur leurs propres problématiques et d'œuvrer en dehors de la sphère masculine : « Le sexe et les relations avec les hommes ont été considérées comme un

---

<sup>385</sup> Barbara T. Smith in Peggy PHELAN (dir.), *Live Art in L.A.: Performance in Southern California, 1970-1983*, Londres, New York, Routledge, 2012, n. p. (cahier couleur).

<sup>386</sup> Barbara T. Smith in Linda MONTANO (dir.), *Performance Artists Talking in the Eighties*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 125.

<sup>387</sup> « Vanalyne Green *Tender Me* », in *Woman's Building records, 1970-1992*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 14, folder 63 « « Art at the Woman's Building » Statements ».

piège dans les premières années du mouvement des femmes [...]. Tandis qu'une décennie de féminisme s'apprête à se clôturer, ce rejet antérieur de la sexualité peut être réévalué<sup>388</sup>. »

Dans une chambre reconstituée, Green commence à parodier une scène d'intimité sexuelle avec un homme (Stephen Blum) qui ne se conforme pas aux clichés romantiques. Sur la chanson *Close The Door* (1978) de Teddy Pendergrass, elle et il retirent leurs vêtements, puis elle et il simulent un acte sexuel tout en se rhabillant. Sont également projetées des images de femmes prenant des notes d'ouvrages consacrés à la sexualité féminine. Un enregistrement de Green sur sa propre vie sexuelle est aussi diffusé. Elle y évoque la peur du rejet par l'autre qui engendre une forme d'inhibition sexuelle. Elle décrit ensuite sa décision d'autodéfinir sa sexualité en dehors de l'idéologie patriarcale. Elle commente dix actions menées à cette fin, par exemple goûter ses sécrétions vaginales ou explorer minutieusement son corps à l'aide d'un miroir. Ces actions sont documentées par des diapositives. « J'essaie de nommer et de définir le territoire de la sexualité des femmes qui, jusqu'à présent, a été aux mains des hommes qui considèrent les femmes comme des objets sexuels. Je me goûte et je ne suis plus un mystère [...]»<sup>389</sup>. » raconte-t-elle. Après le départ de Blum, Green performe une série d'actions symboliques. Elle tente par exemple de faire rentrer des éléments carrés dans des trous ronds à l'aide d'un marteau signifiant ainsi les incompréhensions sur le plan sexuel entre les femmes et les hommes. D'autres diapositives sont montrées : une femme et un homme ont un rapport sexuel, puis l'homme se transforme en épouvantail et finit par disparaître. En même temps, Green défait le lit et dévoile des ballots de foin cachés sous les draps. Elle les défait et les disperse dans la chambre dans un geste de libération : « L'autoérotisme est présenté comme conduisant à l'acceptation de soi et à l'autonomie, ce qui fournit une base solide pour une interaction sexuelle complète entre l'homme et la femme. » Enfin, elle quitte la pièce sur *Music for Airports*, une composition de Brian Eno Avec *Tender Me*, Green souhaite affirmer la puissance de la sexualité des femmes : « La répression sexuelle provoque un sentiment d'impuissance. [...]. Je

---

<sup>388</sup> Vanalyne Green in Ruth E. ISKIN, « End of a Decade: Sexuality Reconsidered », *Artweek*, 22 décembre 1979, p. 5.

<sup>389</sup> « Vanalyne Green *Tender Me* », *op. cit.*

ressentais un regret profond et de la tristesse de vivre au sein d'une culture parmi laquelle j'avais honte de mon corps, alors j'ai décidé de faire une œuvre à ce propos<sup>390</sup>. »

Par des moyens d'expression divers, ces plasticiennes ont cherché à libérer les femmes d'une vision négative de leurs sexualités. Elles les encouragent à se réapproprier la puissance de la sexualité comme une source d'affirmation de soi en dehors des paramètres du système patriarcal.

### **5. The Dinner Party : « notre héritage est notre pouvoir »**

Au même titre que les autres mouvements sociaux, l'historiographie est un point central du Women's Liberation Movement. Les activistes remettent en cause la manière dont les femmes ont été écartées du récit historique. En 1968, Laura X fonde à Berkeley le Women's History Research Center qui documente les mouvements féministes. En 1970, Robin Morgan invente le concept de *herstory* [historiE] qui affirme l'existence d'une histoire des femmes invisibilisées dans le récit historique dominé par un point de vue masculin et encourage à reconsidérer l'écriture de l'histoire depuis une perspective féministe<sup>391</sup>. Dans leur texte « "You've Come a Long Way, Baby": Historical Perspectives » publié dans l'anthologie *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement* (1970) dirigée par Robin Morgan, Connie Brown et Jane Seitz mettent en exergue l'importance de faire connaître l'histoire des femmes pour s'approprier le passé, redécouvrir ces héroïnes et comprendre le présent<sup>392</sup>. Ces questions sont également fondamentales dans le Feminist Art Movement. L'exposition *Women Artists 1550-1950*, organisée par Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin en 1976 au LACMA, ainsi que la publication de l'ouvrage *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists* de Eleanor Tufts (1974), traduisent la volonté de fournir des

---

<sup>390</sup> Vanalyne Green in Linda MONTANO (dir.), *op. cit.*, p. 56.

<sup>391</sup> L'origine du néologisme vient d'une des déclinaisons de l'acronyme W.I.T.C.H. (*Women Inspired to Commit Herstory*), une organisation féministe fondée à New York en 1969, in « WITCH Documents », in Robin MORGAN (dir.), *op. cit.*, p. 551.

<sup>392</sup> Connie BROWN et Jane SEITZ, « "You've Come a Long Way, Baby": Historical Perspectives », in *Ibid.*, p. 3-30. Sur les questions de l'histoire et du féminisme, voir aussi Katie SARACHILD, « The Power of History », in REDSTOCKINGS, *Feminist Revolution*, New York, Random House, 1978, p. 12-43.

modèles aux plasticiennes afin qu'elles se saisissent de ces expériences antérieures pour accroître leur sentiment de confiance en elles, pour stimuler leur pouvoir d'agir. De même, dans les universités, des enseignements sur les artistes femmes se multiplient. Comme nous l'avons mentionné précédemment, un séminaire de recherche sur l'art des femmes est également organisé au FAP<sup>393</sup>. Paula Harper explique :

*C'était surprenant et touchant de réaliser à quel point la découverte de leurs prédécesseuses inspirait et nourrissait les jeunes artistes. L'élucidation d'une tradition ininterrompue au sein de laquelle elles pouvaient placer leurs propres vies et leur travail était tellement précieuse pour elles, à un niveau personnel profond, que cela a changé mon idée sur la véritable valeur de l'histoire. J'ai réalisé ce que cela avait certainement toujours signifié pour les hommes, pour qui la tradition est si précisément et évidemment tracée, et ce que cela pourrait signifier pour moi et les autres femmes<sup>394</sup>.*

À partir du début des années 1970, Judy Chicago intègre dans ses œuvres ses recherches sur les contributions des femmes à l'art et à l'histoire initiées au FAP. Dans une imagerie abstraite proche des œuvres de la série *Pasadena Lifesavers* (1969-1970) et dans *Let It All Hang Out* (1973), elle célèbre, avec *The Great Ladies* (1972-1973), quatre figures historiques féminines (Catherine II, Christine de Suède, Marie-Antoinette et la reine Victoria) : d'une forme centrale irradiant des nuances de couleur. En 1973, l'artiste peint également *Reincarnation Tryptich*, chacune des toiles est dédiée à une auteure : Madame de Staël, George Sand et Virginia Woolf.

La rencontre entre les arts visuels et les théories féministes conduit également à une remise en cause de la classification établie entre art et artisanat et sa corrélation avec l'exclusion des artistes femmes du monde de l'art<sup>395</sup>. Plusieurs plasticiennes décident d'incorporer à leur travail artistique des pratiques traditionnellement considérées comme féminines, et dénigrées en tant que telles (comme la couture), pour

---

<sup>393</sup> Faith WILDING, « Women Artists and Female Imagery », *Everywoman*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>394</sup> Paula HARPER, « The First Feminist Art Program: A View from the 1980s », *Signs*, été 1985, vol. 10, n° 4, p. 775.

<sup>395</sup> Elissa AUTHER, *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 93.

élargir la notion d'art, ébranler les divisions et valoriser cet héritage. Nancy Youdelman explique :

*Mon art est fait de boutons, d'épingles et de costumes. [...] ma mère avait coutume de coudre et de cuisiner. Ces activités étaient vraiment importantes, mais pas reconnues. Si on fait de l'art à partir de celles-ci, elles deviennent importantes. C'était une manière de dire qu'elles ne sont pas oubliées*<sup>396</sup>.

Dans *The Dinner Party* qu'elle réalise entre 1974 et 1979, Chicago aborde la problématique des hiérarchies opérées par le pouvoir patriarcal, comme le souligne Lucy R. Lippard : « *The Dinner Party* réplique à la version neutre des « beaux-arts » formulée par la société patriarcale<sup>397</sup>. » L'œuvre réunit l'intérêt de Chicago de rendre visible les contributions des femmes à l'histoire et de revisiter des techniques associées à la sphère féminine à travers une forme artistique inédite. C'est la découverte au début des années 1970 d'une assiette en porcelaine peinte à la main dans un magasin d'antiquités de Portland (Oregon) qui commence à lui inspirer *The Dinner Party*. Chicago est particulièrement sensible au rendu de la couleur de l'assiette<sup>398</sup>. Son intérêt pour la peinture sur porcelaine grandit pendant un séjour qu'elle effectue en Europe et elle suit un premier cours de peinture sur porcelaine à Los Angeles en 1972, puis ensuite un autre auprès de Miriam Halpern. Pendant cette formation, elle prend de plus en plus conscience de la dimension genrée de cette technique largement utilisée par des femmes et réservée à un usage domestique. En intégrant la peinture sur porcelaine dans une œuvre d'art monumentale, Chicago souhaite mettre en valeur cette tradition et ses potentialités créatives<sup>399</sup>. *The Dinner Party* se compose également de broderies. Chicago vise là encore à valoriser cette technique qui, après le Moyen-Âge, est devenue un « art domestique<sup>400</sup> » indique-t-elle dans l'ouvrage *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage* (1979). Cette œuvre résonne ainsi avec les productions artistiques que nous avons examinées dans le chapitre précédent.

---

<sup>396</sup> « Nancy Youdelman Oral History », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « Double X - interview with Nancy Youdelman », p. 27-28.

<sup>397</sup> Lucy R. LIPPARD, « Judy Chicago's "Dinner Party" », *Art in America*, avril 1980, p. 115.

<sup>398</sup> Judy CHICAGO, *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage*, Garden City, Anchor Press/Doubleday, 1979, p. 8.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 15.



L'œuvre se présente sous la forme d'une table formant un triangle dont chaque côté mesure environ quatorze mètres (fig. 115). Ce choix formel est lié à son association symbolique à la fois au féminin et à l'égalité : « équilatéral dans sa structure, ce qui reflète le but du féminisme – un monde égal<sup>401</sup>. » Trente-neuf assiettes sont dressées. Chicago conçoit une imagerie abstraite pour chacune d'entre elles, principalement inspirée par le papillon qu'elle considère comme un symbole de libération. Elle crée aussi une progression dans l'épaisseur des assiettes : d'un motif plat à un motif en volume en céramique représentant l'envol du « papillon » comme une métaphore de la libération des femmes du confinement de la sphère domestique en écho à *Womanhouse*. Chaque assiette est inspirée par « un mélange de faits historiques, de sources iconographiques, de significations symboliques et d'imagination<sup>402</sup>. » Nombreuses sont celles qui suggèrent un sexe féminin en lien avec certaines de ses œuvres antérieures et les œuvres du *cunt art* du FAP (fig. 116). Deux assiettes s'éloignent particulièrement de cette imagerie : celles dédiées à Ethel Smyth et à Sojourner Truth (fig. 117). Comme le rappelle Amelia Jones, commissaire de l'exposition *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History* (Los Angeles, 1996), l'iconographie de l'assiette dédiée à Sojourner Truth est notamment critiquée par l'auteure Alice Walker dans un texte initialement publié en 1979 dans *Ms. Magazine*. Walker y souligne l'impossibilité pour les féministes blanches d'associer la sexualité aux femmes noires : « Il me paraissait que peut-être les féministes blanches, autant que les femmes blanches en général, ne pouvaient imaginer que les femmes noires aient un vagin<sup>403</sup>. » De plus, précisons que Sojourner Truth et Sacajawea sont les deux seules femmes de couleur<sup>404</sup> conviées à la table de *The Dinner Party*. L'œuvre reflète ainsi l'approche homogénéisante du Feminist Art Movement, mais aussi du Women's Liberation Movement, c'est-à-dire un féminisme implicitement blanc (mais aussi hétérosexuel et de classe moyenne à supérieure), ce que l'auteure Adrienne Rich désigne sous la terminologie de « solipsisme blanc<sup>405</sup> ».

---

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>403</sup> Alice WALKER, « One Child of One's Own: A Meaningful Digression within the Work(s) », *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 383.

<sup>404</sup> Nous employons la terminologie « femmes de couleur » comme traduction de « *women of color* », une désignation formulée en 1977 en remplacement de « *minority women* » par une coalition de femmes africaines-américaines, latino-américaines, asiatiques-américaines et natives américaines à la National Women's Conference de Houston (Texas), in Diane L. FOLWES, « A Writing Spider Tries Again », in Barbara RYAN (dir.), *op. cit.*, p. 288.

<sup>405</sup> Adrienne RICH, « "Disloyal to Civilization": Feminism, Racism, and Gynophobia », *Chrysalis*, 1979, n° 7, p. 9-27.

Posée sur un chemin de table brodé du nom de la personnalité attablée et de motifs liés à son histoire, chaque assiette est entourée de couverts en céramique, d'un calice en porcelaine et d'une serviette aux bords dorés (fig. 118). Les trente-neuf convives ont été choisies suite à des recherches menées par Chicago. Leurs assiettes sont placées par ordre chronologique, d'un passé mythique à la société contemporaine : de la déesse mère à l'artiste Georgia O'Keeffe. La table est posée sur un *Heritage Floor* composé de neuf-cent quatre-vingt-dix-neuf plaques triangulaires de porcelaine portant chacune le nom d'une femme. À l'entrée de la pièce, suspendus au plafond, des étendards, tissés selon la technique de la tapisserie française d'Aubusson et réalisés au San Francisco Tapestry Workshop, se réfèrent à un passé mythique matriarcal.

Par le fond et la forme, *The Dinner Party* vise à célébrer les contributions des femmes à l'art et à l'histoire de l'Occident tout en mettant en évidence leurs marginalisations. Comme Chicago l'écrit, l'œuvre est :

*Une réinterprétation de la Cène depuis le point de vue des femmes, qui, à travers l'histoire, ont toujours cuisiné et mis la table. Leur représentation par des assiettes disposées sur la table exprime la manière dont les femmes ont été confinées et l'œuvre reflète ainsi à la fois les réalisations et l'oppression des femmes*<sup>406</sup>.

L'objectif de l'artiste est de créer chez les spectatrices un sentiment de fierté grâce à un héritage qui renvoie à l'histoire des femmes :

*La société prive de leur fierté des personnes afin qu'elles se sentent sans valeur ; c'est ce qui est arrivé aux femmes. Toutes les institutions de notre culture nous disent, à travers des mots, des actes, et, même encore pire, le silence, que nous sommes insignifiantes. Mais, notre héritage est notre pouvoir ; nous pouvons mieux nous connaître et prendre conscience de nos capacités en voyant que d'autres femmes ont été fortes*<sup>407</sup>.

---

<sup>406</sup> Judy CHICAGO, *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage*, op. cit., p. 11.

<sup>407</sup> Judy Chicago in Jane F. GERHARD, *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007*, Athens, University of Georgia Press, 2013, p. 136.

Exposée la première fois au San Francisco Museum of Art en 1979<sup>408</sup>, l'œuvre suscite un fort intérêt du public : plus de quatre-vingt-dix mille personnes visitent l'exposition pendant les trois mois de son ouverture<sup>409</sup>. Toutefois, l'installation provoque des polémiques. Comme nous l'avons souligné à propos du *cunt art*, le recours à des représentations du sexe anatomique pour désigner les femmes a pu être interprété comme une réduction de ces dernières à leur sexe biologique. Cependant, si l'œuvre de Chicago dénote une forme d'essentialisme en célébrant ainsi les femmes, elle met aussi en évidence que, si les femmes ont été écartées de l'histoire de l'art et du récit historique, c'est en raison du système de la bicatégorisation sexuelle. Chicago met ainsi en exergue que le genre précède le sexe, comme elle le déclare : « les femmes ne sont pas connues parce qu'elles ont un vagin<sup>410</sup>. » *The Dinner Party* résonne alors avec les propos de Shulamith Firestone : « le but de la révolution féministe ne doit pas, contrairement à celui du premier mouvement féministe, se limiter à la suppression des *privileges* masculins, mais viser l'élimination même de la *discrimination* entre les sexes : les différences génitales entre les êtres perdraient leur importance sociale<sup>411</sup>. » Par cette approche, l'œuvre peut aussi être mise en relation avec les recherches de la sociologue Christine Delphy qui souligne que le genre, en tant que construction sociale, crée le sexe en donnant sens à des traits physiques<sup>412</sup>.

*The Dinner Party* a nécessité la participation de nombreuses personnes pour être menée à bien. Chicago forme progressivement une équipe composée entre autres de Susan Hill, Diane Gelon et Leonard Skuro. Jusqu'en 1979, autour de quatre cents personnes (une majorité de femmes et quelques hommes pour la plupart blancs) contribuent ainsi à sa réalisation au sein du studio de Chicago à Benicia, au nord de San Francisco. Toutefois, si l'œuvre rompt avec la figure du génie individuel, Chicago opte davantage pour un mode coopératif plutôt que collaboratif. Ce choix soulève un paradoxe. En effet, si *The Dinner Party* remet en cause les frontières entre art et

---

<sup>408</sup> L'œuvre *The Dinner Party* est actuellement conservée au Brooklyn Museum (Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art).

<sup>409</sup> Jane F. GERHARD, *op. cit.*, p. 164.

<sup>410</sup> Norma BROUDE et Mary D. GARRARD, « Conversations with Judy Chicago and Miriam Schapiro », in Norma BROUDE et Mary D. GARRARD, *op. cit.*, p. 71.

<sup>411</sup> Shulamith FIRESTONE, *op. cit.*, p. 23.

<sup>412</sup> Christine DELPHY, « Préface. Critique de la raison naturelle », in *L'Ennemi principal. 2. Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2009 [2001], p. 28.

artisanat, entre création des femmes et des hommes, Chicago maintient une forme de hiérarchie et ne se défait pas du modèle du « maître » ou encore du « grand artiste »<sup>413</sup>.

*The Dinner Party* est considérée comme une œuvre emblématique du Feminist Art Movement et est souvent désignée comme un symbole de l'essentialisme de l'art féministe des années 1970. Cependant, comme nous venons de le souligner, si Chicago se sert de l'essentialisme comme une tactique d'encapacitation et d'unité, elle dénonce dans le même temps la construction du rapport de pouvoir entre les femmes et les hommes dans l'histoire et dans l'art, ce qui s'inscrit l'œuvre dans la lignée du FAP, le programme d'éducation artistique féministe qu'elle a fondé, et forme un lien avec les autres œuvres que nous avons étudiées tout au long de ce chapitre dans leur volonté de se libérer du sexisme pour redéfinir un sujet « femme » à partir de leurs expériences.

---

<sup>413</sup> Voir Amelia JONES, « The “Sexual Politics” of The Dinner Party: A Critical Context », *op. cit.*, p. 102.

## Conclusion

Nous avons introduit cette première partie avec l'exposition *66 Signs of Neon* dont les œuvres réinterprétaient les débris issus des révoltes de Watts (1966). Cette exposition signale l'essor de nouvelles consciences parmi les artistes de la Californie et le début des mouvements artistiques de libération (Black Arts Movement, Chicano Art Movement et Feminist Art Movement). La fin des années 1970 et le début des années 1980 marquent quant à elles un terme aux expressions des mouvements sociaux de libération tels qu'ils ont été initiés lors de ce premier « moment » résolument transformateur de la société. La décennie qui suit voit en effet le positionnement militant collectif se transformer en des méthodes électoralistes<sup>414</sup>. La violence de la répression contre les groupes activistes, mais aussi la récupération commerciale des enjeux de leurs luttes, contribuent à ces changements.

Dans cette partie, nous avons cherché à examiner des tactiques artistiques qui ont contribué à la production de nouveaux sujets collectifs en lien avec les American Indian Movement, Asian American Movement, Black Power Movement, Chicano Movement et Women's Liberation Movement. Par l'exploration visuelle des fonctionnements du racisme et du sexisme, l'autoreprésentation ou encore le réinvestissement de traditions dévalorisées par le courant dominant, les artistes étudié-e-s se libèrent d'un canon eurocentré et patriarcal et affirment la validité d'expressions artistiques originales et d'un vocabulaire iconographique inédit liées à leurs expériences dans la société étasunienne tout en visant à soigner les blessures des oppressions. À travers les notions d'autodétermination, de fierté et d'unité distillées dans leurs œuvres, ces artistes participent au fonctionnement d'une politique provisoire de l'identité basée sur la construction d'un « nous ». En d'autres termes, en lien étroit avec l'activisme des mouvements sociaux de libération, elles et ils réinventent les identités collectives basées sur la race ou le genre pour combattre le racisme et le sexisme tout en participant aux profondes mutations de la scène artistique étasunienne des années 1960 et 1970. Pour caractériser cette première étape des politiques de l'identité qui a été nécessaire aux

---

<sup>414</sup> Voir Daryl Joji MAEDA, *op. cit.*, p. 143-146 et Carlos MUÑOZ Jr., *op. cit.*, p. 171-183.

luttres pour la libération des groupes minorisés, nous pouvons emprunter les termes de Stuart Hall qu'il emploie dans son texte « Les moi assiégés » (1987) :

*Tous les mouvements sociaux qui ont essayé de transformer la société et qui, pour ce faire, ont eu besoin de construire de nouvelles subjectivités, ont bien été obligés d'accepter cette clôture arbitraire – nécessairement fictionnelle, mais qui constitue également une nécessité fictionnelle -, qui n'est pas en elle-même un but ou une fin, mais une condition de possibilité à la fois de la politique et de l'identité<sup>415</sup>.*

En parallèle, ce « nous », qui se construit sur une forme d'homogénéisation des vécus, est détricoté pour une prise en compte de la dimension plurielle des identités constituées de diverses facettes, comme nous l'examinerons dans la partie suivante.

---

<sup>415</sup> Stuart HALL, « Les mois assiégés », *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, op. cit., p. 24.

## Partie 2

# L'éclatement du nous : des identifications multiples (1970-1981)

### Introduction

En 1970, alors que Judy Chicago met en place au Fresno State College le FAP composé majoritairement d'étudiantes blanches, les artistes Eileen Abdulrashid, Gloria Bohanon, Yvonne Cole Meo, Suzanne Jackson, Senga Nengudi (alors Sue Irons) et Betye Saar organisent *The Sapphire Show: You've Come a Long Way, Baby* à la Gallery 32, la première exposition consacrée exclusivement à des artistes africaines-américaines à Los Angeles. En réaction aux manques d'opportunités d'exposition dues à leur position de femmes et de noires, elles affirment ainsi qu'elles sont des artistes à part entière<sup>416</sup>.

Cette exposition traduit la volonté de ces artistes de faire entendre leurs voix face à leur exclusion de la scène artistique dominante, mais aussi du Black Arts Movement, en majorité conduit par des hommes, et du Feminist Art Movement, représenté essentiellement par des femmes blanches. Le titre *The Sapphire Show* s'inscrit dans une tactique d'appropriation et par là même de détournement du stéréotype de la matriarche noire, Sapphire étant le nom d'un personnage de *Amos 'n' Andy* (une série diffusée d'abord à la radio à partir des années 1920, puis à la télévision jusqu'au milieu des années 1960) reproduisant ce cliché. Cinq années plus tôt, le mythe du matriarcat noir avait été institué comme la cause des problèmes économiques et sociaux des Africains-Américains par le sociologue Daniel Patrick Moynihan dans *The Negro Family: The Case for National Action*. Cette étude réalisée pour le gouvernement, connue aussi

---

<sup>416</sup> « African-American Artists of Los Angeles: Suzanne Jackson », *op. cit.*, p. 195.

sous le nom de « rapport Moynihan » [*Moynihan Report*], nie le racisme institutionnel et les discriminations à l'encontre de la communauté noire étasunienne et appelle à l'adoption d'un modèle familial basé sur la suprématie masculine<sup>417</sup>. En employant le sous-titre *You've Come a Long Way, Baby*, les plasticiennes s'inscrivent dans la généalogie des artistes africaines-africaines et mettent en avant leurs capacités de résilience<sup>418</sup>. Ce propos est également visualisé dans l'affiche à travers les photographies des artistes exposées : une rangée de trois photographies de Bohanon, Jackson et Saar enfants et au-dessous une deuxième rangée de portraits de Irons, Cole Meo et Abdurashid adultes (fig. 119). *You've Come a Long Way, Baby* est également le slogan publicitaire de la campagne pour les cigarettes *Virginia Slims* destiné à séduire leurs éventuelles clientes en récupérant des idées féministes. Cette appropriation résonne avec le détournement de l'affiche publicitaire publiée dans *Black Woman's Manifesto* (1970) dans lequel il est ajouté la mention « *But Is This Where You Want to Go?* » [« Mais est-ce là où vous souhaitez aller ? »] sous la photographie d'une jeune femme noire<sup>419</sup> (fig. 120).

Cette même année, les artistes Graciela Carrillo et Patricia Rodríguez organisent à la Galería de la Raza la première exposition d'artistes chicanas à San Francisco, intitulée *First Annual Bay Area Chicanas Show*<sup>420</sup>. Ces deux expositions font écho aux mouvements féministes chicana et noir, et plus largement à ce que Alice Walker désigne sous l'appellation de « *Womanist* » ou que Chela Sandoval qualifie de « féminisme du tiers-monde étasunien » [*U.S. Third World Feminism*]<sup>421</sup>. Ces féminismes analysent l'imbrication des rapports de pouvoir (classe, genre, orientation sexuelle, race)

<sup>417</sup> À ce sujet, voir par exemple : Angela DAVIS, *Femmes, race et classe*, traduction Dominique TAFFIN, Paris, des femmes-Antoinette Fouque, 2013 [*Women, Race & Class*, 1981], p. 15 ; Michelle WALLACE, *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, New York, Dial Press, 1979, p. 120 ; Maxine WILLIAMS, « Black Women and the Struggle for Liberation », in BEAL Frances, LA RUE Linda, NORTON Eleanor Holmes et WILLIAMS Maxine, *Black Woman's Manifesto*, New York, Third World Women's Alliance, 1970, p. 9.

<sup>418</sup> Connie Brown et Jane Seitz utilisent également le slogan pour le titre de leur texte « *You've Come a Long Way, Baby: Historical Perspectives* » publié dans l'anthologie dirigée par Robin Morgan.

<sup>419</sup> Frances BEAL, Linda LA RUE, Eleanor Holmes NORTON et Maxine WILLIAMS, *op. cit.*, p. 34.

<sup>420</sup> Patricia Rodríguez mentionne l'exposition in Patricia RODRÍGUEZ, « Experiences of a Chicana Artist », in Tomás Ybarra-Frausto *research material on Chicano art*, *op. cit.*, box 24, folder 34 « Patricia Rodríguez ». Ce nom d'exposition est utilisé par Yolanda M. López in Yolanda M. LÓPEZ, *Yolanda M. López Works: 1975-1978*, San Diego, Mandeville Center for the Arts, 1978, n. p.

<sup>421</sup> Alice WALKER, *op. cit.*, xi. et Chela SANDOVAL, « Féminisme du tiers-monde états-unien : mouvement social différentiel », traduction de Oristelle BONIS et Javiera COUSSIEU, *Les cahiers du CEDREF*, n° 18, 2011 [« U.S. Third World Feminism: Differential Social Movement », 2000], en ligne : <https://cedref.revues.org/686> [consulté le 24/07/2017]. Voir aussi Trinh T. MINH-HA, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.



préluant ainsi la notion d'intersectionnalité forgée par la chercheuse étasunienne Kimberlé W. Crenshaw à la fin des années 1980, un outil théorique et un levier de transformation sociale qui prend en considération la « multidimensionnalité<sup>422</sup> » des vécus des Africaines-Américaines. C'est ce qu'exprime le collectif Combahee River Collective, à l'origine de la terminologie d'« *identity politics* », dans leur déclaration de 1977 :

*La définition la plus générale de notre politique actuelle peut se résumer comme suit : nous sommes activement engagées dans la lutte contre l'oppression raciste, sexuelle, hétérosexuelle et de classe et nous nous donnons pour tâche particulière de développer une analyse et une pratique intégrées, basées sur le fait que les principaux systèmes d'oppression sont imbriqués [interlocking]. La synthèse de ces oppressions crée les conditions dans lesquelles nous vivons. En tant que femmes Noires, nous voyons le féminisme Noir comme le mouvement politique logique pour combattre les oppressions multiples et simultanées qu'affronte l'ensemble des femmes de couleur<sup>423</sup>.*

Dans leur introduction à l'anthologie *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* parue en 1981, les théoriciennes, militantes et poétesses Gloria Anzaldúa et Cherríe Moraga affirment à leur tour :

*Nous voulons faire connaître à toutes les femmes – spécialement aux femmes blanches de la classe moyenne – les expériences qui nous divisent en tant que féministes ; nous voulons examiner l'intolérance, le préjudice et le déni des différences à l'intérieur du mouvement féministe. Nous tentons d'en explorer les*

---

<sup>422</sup> Kimberlé W. CRENSHAW, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, 1989, p. 139, en ligne : <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8> [consulté le 04/06/2017]. Sur l'intersectionnalité, lire aussi Kimberlé W. CRENSHAW, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », traduction Oristelle BONIS, *Cahiers du Genre*, 2005 [« Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », 1994], vol. 2, n° 39, p. 51-82, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-2-page-51.htm> [consulté le 24/07/2017].

<sup>423</sup> COMBAHEE RIVER COLLECTIVE, *op. cit.*

*causes, les sources et les solutions possibles. Nous voulons définir ce que « féministe » signifie pour nous*<sup>424</sup>.

Pour les féministes du tiers-monde étasunien, il ne s'agit pas d'envisager le sexisme comme le seul rapport de pouvoir transversal à toutes les femmes, mais de penser la simultanéité des oppressions. Elles remettent ainsi en cause le principe de sororité du Women's Liberation Movement qui, notamment dans les premières années de son fonctionnement, échoue à prendre en compte les problématiques des femmes de couleur, ignore sa propre blancheur et n'effectue pas le décentrement nécessaire pour embrasser la pluralité des expériences des femmes. En effet, comme nous l'avons souligné dans la partie précédente, le Women's Liberation Movement revendique des droits liés principalement aux conditions sociales des femmes euro-américaines hétérosexuelles de classe moyenne et de classe supérieure et, par conséquent, exclut les femmes qui ne correspondent à la norme de la féminité dominante construite sur l'image de la maîtresse de maison et de la mère. Le droit d'exercer une profession, par exemple, ne répond pas aux problématiques de nombreuses femmes de couleur qui sont, depuis longtemps, dans l'obligation économique de travailler<sup>425</sup>. De même, si le Women's Liberation Movement défend le droit à l'avortement, il ne s'implique pas de la même manière dans la lutte contre les stérilisations forcées<sup>426</sup>. En plaçant la lutte contre la domination masculine comme la priorité sur les autres formes de domination, le Women's Liberation Movement ne parvient pas à tisser les liens nécessaires entre les oppressions économiques, hétérosexistes, sexistes et racistes. bell hooks, qui soutient la solidarité entre les féministes, mais refuse l'homogénéisation des expériences, écrit :

*L' « oppression commune » était un mot d'ordre mensonger et malhonnête qui masquait la véritable nature de la réalité sociale vécue par les femmes, sa complexité et sa variété. Les attitudes sexistes, le racisme, les privilèges de classe et toute une kyrielle d'autres préjugés divisent les femmes. [...]. Conscientes des privilèges que la domination raciale offre aux blancs des deux*

---

<sup>424</sup> Gloria ANZALDÚA et Cherríe MORAGA, « Introduction », in Gloria ANZALDÚA et Cherríe MORAGA (dirs.), *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, New York, Kitchen Table Women of Color Press, 1983 [1981], xxiii.

<sup>425</sup> Voir par exemple Michele WALLACE, *op. cit.*, p. 128-131 et Martha P. COTERA, « Roles », in *The Chicana Feminist*, Austin, Information Systems Development, 1977, p. 23.

<sup>426</sup> Lire notamment Angela DAVIS, *op. cit.*, p. 141.

*sexes, les femmes noires n'ont pas tardé à réagir aux appels à la sororité en soulignant qu'il était contradictoire de leur demander de participer à la libération de celles qui les exploitaient*<sup>427</sup>.

Si les militantes féministes de couleur remettent en cause les limites du Women's Liberation Movement, les artistes féministes de couleur soulignent le manque de soutien des artistes féministes blanches au sein du Feminist Art Movement. Lorsqu'au vernissage de l'exposition *Black Mirror* qu'elle organise en 1973 à Womanspace, Betye Saar remarque que peu de femmes blanches sont présentes parmi le public, elle s'interroge sur l'intérêt des plasticiennes euro-américaines pour les problématiques artistiques des plasticiennes africaines-américaines<sup>428</sup>. Quant à Senga Nengudi, dans un entretien datant de 2009, elle explique qu'elle était davantage liée à la communauté artistique africaine-américaine qu'à la communauté artistique (euro-)féministe qui sollicitait des artistes de couleur davantage pour la forme [*tokenism*] que pour une véritable collaboration : « Nous étions incluses dedans [le mouvement féministe] seulement par nécessité. Je ne me sentais guère comme une partenaire égale. Bien que j'ai pris part à plusieurs comités du Woman's Building, je ne me suis jamais vraiment sentie chez moi dans les premiers temps<sup>429</sup>. » L'artiste Judith F. Baca souligne aussi les limites du Women's Liberation Movement, mais aussi celles du Chicano Movement qui, dans leur majorité, ne prenaient pas en compte les imbrications des oppressions de genre et de race : « [Dans les débuts du féminisme] Il était considéré qu'en tant que groupe refusant d'abandonner les cultures de nos origines, nous entravions le mouvement des femmes. C'était la même chose que nos hommes nous disaient<sup>430</sup>. »

---

<sup>427</sup> bell hooks, « Sororité : la solidarité politique entre les femmes », in Elsa DORLIN (dir.), *Black feminism : anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 116, 122.

<sup>428</sup> Betye Saar in Betty Ann BROWN et Arlene RAVEN, *Exposures: Women & Their Art*, Pasadena, NewSage Press, 1989, p. 32. *Black Mirror* réunit des œuvres de Gloria Bohanon, Marie Johnson Calloway, Samella Lewis, Suzanne Jackson et Betye Saar, in « Black Mirror Price List », *Womanspace Gallery records, 1972-1974*, *op. cit.*, reel. Saar explique que le titre suggère « black women's reflections of themselves », in « African-American Artists of Los Angeles: Betye Saar », *op. cit.*, p. 128. Saar expose son travail en 1968 à l'exposition *25 California Women Artists* - considérée comme la première exposition consacrée uniquement à artistes femmes contemporaines en Californie -, organisée par Josine Ianco-Starrels au Lytton Center of Visual Arts de Los Angeles.

<sup>429</sup> « Oral History with Senga Nengudi », entretien par Amelia Jones, octobre 2009, *Los Angeles Goes Live: Performance Art in Southern California 1970-1983: Oral History Interviews, 2009-2011*, p. 2, en ligne : [http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps\\_pid=IE719948](http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE719948) [consulté le 24/07/2017].

<sup>430</sup> Judith F. Baca in Suzanne LACY, « Affinities: Thoughts on an Incomplete History », *op. cit.*, p. 271. Voir aussi Yolanda M. LÓPEZ et Moira ROTH, « Social Protest: Racism and Sexism », in Norma BROUDE et Mary

Les femmes de couleur font en effet face au sexisme imprégnant les mouvements sociaux de libération, comme le Black Power Movement et le Chicano Movement, au sein desquels elles sont très souvent cantonnées à des rôles « secondaires<sup>431</sup> ». Bien que ces mouvements en appellent à la fin des discriminations, ils ne visent pas à transformer les relations entre les femmes et les hommes, ni la position des femmes dans la société. Les enjeux de libération s'adressent avant tout aux hommes, comme en témoignent les discours qui s'articulent majoritairement autour d'un « nous » implicitement masculin, comme par exemple dans « El Plan Spiritual de Aztlán » (1969), le manifeste du Chicano Movement, qui valorise avant tout un sujet « homme » unifié autour du concept de fraternité et des valeurs familiales traditionnelles<sup>432</sup>. Si, une telle emphase sur le « nous » a été nécessaire notamment pour créer un sentiment de fierté face au racisme comme nous l'avons souligné, cela a également « conduit à une vision statique de la culture<sup>433</sup> » selon les termes de la chercheuse Yvonne Yarbrow-Bejarano, et a entravé la remise en cause des rôles genrés au sein du Chicano Movement. À ce propos, les femmes de couleur qui adoptent une approche féministe peuvent être incomprises et rejetées par leurs compagnons de lutte qui leur reprochent de créer des divisions dans le mouvement et, par leur « complicité » avec les féministes blanches, de trahir leur cause. Les féministes chicanas peuvent être d'ailleurs surnommées « *agabachadas* » [anglicisées] ou encore « *vendidas* » [traîtres] au sein du Chicano Movement<sup>434</sup>. Afin de lutter contre les spécificités de leurs oppressions, plusieurs féministes de couleur créent leurs propres organisations, ce qui résonne avec le titre du discours de Audre Lorde donné en 1977 : « On ne démolira jamais la maison du maître avec les outils du maître<sup>435</sup> ».

---

D. GARRARD, *op. cit.*, p. 140-157 et Michelle MORAVEC et Sondra HALE, « "At home" at the Woman's Building (but who gets a room of her own?) : women of color and community », in Sondra HALE et Terry WOLVERTON, *From Site to Vision: The Woman's Building in Contemporary Culture*, Los Angeles, Ben Maltz Gallery, Otis College of Art and Design, 2011, p. 162-191.

<sup>431</sup> Voir par exemple Benita ROTH, *Separate Roads to Feminism: Black, Chicana, and White Feminist Movements in America's Second Wave*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2004, p. 76 ; et Michele WALLACE, *op. cit.*, p. 8-9.

<sup>432</sup> « El Plan Spiritual de Aztlán », in Jacinto QUIRARTE (dir.), *Chicano Art History: A Book of Selected Readings*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>433</sup> Yvonne YARBROW-BEJARANO, « The Female Subject in Chicano Theatre: Sexuality, « Race », and Class », *Theatre Journal*, décembre 1986, vol. 38, n° 4, p. 90.

<sup>434</sup> Benita ROTH, *op. cit.*, p. 90.

<sup>435</sup> Audre LORDE, « On ne démolira jamais la maison du maître avec les outils du maître », in *op. cit.*, p. 121.

En parallèle au mouvement féministe du tiers-monde étasunien, sur la côte Est des États-Unis, le 28 juin 1969, un contrôle de police au Stonewall Inn, un bar gai dans le quartier de Greenwich à New York, déclenche les Stonewall Riots et ouvre la voie à une nouvelle forme d'activisme gai et lesbien appelée le Gay Liberation Movement. Les agents de police sont chassés du bar et des protestations se font entendre pendant plusieurs jours. Comme l'artiste Harmony Hammond le raconte : « Des décennies d'impuissance face au non-sanctionnement de l'homophobie, à la discrimination et au harcèlement ont débordé en un instant<sup>436</sup>. » En effet, à la suite de la seconde guerre mondiale, les communautés gaies doivent faire face à un important harcèlement : les autorités multiplient les arrestations et appliquent une politique de répression sur les lieux les accueillant<sup>437</sup>. En réaction à ces oppressions se forme dans les années 1950 le Homophile Movement, très représenté en Californie avec les organisations de défense des droits des homosexuel-le-s Daughter of Bilitis (DOB) (Los Angeles, 1952), Mattachine Society (Los Angeles, 1950) et ONE, Inc. (Los Angeles, 1952). En lien avec le Gay Liberation Movement, de nouvelles structures se créent comme le Gay Liberation Front de Los Angeles en 1969. San Francisco est un foyer majeur du Gay Liberation Movement. L'activisme gai se déploie notamment dans le quartier de Castro où Harvey Milk organise en 1974 la première Castro Street Fair, une parade représentant la communauté gaie.

Les Stonewall Riots conduisent à un changement de paradigme proche de celui du Black Power Movement : le passage d'une volonté d'intégration avec le Homophile Movement à une affirmation dont l'objectif est la transformation sociale avec le Gay Liberation Movement. Dans son ouvrage *Lesbian Nation: The Feminist Solution* (1973), l'auteure et journaliste Jill Johnston écrit que la révolution gaie marque : « le passage des excuses à l'affirmation et ensuite de l'affirmation à la redéfinition agressive. L'objectif est d'en finir avec l'organisation de la société autour des polarités sexuelles « homme » et « femme »<sup>438</sup>. » Le Gay Liberation Movement en appelle en effet à la revendication de son homosexualité et à la libération de la sexualité. Comme le précise l'historien et militant

---

<sup>436</sup> Harmony HAMMOND, *Lesbian Art in America: A Contemporary History*, New York, Rizzoli, 2008, p. 15.

<sup>437</sup> George CHAUNCEY, « Genres, identités sexuelles et conscience homosexuelle dans l'Amérique du XX<sup>ème</sup> siècle », in Didier ERIBON (dir.), *Les études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 99-100.

<sup>438</sup> Jill JOHNSTON, *Lesbian Nation: The Feminist Solution*, New York, Simon and Schuster, 1973, p. 189-190.

John D'Emilio dans l'anthologie *Out of the Closets: Voices of Gay Liberation* publiée en 1972 : « Au lieu d'être lié au fait de se considérer malade, coupable ou criminel, être gai était maintenant défini comme une bonne chose. À la place d'envisager leur sexualité comme quelque chose dont il fallait avoir honte, ces lesbiennes et ces gais proclamaient leur identité avec force et fierté<sup>439</sup>. » Au même titre que le féminisme du tiers-monde étasunien, ce nouvel activisme gai et lesbien influence également les artistes. Nous examinerons notamment comment un art lesbien émerge aux début des années 1970 au Woman's Building.

Le mouvement féministe du tiers-monde étasunien et le Gay Liberation Movement délient l'homogénéité des sujets collectifs encouragés par les autres mouvements sociaux de libération encourageant le passage d'une identité homogène à des identifications multiples. Si, pendant le premier « moment » de la rencontre entre les arts visuels et les politiques de l'identité, les activistes et les artistes se sont concentré-e-s sur la construction de sujets politiques autodéfinis autour de l'identité genrée ou raciale pour lutter contre le sexisme ou le racisme, les œuvres que nous allons analyser dans cette partie marquent un nouveau paradigme dans l'approche des politiques de l'identité avec la prise en compte des dimensions plurielles des identités et de l'imbrication des oppressions liées au genre, à la race et à la sexualité. Le terme d'« identification » que nous utilisons pour le titre de cette deuxième partie permet de souligner « la reconnaissance de l'extraordinaire diversité des positions subjectives, des expériences sociales et des identités culturelles<sup>440</sup> » pour reprendre les mots de Stuart Hall pour caractériser ce qu'il appelle les « politiques de la représentation » à propos des politiques culturelles noires en Grande-Bretagne. Parler d'« identifications » nous permet d'envisager l'identité non pas comme une entité fixe et homogène, mais faite de différents constituants et de mettre en avant les possibilités de chacun-e pour se définir et s'imaginer. En lien avec les approches du mouvement féministe du tiers-monde étasunien et du Gay Liberation Movement, les œuvres que nous allons analyser dans cette deuxième partie envisagent donc les multiples facettes des identités et la

---

<sup>439</sup> John d'EMILIO, « Foreword », in Karla JAY ET Allen YOUNG (dirs.), *Out of the Closets: Voices of Gay Liberation*, New York, New York University Press, 1992 [1972], xxii.

<sup>440</sup> Stuart HALL, « Nouvelles ethnicités », *op. cit.*, p. 290. Sur le concept d'« identification », voir aussi Amelia JONES, *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, *op. cit.*, p. 236 et Stuart HALL et Mark SEALY, *Different: A Historical Context*, Londres, New York, Phaidon, p. 36.

simultanéité des discriminations formant ainsi le deuxième « moment » de la rencontre entre les arts visuels et les politiques de l'identité. Elles élargissent ainsi les perspectives sur l'identité des Black Arts Movement, Chicano Art Movement et Feminist Art Movement. Dans le premier chapitre, nous nous intéresserons à des œuvres en relation avec les féminismes chicana et noir. Nous examinerons ensuite l'essor de l'art lesbien au Woman's Building et nous terminerons par une analyse des tentatives de déconstruction des masculinités à travers les arts visuels.





# Chapitre 1

## À la croisée des Black Arts Movement,

## Chicano Art Movement et Feminist Art

### Movement

Comme nous l'avons souligné, le Women's Liberation Movement encourage un principe d'unité matérialisée dans le concept de sororité qui affirme que les femmes sont liées en dépit de leurs différences, ce dont témoigne cet extrait du manifeste du collectif féministe Redstockings créé en 1969 à New York : « Nous nous identifions avec toutes les femmes. [...]. Nous répudions tous les privilèges économiques, raciaux, d'éducation et de statut qui nous séparent des autres femmes. [...]. Nous appelons toutes nos sœurs à s'unir avec nous dans la lutte<sup>441</sup>. » Si la race est évoquée par les militantes du Women's Liberation Movement, elle n'est pas envisagée dans son imbrication avec les autres dimensions de l'identité, mais davantage dans une approche additive au genre. Kate Millett parle de la race comme une des variables de la politique sexuelle ou encore Shulamith Firestone considère la discrimination raciale comme « une extension de la discrimination sexuelle<sup>442</sup>. » De même, le Feminist Art Movement défend un principe d'unité et de primauté du genre dans une tactique d'unification qui s'exprime notamment à travers les noms des espaces artistiques articulés autour du terme « femme » au singulier comme Womanspace et Woman's Building. Dans un entretien réalisé en 1993, Judy Chicago revient sur ce point : « [Dans les années 1970] Nous avons été simplistes au sujet de la nature de l'identité, celle-ci est multiple<sup>443</sup>. »

---

<sup>441</sup> « Redstockings Manifesto », 1969, in Judith PAPACHRISTOU, *Women Together: A History in Documents of the Women's Movement in the United States*, New York, Knopf, 1976, p. 238-239.

<sup>442</sup> Kate MILLETT, *op. cit.*, p. 53 et Shulamith FIRESTONE, *op. cit.*, p. 141.

<sup>443</sup> Norma BROUDE et Mary D. GARRARD, « Conversations with Judy Chicago and Miriam Schapiro », *op. cit.*, p. 72.

De plus, le caractère implicitement masculin des Black Power Movement et Chicano Movement se retrouve dans les Black Arts Movement et Chicano Art Movement. Dans un entretien datant de 2007, l'artiste Barbara Carrasco raconte que lorsqu'elle réalise un portrait de sa sœur se maquillant pour la couverture d'un numéro de la revue artistique *Chismearte*, cette œuvre est critiquée par un artiste en raison du fait que celle-ci ne reflèterait pas le Chicano Art Movement, comme si l'expérience des Chicanas en était exclue<sup>444</sup>. Comme pour le Feminist Art Movement, le langage souligne cette tendance à associer le masculin à ces mouvements artistiques. Dans le catalogue de l'exposition *Black Art: The Black Experience* (Occidental College, 1971), il est par exemple écrit que le *Black Art* est issu de « l'expérience unique d'être un homme Noir en Amérique<sup>445</sup>. »

Dans ce chapitre, nous allons nous interroger sur les réflexions nouvelles que des plasticiennes, qui se situent à la croisée des Black Arts Movement, Chicano Art Movement et Feminist Art Movement, apportent aux politiques de l'identité en exprimant leurs propres expériences.

### **1. Féminisme chicana**

En Californie, le féminisme chicana est représenté par de nombreuses organisations, se formant à la fin des années 1960 et au début des années 1970, comme Las Hijas de Cuauhtémoc, Comisión Femenil Mexicana et Concilio Mujeres, qui orientent leurs actions à partir des problématiques spécifiques des Chicanas. Fondé en 1969 par des étudiantes chicanas de l'Université d'État de Californie à Long Beach, le groupe Las Hijas de Cuauhtémoc organise des séances de *consciousness-raising*, réalise des recherches sur l'histoire des Chicanas et crée une revue féministe du même nom que leur organisation. La Comisión Femenil Mexicana (CFM) émerge en 1970 pendant la National Mexican American Issues Conference à Sacramento. En 1972, l'antenne de Los

---

<sup>444</sup> « Oral History with Barbara Carrasco », entretien par Karen Mary Davalos, août-octobre 2007, CSRC Oral Histories Series, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2013, p. 42, en ligne : <http://www.chicano.ucla.edu/files/03Carrasco.pdf> [consulté le 24/07/2017].

<sup>445</sup> Constance M. PERKINS (dir.), *op. cit.*, p. 1.

Angeles crée le Chicana Service Action Center (CSAC), un centre social qui met notamment en place des programmes de formation professionnelle destinés aux Chicanas. Comme Las Hijas de Cuauhtémoc, Concilio Mujeres, un groupe formé par des étudiantes du San Francisco State College en 1970, crée leur propre journal nommé *La Razon Mestiza*<sup>446</sup>. La revue *Regeneración*, que nous avons précédemment citée en lien avec les dessins de Harry Gamboa Jr. et le collectif ASCO, joue également un rôle essentiel dans la diffusion du féminisme chicana en Californie. Notons que Francisca Flores, une de ses cofondatrices, est également membre de la CFM. En 1974, *Regeneración* publie un numéro spécial intitulé « La Mujer » consacré au féminisme chicana qui regroupe des textes de militantes dont Ana Nieto-Gómez, fondatrice d'une autre revue féministe chicana appelée *Encuentro Femenil*. Quant à la revue *Chismearte*, elle publie un numéro spécial consacré aux artistes chicanas en 1977, ce qui souligne les liens entre le féminisme chicana et les arts visuels. En effet, en lien avec l'activisme féministe chicana, des artistes expriment des problématiques sur leur identité chicana et les spécificités de leurs oppressions<sup>447</sup>. De nombreux échanges s'effectuent entre le milieu artistique et le milieu militant et les œuvres des artistes chicanas sont souvent diffusées dans les publications féministes des années 1970. C'est le cas d'une gravure<sup>448</sup> de Barbara Carrasco reproduite sur la couverture de l'anthologie *Essays on la Mujer* dirigée par Rosa Martinez Cruz et Rosaura Sánchez et publiée en 1977 par le Chicano Studies Center Publications de l'Université de Californie à Los Angeles (fig. 121). Dans cette œuvre, Carrasco représente le visage d'une femme entouré de ses cheveux coiffés en tresse dans laquelle elle intègre plusieurs personnages en correspondance avec les textes publiés dans l'ouvrage. On remarque notamment deux couples hétérosexuels avec un enfant, une travailleuse agricole et une manifestante. Une larme coule de l'œil droit de la femme dont les pupilles ont été transformées par l'artiste en deux portraits d'une jeune fille. Dans cette œuvre, Carrasco vise à symboliser les limitations engendrées par les différentes formes d'oppression sur les Chicanas. Comme elle le précise dans une histoire orale réalisée en 1999: « Les femmes doivent se détacher elles-mêmes de ces barrières. Elles doivent se persuader qu'elles en ont le pouvoir. Je ne parle pas

---

<sup>446</sup> Sur ces trois organisations féministes chicanas, voir Benita ROTH, *op. cit.*, p. 138-145.

<sup>447</sup> Sybil VENEGAS, « The Artists and their Work - The Role of the Chicana Artist », *Chismearte*, automne-hiver 1977-1978, vol. 1., n° 4, p. 3.

<sup>448</sup> Cette œuvre n'a pas de titre. Barbara Carrasco fait ce choix pour plusieurs de ses travaux afin de ne pas orienter leur interprétation, in Sybil VENEGAS, « The Artists and their Work - The Role of the Chicana Artist », *op. cit.*, p. 5.

seulement des barrières extérieures, il en existe également beaucoup qui sont intérieures<sup>449</sup>. » Née à El Paso (Texas) en 1955, Carrasco déménage avec sa famille en Californie alors qu'elle est enfant. Elle grandit principalement à Mar Vista Gardens Housing Projects, un quartier multiculturel construit pour les familles de vétérans de Culver City (une ville située dans le Grand Los Angeles). Carrasco étudie au West L.A. College, puis à l'Université de Californie à Los Angeles où elle commence à s'impliquer dans le Chicano Movement en réalisant des illustrations pour *La Gente Newspaper*, le journal étudiant chicano de l'université. En 1974, elle y fait également la rencontre de César Chávez venu donner un discours sur le campus. Après l'obtention de son B.F.A. en 1978, elle rejoint le Public Art Center qui réunit plusieurs artistes comme Carlos Almaraz, Dolores Cruz, Judithe Hernández et John Valadez. Elle y participe à plusieurs projets de peintures murales, mais elle n'est pas prise au sérieux en raison de son jeune âge, mais aussi parce qu'elle est une femme. Elle souligne en effet que les artistes hommes s'approprient très souvent les œuvres réalisées en commun avec les artistes femmes comme si leur participation à elles n'avait pas d'importance<sup>450</sup>. En réaction au sexisme qu'elle ressent au sein du Chicano Art Movement, elle commence à dessiner l'image d'une femme poussant un cri, dont elle réalise plusieurs portraits qui forment la série *Angry Woman*. En 1978, elle crée la lithographie *The Pregnant Woman in a Ball of Yarn*. L'artiste y représente une femme enceinte nue piégée dans une pelote de laine reliée par un fil de laine à un chausson pour bébé, matérialisant ainsi une sorte de cordon ombilical (fig. 122). Si l'œuvre a été plusieurs fois interprétée en lien avec les luttes contre les stérilisations forcées<sup>451</sup>, elle lui est, en réalité, inspirée par la relation de couple de son frère qui interdisait alors à sa femme de s'inscrire à l'université sous prétexte qu'elle était enceinte. L'artiste est particulièrement sensible aux difficultés rencontrées par beaucoup de femmes de son entourage d'intégrer un cycle d'études supérieures, sa mère lui ayant interdit de bénéficier d'une bourse du Otis Art Institute alors qu'elle était adolescente. L'imposante aiguille à tricoter disposée entre le chausson et la pelote met l'accent sur la violence exercée par le sexisme au sein de la communauté

---

<sup>449</sup> « Oral history interview with Barbara Carrasco », entretien par Jeffrey Rangel, 13 avril 1999-26 avril 1999, Archives of American Art, Smithsonian Institution, en ligne : <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-barbara-carrasco-5447> [le 24/07/2017].

<sup>450</sup> *Ibid.*

<sup>451</sup> L'artiste avait écrit un article sur le sujet des stérilisations forcées publié dans *La Gente*, in « Oral History with Barbara Carrasco », entretien par Karen Mary Davalos, *op. cit.*, p. 76.

mexicaine-américaine et plus largement dans l'ensemble de la société étasunienne. Carrasco traduit le confinement des femmes à la sphère domestique, ce qui rappelle ici l'exposition *Womanhouse* (1972) que nous avons analysée dans la première partie. *The Pregnant Woman in a Ball of Yarn* provoque plusieurs polémiques en raison de la nudité de la femme représentée, car elle reproduirait une objectification du corps des femmes ou une image irrévérencieuse, ce qui souligne de nouveau les difficultés rencontrées par les plasticiennes pour représenter leurs propres corps. Dans cette œuvre, Carrasco revendique le droit de visualiser sa propre interprétation du corps des femmes qui constitue une part de leurs expériences<sup>452</sup>. La volonté de Carrasco n'est pas de réaliser un nu féminin destiné à satisfaire le désir masculin hétérosexuel, ni de créer une image humiliante. Son utilisation de la nudité met ici en avant la manière dont l'idéologie patriarcale enferme les femmes à leur corps, et par extension à leur biologie, le fait d'être mère étant considéré comme une entrave à suivre des études supérieures ou à occuper un emploi, comme l'attitude de son frère l'a révélé.

Comme Barbara Carrasco, Ester Hernández est une artiste proche du milieu militant féministe chicana. Sa gravure *La Virgen de Guadalupe Defendiendo los Derechos de los Xicanos* (1975) a été reproduite dans plusieurs revues, comme dans *La Razón Mestiza* en 1976. Dans cette œuvre, Hernández s'autoreprésente sous les traits de la Vierge de Guadalupe qu'elle transforme en karateka en train de donner un coup de pied (fig. 123). En écho aux encouragements féministes à la pratique de l'autodéfense, la Vierge de Guadalupe, débarrassée de son lourd manteau, se métamorphose ici en une participante active aux luttes contre les injustices. Cette image d'une femme forte, prête à se défendre, sape les stéréotypes de passivité et de soumission associés aux Chicanas et propose une alternative aux rôles traditionnels du genre. Comme l'explique Shifra M. Goldman dans le catalogue de l'exposition *Chicana Voices & Visions* (1983) :

*Selon plusieurs études, il est attendu des femmes latino-américaines qu'elles soient légères, douces, sentimentales, émotionnelles, intuitives, impulsives, fragiles, soumises, dociles, dépendantes et timides ; alors que les hommes sont supposés être durs, froids, intellectuels, rationnels, prévoyants, profonds, forts,*

---

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 104.

*autoritaires, indépendants et courageux. La famille mexicaine, en particulier, était prétendument fondée sur la suprématie du père (machismo), l'abnégation totale de la mère (hembrismo), les aînés ayant l'autorité sur les jeunes et les hommes sur les femmes*<sup>453</sup>.

Née en 1944 à Dinuba dans la vallée de San Joaquin (Californie), Hernández, au double héritage mexicain et yaqui, grandit au sein d'une famille de travailleurs et de travailleuses agricoles. En 1965, une marche de l'UFW à laquelle participent César Chávez et Dolores Huerta traverse la ville où elle vit. Elle assiste alors aux représentations du Teatro Campesino. Formée en 1965 par Luis Váldez, la troupe itinérante du Teatro Campesino met en scène pendant les piquets de grève de l'UFW des saynètes satiriques basées sur les expériences des travailleuses et des travailleurs agricoles afin de leur faire prendre conscience de leurs oppressions et de les mobiliser. Hernández est impressionnée par leur audace de tourner ouvertement en ridicule les agents de police et les propriétaires terriens présents pendant les représentations qui lui font entrevoir la capacité de l'art à agir sur les consciences et lui donnent de la force<sup>454</sup>. Quelques années plus tard, Hernández rejoint les rangs de l'UFW en mettant ses compétences graphiques à l'œuvre dans la réalisation de posters et de tracts pour l'organisation. En 1973, elle s'inscrit au Groove Sreet College à Oakland, puis au Laney College et à l'Université de Californie à Berkeley où elle étudie les *Chicano Studies* et l'anthropologie avant de suivre un cursus artistique. Dans la baie de San Francisco, elle rencontre notamment Rupert García, dont nous avons précédemment évoqué plusieurs oeuvres. Sollicitée par la Galería de la Raza pour participer à l'exposition *Mujeres de Aztlán*, elle fait également la connaissance des plasticiennes des Mujeres Muralistas qu'elle rejoint en 1973. Sa participation à ce collectif dont nous reparlerons est également une étape essentielle de son parcours : elle lui permet de s'accomplir en tant qu'artiste<sup>455</sup>.

---

<sup>453</sup> Shifra M. GOLDMAN, *Chicana Voices & Visions: A National Exhibit of Women Artists: 27 Artists from Arizona, California, Colorado, Michigan, New Mexico and Texas*, Venice, Social and Public Arts Resource Center, 1983, n. p.

<sup>454</sup> Theresa HARLAN, « A Conversation with Ester Hernández », in Amalia MESA-BAINS, Dolores HUERTA, Theresa HARLAN et Ester HERNÁNDEZ, *Ester Hernández: The Art of Provocation*, Université de Californie à Davis, CN Gorman Museum, 1995, n. p.

<sup>455</sup> Ester Hernández in Amalia MESA-BAINS, *Ester Hernández*, San Francisco, Galería de la Raza/Studio 24, 1988, n. p.

Réalisée en 1975, *La Virgen de Guadalupe Defendiendo los Derechos de los Xicanos* est une œuvre qui lui a été inspirée par sa grand-mère, originaire du Mexique. Au décès de cette dernière, le personnel des pompes funèbres lui remet une carte sur laquelle figure la Vierge de Guadalupe qui serait apparue en 1531 (dix années après la conquête du Mexique) au jeune indien Juan Diego sur la montagne de Tepeyac, à l'endroit où s'élevait un temple dédié à la déesse aztèque Tonantzin. Bien qu'elle ait été un instrument de la colonisation du Mexique, la Vierge de Guadalupe est une image fortement vénérée au sein de la communauté chicana, ce dont témoigne son utilisation fréquente sur les bannières des marches de l'UFW. La Vierge de Guadalupe est traditionnellement représentée devant un halo de lumière. Portée par un ange, elle est vêtue d'une longue robe et d'un épais manteau bleu étoilé comme celui de Tonantzin. Ses mains sont jointes en prière et sa tête est légèrement inclinée dans une expression de tristesse. Cette image traditionnelle ne correspond pas au vécu de la grand-mère de l'artiste qui, ouvrière agricole, a travaillé dur pour subvenir aux besoins de sa famille tout en étant confrontée aux discriminations : « La Vierge de Guadalupe n'est autre que la Vierge Marie avec la tête courbée : humble, obéissante et soumise. Je me rappelle avoir pensé : « Ce n'est pas ma grand-mère. » [...]. Elle était forte et puissante. J'ai alors décidé de libérer la Vierge de Guadalupe de ses chaînes<sup>456</sup>. »

*La Virgen de Guadalupe Defendiendo los Derechos de los Xicanos* est aussi une réponse à l'ethnocentrisme et au sexisme du département d'art de l'Université de Californie à Berkeley où les professeurs faisaient preuve d'incompréhension face au travail féministe de Hernández : « Ils n'arrivaient même pas à prononcer mon nom. Ils m'appelaient Chiquita ou Rosarita. J'ai rapidement réalisé que mon implication et mon engagement d'être une artiste *latina* n'étaient en rien valorisés par l'institution élitiste eurocentrée, en particulier les images qui affirmaient le pouvoir et la créativité des femmes *latinas*<sup>457</sup>. » Dans cette œuvre, elle représente sa résistance à un modèle dominant qui cherche à s'imposer comme la norme universelle et s'affirme en tant qu'artiste chicana qui a le pouvoir d'autodéfinir son processus de création à partir de ses propres perspectives.

---

<sup>456</sup> Theresa HARLAN, « A Conversation with Ester Hernández », *op. cit.*

<sup>457</sup> « NALAC Conference September 26 1992 San Antonio Texas », p. 3, in *Ester Hernández Papers*, Department of Special Collections and University Archives, Stanford University Libraries, box 37, folder 6.

Notons qu'en appelant à se débarrasser de l'emprise patriarcale et du mythe de la femme soumise ainsi qu'à prendre en compte ses propres besoins et désirs, *La Virgen de Guadalupe Defendiendo los Derechos de los Xicanos* a soulevé des polémiques. Lorsque la station radio de Santa Rosa (une ville située dans le Comté de Sonoma en Californie) l'utilise pour la couverture d'un folio, les réactions sont tellement virulentes que celle-ci se voit dans l'obligation d'organiser une réunion publique. Dans son entretien avec Theresa Harlan pour l'exposition *Ester Hernández: The Art of Provocation* (1995), Hernández raconte qu'une cinquantaine de personnes y participent et que, pour assurer sa sécurité, la radio choisit qu'elle intervienne uniquement par téléphone et non en étant sur place<sup>458</sup>.

À l'instar de Ester Hernández, Yolanda M. López, dont nous avons analysé l'œuvre *Free Los Siete* (1969) dans la partie précédente, s'approprie également l'image de la Vierge de Guadalupe dans une série de trois peintures réalisées en 1978. López porte un regard critique sur la naissance du mythe de cette icône dont l'apparition a été un facteur important de la conversion de la population indigène. Pourtant, la Vierge de Guadalupe est très souvent la seule représentation féminine représentée dans le Chicano Movement parmi un panthéon de figures masculines (César Chávez et Emilio Zapata par exemple). Dolores Huerta, co-fondatrice avec César Chávez de l'UFW, pourrait elle aussi très bien être une figure emblématique du mouvement. Comme l'artiste l'explique, si la Vierge de Guadalupe est une image privilégiée, c'est qu'elle constitue une forme d'idéal de la féminité mexicaine-américaine : « Elle [la Vierge de Guadalupe] représente la mère parfaite. Compatissante et gentille, elle ne vous tourne jamais le dos<sup>459</sup>. »

Souhaitant questionner les stéréotypes idéalisés que les Chicanas sont censées imiter et intéressée par la figure de modèle de la Vierge de Guadalupe, López choisit d'utiliser celle-ci dans trois portraits de sa grand-mère, de sa mère et d'elle-même<sup>460</sup>. En combinant l'image de la Vierge de Guadalupe à des Chicanas, López transfère la puissance associée à ce symbole à des femmes qui font partie de l'environnement quotidien de la communauté chicana. L'artiste déplace alors l'image distante et idéalisée

---

<sup>458</sup> Theresa HARLAN, « A Conversation with Ester Hernández », *op. cit.*

<sup>459</sup> Yolanda M. LÓPEZ, *op. cit.*

<sup>460</sup> Yolanda M. López in Shifra M. GOLDMAN, *Chicana Voices & Visions: A National Exhibit of Women Artists: 27 Artists from Arizona, California, Colorado, Michigan, New Mexico and Texas*, *op. cit.*



de l'icône dans le monde réel<sup>461</sup>. Elle vise à inciter au détachement avec la conception de la femme idéale « pour regarder les femmes comme des travailleuses, endurantes et sans idéalisation, comme des héroïnes du quotidien<sup>462</sup>. »

Dans chacune des trois peintures de cette série, López représente le manteau bleu constellé d'étoiles, le halo de lumière et l'ange traditionnellement liés aux représentations de la Vierge de Guadalupe. Chacune des trois femmes est également représentée aux côtés d'un serpent qui a de multiples significations culturelles, symbolisant la tentation dans l'iconographie chrétienne comme les cycles de la vie et de la mort et la régénération en lien avec Coatlicue, la déesse de la fertilité dans la mythologie aztèque. *Victoria F. Franco, Our Lady of Guadalupe* est un portrait de la grand-mère de l'artiste. Assise sur le manteau bleu, elle regarde face à elle tenant dans ses mains un couteau et une peau de serpent. Dans *Margaret F. Stewart, Our Lady of Guadalupe*, López dépeint la Vierge comme une couturière, un métier que la mère de l'artiste a longtemps exercé<sup>463</sup> (fig. 124). Le serpent est cette fois-ci figuré comme un coussin à épingles posé sur la machine à coudre. Dans *Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe*, López s'autoreprésente en train de courir droit devant elle, le manteau volant derrière son dos et tenant fermement un serpent dans sa main droite tout en piétinant l'ange (fig. 125). Cette peinture représente la liberté, la possibilité de fuir les carcans et d'assumer ce que l'on est tout comme sa sexualité. Cette peinture est proche de la série *Tableaux Vivants* (1978) qui se compose de photographies de López prises par Susan Mogul. Dans un des clichés, López, vêtue d'un débardeur étoilé, d'un short de sport bleu et de tennis, tient des pinceaux dans sa main droite. Elle jaillit depuis le halo traditionnellement associé à la Vierge de Guadalupe, affirmant son identité de chicana et d'artiste. L'artiste revisite l'image de la Vierge de Guadalupe également dans le collage *Walking Guadalupe* (1978) (fig. 126). Cette fois-ci, elle libère l'icône en coupant un bout de sa robe et en la dotant de chaussures.

---

<sup>461</sup> Yvonne YARBRO-BEJARANO, « Turning It Around: Chicana Art Critic Yvonne Yarbro-Bejarano Discusses the Insider/Outsider Visions of Ester Hernández and Yolanda López », *CrossRoads*, mai 1993, n° 31, p. 15-17, in *Chicano art movement collection*, UC Santa Barbara Library, Department of Special Collections, box 2, folder 1.

<sup>462</sup> Yolanda M. LÓPEZ, *op. cit.*

<sup>463</sup> Sa mère lui a cousu une robe évoquant le manteau de la Vierge de Guadalupe basée sur un modèle de haute couture pour le vernissage, in Karen Mary DAVALOS, *Yolanda M. López*, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2008, p. 60.

Cette série consacrée à la Vierge de Guadalupe fait partie des œuvres qu'elle expose en 1978 pour son projet de master à l'Université de Californie à San Diego<sup>464</sup> où elle a notamment suivi les enseignements des artistes Martha Rosler et Allan Sekula. Pour son projet de master, elle présente au Mandeville Center for the Arts (situé sur le campus) trois séries d'œuvres figurant des Chicanas, et plus précisément elle-même, sa mère et sa grand-mère, comme dans la série sur de la Vierge de Guadalupe, des femmes « communes à la plupart d'entre nous dans nos vies quotidiennes<sup>465</sup> ». Ce choix iconographique résonne avec la théorie dans la chair [*theory in the flesh*] articulée par Cherríe Moraga qui met en avant la nécessité de prendre en compte les expériences des femmes de couleur, ce qu'elle appelle « les réalités physiques de nos vies<sup>466</sup>. » C'est alors qu'elle militait auprès du comité de défense Los Siete de la Raza à la fin des années 1960 à San Francisco que López prend réellement conscience de l'oppression des femmes. En raison de violences domestiques subies parmi des femmes membres de l'organisation, celles-ci mettent en place des groupes de discussion séparés entre les femmes et les hommes. L'artiste commence à ce moment-là à incorporer une perspective féministe à son travail<sup>467</sup>.

Plusieurs artistes collaborent au projet d'exposition de Yolanda M. López : David Avalos conçoit le catalogue, Susan Mogul se charge des photographies et René Yañez assure le commissariat. López invite également les musiciennes de Trio Moreno pour le vernissage. L'exposition est également réalisée avec la participation du Centro Cultural de la Raza qui pour l'inauguration de l'exposition, organise la venue de membres de la communauté latino-américaine peu représentée dans la population estudiantine de l'université<sup>468</sup>.

La série de neuf dessins au fusain *Three Generations: Tres Mujeres* (1975-1976) traduit la volonté de l'artiste de créer ses propres représentations de Chicanas. López

---

<sup>464</sup> Après son installation à San Francisco que nous avons mentionnée dans notre première partie, Yolanda M. López retourne au début des années 1970 à San Diego et poursuit son cursus artistique à l'Université de Californie à San Diego.

<sup>465</sup> Yolanda M. LÓPEZ, *op. cit.*

<sup>466</sup> Cherríe MORAGA, « Theory in the Flesh », in Cherríe MORAGA et Gloria ANZALDÚA (dirs.), *op. cit.*, p. 23.

<sup>467</sup> Yolanda M. LÓPEZ et Moira ROTH, *op. cit.*, p. 146. Aussi, Yolanda M. López a été influencée par une projection de diapositives organisée par Women Against Violence Against Women (WAVAW), in Karen Mary DAVALOS, *Yolanda M. López, op. cit.*, p. 70.

<sup>468</sup> Karen Mary DAVALOS, *Yolanda M. López, op. cit.*, p. 61.

propose des images alternatives aux stéréotypes de la « latine sexy » ou encore de la femme/mère passive latino-américaine aussi bien qu'au modèle de féminité dominant qu'elle décrit comme une femme jeune, mince et très souvent anglo-américaine<sup>469</sup>. Les portraits de la série la dépeignent elle ainsi que sa mère et sa grand-mère (fig. 127). Chacune d'entre elles est représentée dans une pose avec laquelle elle se sent à l'aise. Ensuite, chacune imite les poses choisies par les deux autres. López choisit de travailler sur un grand format afin de souligner l'importance de ces femmes et de valoriser leur force et leur dignité. Chacune regarde droit devant, confrontant directement les regardeur-e-s, traduisant un sentiment de confiance en soi, affirmant le contrôle de son image et résistant à l'objectification. Ces trois femmes « savent qui elles sont et exigent qu'on les accepte en leurs propres termes<sup>470</sup>. » précise l'artiste. Avec *Three Generations: Tres Mujeres*, López suggère de multiples possibilités d'être émancipées du poids des stéréotypes tout en évitant de fixer une nouvelle norme de la féminité chicana.

La série *¿A Donde Vas, Chicana? Getting Through College* (1977) est basée sur son expérience de joggeuse. Cette dernière lui fait prendre conscience que le discours dominant a tendance à décourager les femmes d'entreprendre des activités sportives intenses et que le modèle de l'athlète est principalement associé à la sphère masculine. Ces sept peintures dans lesquelles elle s'autoreprésente en train de courir sur le campus de l'Université de Californie à San Diego est une manière de générer des images positives d'une femme active qui maîtrise son corps et sa vie<sup>471</sup>. La course peut aussi être interprétée comme une métaphore des capacités d'endurance et de résilience des Chicanas. L'artiste s'est écartée d'une représentation fidèle de la réalité en insérant plusieurs anomalies dans ses peintures par le traitement des couleurs, de la lumière et de l'échelle, ce qui crée un effet d'étrangeté signifiant le rapport de force entre elle-même et l'institution : « C'est une lutte pour l'égalité<sup>472</sup>. » écrit-elle. Dans la peinture *Runner: On My Own!* qui clôt la série, elle se représente dans un rapport d'échelle disproportionné avec l'architecture de l'université et sortant du cadre de l'œuvre pour symboliser sa propre libération (fig. 128). Cette série visualise les luttes d'une Chicana confrontée à une société discriminante, et plus particulièrement d'une étudiante

---

<sup>469</sup> Yolanda M. LÓPEZ, *op. cit.*

<sup>470</sup> *Ibid.*

<sup>471</sup> *Ibid.*

<sup>472</sup> *Ibid.*

racialisée dans un environnement institutionnel qui peut s'avérer inhospitalier. Soulignons que López a relaté qu'un de ses professeurs de l'Université de Californie de San Diego lui a affirmé que l'art ethnique est ringard, ce qui démontre une fois de plus les incompréhensions face à des pratiques qui ne répondent pas aux normes eurocentrées<sup>473</sup>. À ce sujet, l'artiste David Avalos insiste sur le fait que toute œuvre est « ethnique » qu'elle ait été créée par un-e artiste de couleur ou un-e artiste euro-américain-e<sup>474</sup>. La remarque de ce professeur souligne la manière dont les personnes issues du groupe dominant se pensent comme la norme et ainsi ne perçoivent pas leur blancheur. Dans ces trois séries exposées pour son projet de master, López représente des femmes actives et indépendantes qui ont le pouvoir d'agir sur leur vie. Elle valorise également l'ordinaire : elle ne vise pas à vénérer un certain type féminin, mais en appelle au respect de la complexité et de la dignité de chaque femme.

Comme Ester Hernández et Yolanda M. López, Judith F. Baca choisit de montrer des femmes fortes dans ses œuvres. Utilisant très souvent la peinture murale comme moyen d'expression, elle propose une imagerie alternative aux représentations des femmes, qui, quand elles sont figurées dans les fresques du Chicano Art Movement, elles le sont souvent dans un contexte patriarcal. Née en 1946 à Los Angeles, Baca est élevée par sa mère, qui travaille pour pourvoir aux besoins de sa famille, ainsi que par sa grand-mère et deux de ses tantes. Elle grandit à Watts, puis déménage avec sa famille à Pacoima dans la vallée de San Fernando, puis fait ses études à l'Université d'État de Californie à Northridge. Au début des années 1970 après son divorce, l'artiste s'installe à Venice (Los Angeles). La propriétaire de l'immeuble où elle vit l'incite à participer à une séance de *consciousness-raising* pendant laquelle elle fait la connaissance pour la première fois de femmes qui exercent des professions qui sont généralement associées aux hommes, comme des avocates ou des docteurs. Ces rencontres contribuent à lui faire prendre conscience des possibilités ouvertes aux femmes et l'incitent à inclure une

---

<sup>473</sup> Betty LA DUKE, « Trivial Lives Artists Yolanda Lopez and Patricia Rodríguez », p. 75, in *Centro Cultural de la Raza Archives*, *op. cit.*, box 114, folder 15 « Yolanda López ».

<sup>474</sup> « Oral history interview with David Avalos », entretien par Margarita Nieto, 16 juin 1988-5 juillet 1988, Archives of American Art, Smithsonian Institution, en ligne : <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-david-avalos-5428> [le 24/07/2017].

perspective féministe dans sa pratique artistique<sup>475</sup>. Elle noue ensuite des liens avec les organisations artistiques féministes de Los Angeles par l'entremise de Christina Schlesinger, alors étudiante au FSW. Même si Baca souligne la faible présence de plasticiennes de couleur au Woman's Building, elle met en évidence son importance pour trouver un soutien qu'elle n'a pas au sein du Chicano Art Movement, les artistes hommes ne la prenant pas au sérieux en tant qu'artiste, ce qui rappelle les propos de Barbara Carrasco que nous avons mentionnés au début de ce chapitre<sup>476</sup>.

En parallèle, Baca enseigne l'art dans des centres de loisirs de East Los Angeles. Faisant le constat qu'aucune activité culturelle n'est proposée aux jeunes de ce quartier qui n'ont pas non plus accès aux parcs de la ville en raison de leur appartenance à des gangs, elle propose de créer une peinture murale avec l'assistance de plusieurs d'entre eux<sup>477</sup>. Baca et vingt jeunes membres de gangs réunis sous le nom de Las Vistas Nuevas réalisent alors en 1970 la fresque murale *Mi Abuelita* à Hollenbeck Park (East Los Angeles). À partir d'une photographie de la grand-mère de Baca, le groupe élabore un archétype de la grand-mère latino-américaine (fig. 129). Par ce choix iconographique, Baca opère « une intrusion d'une image féminine dans les parcs publics de East Los Angeles territorialisés par la culture masculine<sup>478</sup>. » comme le décrit Suzanne Lacy. Elle rend également hommage à sa grand-mère qu'elle considère comme une force spirituelle. C'est elle qui lui a fait prendre conscience l'importance de formuler sa propre pensée artistique, exprimer ce qu'elle est et ce qu'elle ressent, et non pas copier ce qu'elle a appris de l'art<sup>479</sup>. Avec *Mi Abuelita*, Baca répond également à l'absence de représentations de la communauté chicana dans son ensemble invisibilisée dans l'espace public. Ce travail collectif avec La Vistas Nuevas s'inscrit dans la volonté de fournir la possibilité à un groupe marginalisé de s'exprimer, de se réunir et de se réappropriier son environnement et ainsi de décoloniser l'espace public.

---

<sup>475</sup> « Oral history interview with Judith F. Baca », entretien par Amalia Mesa-Bains, 5 août 1986-6 août 1986, Archives of American Art, Smithsonian Institution, en ligne : <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interviews-judith-baca-5436> [le 24/07/2017].

<sup>476</sup> *Ibid.*

<sup>477</sup> *Ibid.*

<sup>478</sup> Suzanne LACY, « Affinities: Thoughts on an Incomplete History », *op. cit.*, p. 267.

<sup>479</sup> Amalia MESA-BAINS, « Quest for Identity: Profile of Two Chicana Muralists, Based on Interviews with Judith F. Baca and Patricia Rodríguez », in Eva COCKCROFT et Holly BARNET-SÁNCHEZ (dirs.), *Signs from the Heart: California Chicano Murals*, Venice, Social and Public Art Resource Center, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1993, p. 77.

Trois années plus tard, Baca peint *The Medusa Head* (1973) avec une trentaine de jeunes du gang White Fence au Wabash Recreation Center Boyle Heights situé également à East Los Angeles. La fresque montre le visage d'une femme peint sur la porte du bâtiment et depuis lequel se déploient des roses. Cette référence à la mythologie s'inscrit dans le mouvement artistique appelé *Goddess Feminism* qui vise à déconstruire les identités patriarcales en se référant à un passé matriarcal<sup>480</sup>. Avec cette représentation, Baca cherche de nouveau à proposer une image de femme éloignée des représentations sexistes que l'on peut observer dans des œuvres du Chicano Art Movement<sup>481</sup>. Dans la peinture murale portable *Uprising the Mujeres* (1979), Baca représente cette fois-ci une femme exprimant la détermination menant une foule de manifestant-e-s, dont des employé-e-s agricole et d'usine (fig. 130). Elle regarde droit devant, tenant dans sa main gauche deux pièces de monnaie et pointant de son index droit une usine dans laquelle un ouvrier travaille à la chaîne à la confection de pièces de monnaie. On voit également un autre homme au statut de cadre, assis derrière un bureau sur lequel est inscrit « *Human Needs* » et « *Quality of Life* », qui semble s'extasier devant l'accumulation des pièces de monnaie. Avec cette œuvre, Baca met en avant la récupération de la force de travail des groupes minorisés par le pouvoir capitaliste tout en montrant une femme forte à la tête de la lutte contre les oppressions.

Aux côtés de la réalisation de peintures murales, Judith F. Baca contribue en 1976 à l'organisation de *Las Venas de la Mujer* avec Isabel Castro, Judithe Hernández, Olga Munoz et Josefina Quesada (fig. 131). L'exposition est inaugurée au Woman's Building le 16 septembre, jour de célébration de l'indépendance du Mexique. Les cinq artistes y présentent un projet de création basé sur l'expérience chicana qu'elles mènent depuis près d'une année<sup>482</sup>. Leurs œuvres interrogent les rôles traditionnels, sociaux et politiques des Chicanas. Pour cette exposition, Baca propose une performance pendant laquelle elle se transforme en Pachuca en référence aux Pachucas qu'elle croisait à Pacoima pendant son adolescence. Les Pachucas et les Pachucos désignent des jeunes mexicains-américains des années 1940 qui ont adopté un style vestimentaire singulier

---

<sup>480</sup> Voir Gloria Feman ORENSTEIN, « Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great Goddess », in Norma BROUDE et Mary D. GARRARD, *op. cit.*, p. 176.

<sup>481</sup> « Oral history interview with Judith F. Baca », *op. cit.*

<sup>482</sup> « Affiche Woman's Building 1976 », in Tomás Ybarra-Frausto *research material on Chicano art, op. cit.*, box 2, folder 32 « Judy Baca Misc. ».

ainsi qu'un langage vernaculaire (caló) et d'autres pratiques originales (comme la personnalisation des voitures), qui les distinguaient à la fois de leurs parents et de la société dominante. Baca expose aussi le tryptique *Las Tres Marias* (1976) (fig. 132). Sur un socle, un paravent montre deux images, l'une d'une Chola et l'autre d'une Pachuca, qui entourent un miroir. À l'instar des Pachucas et des Pachucos, dans les années 1960 et 1970, les Cholas et les Cholos se différencient par leur apparence (khakis, larges tee-shirts, tatouages) ainsi que par le graffiti et le *lowriding*. Dans cette œuvre, Baca incite à choisir son propre modèle de féminité en dehors des normes hégémoniques comme l'ont fait les Cholas et les Pachucas.

Comme Judith F. Baca, d'autres artistes chicanas choisissent la peinture murale comme processus de création principal. C'est le cas du collectif Las Mujeres Muralistas auquel participe Ester Hernández comme nous l'avons évoqué. Si Baca montre des femmes fortes et puissantes, que ce soit sur le plan spirituel ou dans leurs capacités de lutte contre les injustices, Las Mujeres Muralistas sont également à l'origine de plusieurs peintures murales accordant une place importante aux représentations des femmes : « À ce moment-là, nombre d'images représentaient des hommes. Tous les héros étaient des hommes comme si les événements historiques les impactaient eux seulement, et ne concernaient ni les familles, ni les communautés<sup>483</sup>. » précisent-elles. En 1973, Consuelo Méndez (née en 1952 à Caracas au Venezuela) est mandatée pour réaliser une peinture murale sur le bâtiment du Mission Model Cities sur Mission Street à San Francisco. Les dimensions importantes de l'œuvre à réaliser (8 x 23 mètres environ) l'incitent à solliciter Graciela Carillo (née en 1950 en Californie), Irene Pérez (née en 1950 en Californie) et Patricia Rodríguez (née en 1944 au Texas), toutes étudiantes au SFAI, à rejoindre le projet. Pour cette œuvre, elles sont également assistées par Ester Hernández, Xochilt Nevel, Miriam Olivo et Tuty Rodríguez<sup>484</sup>. Ce projet, qui retient l'attention des membres de la communauté ainsi que des médias, les conduit à s'identifier en tant que collectif. Elles choisissent alors le nom de Las Mujeres Muralistas afin d'affirmer leurs identités d'artistes et de femmes latino-américaines.

---

<sup>483</sup> Las Mujeres Muralistas in Terezita ROMO, « A Collective History: Las Mujeres Muralistas », *op. cit.*, p. 177.

<sup>484</sup> Terezita ROMO, « A Collective History: Las Mujeres Muralistas », in Diana Burgess FULLER et Daniela SALVIONI (dirs.), *op. cit.*, p. 182-183.

Déjà cette même année, Carillo et Rodríguez, qui s'étaient rencontrées à l'Université de Californie à Berkeley pendant les manifestations du TWLF, réalisent leur première peinture murale sur une porte de garage dans Balmy Alley, une rue de Mission à San Francisco proche de la Galería de la Raza, qui s'est transformée en espace de création de peintures murales. Leur œuvre représente une végétation sous-marine luxuriante (fig. 133). En 1973 également, Pérez peint deux personnages assis dos à dos jouant de la flûte au-dessus d'une double porte de garage de Balmy Alley. Son choix iconographique répond à l'imagerie fortement politisée et violente des autres peintures murales du quartier ; si elle reconnaît l'importance de ces œuvres pour révéler les injustices, elle souhaite exprimer « les images calmes et positives de notre expérience [de la communauté chicano]<sup>485</sup> ».

En lien avec ces deux fresques, les plasticiennes de Las Mujeres Muralistas conçoivent des motifs alternatifs aux peintures murales dépeignant une iconographie militante pour leur projet qu'elles nomment *Latinoamerica*<sup>486</sup>. Elles ne font pas de référence directe aux luttes contemporaines, mais elles choisissent de représenter principalement un paysage latino-américain, ses cultures et ses habitant-e-s (fig. 134 et 135). Bordée de la lune et du soleil, la peinture murale figure de nombreuses scènes évoquant plusieurs pays d'Amérique latine et aussi San Francisco<sup>487</sup>. On peut observer plusieurs groupes de personnes, comme des joueurs et des joueuses de flûte péruvienne, un homme tissant un bateau de roseaux au bord d'un lac, un quartet de figures habillées en vêtements traditionnels vénézuéliens qui dansent, deux femmes et quatre enfants dans un zia (un symbole navajo), deux femmes en habit traditionnel guatémaltèque dont une tient un enfant dans ses bras et encore une Latino-Américaine noire serrant dans ses bras une adolescente. Les artistes peignent également des animaux, tel un géocoucou, des ânes et des perroquets, et de nombreux motifs végétaux (cactus, agaves, palmiers, maïs...) qui structurent l'espace pictural en plusieurs vignettes. Elles choisissent des couleurs (bleu, jaune, rouge et vert essentiellement) intenses qui donnent de l'éclat à l'œuvre. En plus de la présence importante de femmes et de ses références au continent latino-américain dans son ensemble, il est intéressant de noter

---

<sup>485</sup> Irene Pérez in Terezita ROMO, « A Collective History: Las Mujeres Muralistas », *op. cit.*, p. 180.

<sup>486</sup> Moira ROTH (dir.), *Connecting Conversations: Interviews with 28 Bay Area Women Artists*, *op. cit.*, p. 133-134.

<sup>487</sup> L'œuvre a été effacée à la vente du bâtiment.



que *Latinoamerica* est composée d'autres motifs élargissant les politiques de l'identité du Chicano Art Movement, avec la représentation de couples de femmes évoquant les expériences lesbiennes et de personnes latino-américaine à l'héritage africain soulignant le métissage de la communauté latino-américaine<sup>488</sup>.

En 1974, sollicitées par les propriétaires d'une taquería (Paco's Tacos) à San Francisco, Graciela Carillo et Consuelo Méndez, avec l'aide de Susan Cervantes et Miriam Olivo, peignent *Para El Mercado*<sup>489</sup>. En réponse à l'ouverture à proximité d'un restaurant de la chaîne McDonald's, la peinture murale vise à valoriser l'importance de manger des produits frais et locaux vendus sur les stands des marchés en établissant un lien entre le marché, le continent latino-américain et les zones rurales étasuniennes : les artistes peignent d'un côté une scène de marché et de l'autre une scène de pêche et de récolte. Une année plus tard, Las Mujeres Muralistas sont invitées à réaliser une peinture murale pour le San Francisco Art Festival. *Rhomboidal Parallelogram* (1975) se compose de plusieurs panneaux peints par les membres du collectif. Hernández y représente des travailleuses agricoles qui pourraient être inspirées des femmes de sa famille. Cette même année, dans l'aire de jeux appelée Mini-Park proche de la Galería de la Raza, elles créent *Fantasy World for Children*, une représentation imaginaire d'un paysage latino-américain. Actif jusqu'en 1979, le collectif joue un rôle pionnier et influence d'autres artistes femmes dont les membres de Las Mujeres Muralistas del Valle of Fresno, un collectif qui se forme en 1977<sup>490</sup>.

À travers une riche palette de couleurs et une iconographie originale, Las Mujeres Muralistas déploient dans l'espace public des images positives de la diaspora latino-américaine. Elles cherchent ainsi à raviver les mémoires et à restaurer un sentiment de dignité, en lien avec la tendance culturelle des mouvements sociaux de libération que nous avons évoquée dans la première partie, tout en apportant de nouvelles approches de l'identité au sein du Chicano Art Movement notamment par la représentation de nombreuses femmes. Guisela Latorre explique : « les artistes [des Mujeres Muralistas]

---

<sup>488</sup> Voir María OCHOA, *Creative Collectives: Chicana Painters Working in Community*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2003, p. 50.

<sup>489</sup> Le bâtiment ayant été rasé, l'œuvre n'existe plus.

<sup>490</sup> Shifra M. GOLDMAN, « How, Why, Where, and When It All Happened: Chicano Murals of California », in Eva COCKCROFT et Holly BARNET-SÁNCHEZ (dirs.), *op. cit.*, p. 40.

ont attiré l'attention de manière directe et indirecte sur le fait que les politiques de l'identité du Chicano Movement dans les peintures murales étaient devenues trop dogmatiques et exclusives<sup>491</sup>. »

En utilisant le moyen d'expression de la fresque, Las Mujeres Muralistas, comme Judith F. Baca, se servent d'un médium généralement associé aux hommes en raison de son caractère physique (un travail à grande échelle sur un échafaudage) et de sa dimension publique. Les artistes du collectif racontent d'ailleurs que les passants pouvaient être étonnés que des femmes accomplissent ce type de travail et, si elles reçoivent du soutien de la part de la communauté artistique du quartier de Mission, elles subissent également des critiques d'artistes hommes qui se sentent menacés dans leur figure d'autorité et qui s'inquiètent de cette nouvelle « compétition »<sup>492</sup>. Par ce choix, ces plasticiennes rejoignent les problématiques féministes d'ébranler les rôles traditionnels du genre. Toutefois, il est intéressant de noter les propos de Ester Hernández qui précise que le médium de la peinture murale n'est pas une manière d'affirmer leur force dont elles sont déjà pleinement conscientes, mais s'inscrit davantage dans une expérience qui prolonge leur héritage familial composé de femmes indépendantes habituées aux tâches physiques par leurs professions, ce qui souligne ici une perspective différente par rapport à *Womanhouse* (1972) en lien avec les oppressions économiques fortes subies par la communauté chicana<sup>493</sup>.

À l'inverse de Judith F. Baca et des Mujeres Muralistas, Amalia Mesa-Bains (née en 1943 à Santa Clara, Californie) réinvestit un moyen d'expression généralement associé aux femmes : l'autel domestique. Si dans notre première partie, nous avons examiné comment Gilbert « Magù » Sánchez Luján se réapproprie cette tradition mexicaine dans son processus de création, Amalia Mesa-Bains combine cette dimension avec une approche féministe. À partir de 1975, initiée par Yolanda Garfias Woo, comme

---

<sup>491</sup> Guisela LATORRE, « Gender, Muralism, and the Politics of Identity: Chicana Muralism and Indigenist Aesthetics », *op. cit.*, p. 331.

<sup>492</sup> Voir par exemple Moira ROTH (dir.), *Connecting Conversations: Interviews with 28 Bay Area Women Artists*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>493</sup> Ester Hernández in María OCHOA, *op. cit.*, p. 43.

d'autres artistes du Chicano Art Movement, elle commence elle aussi à interpréter l'autel domestique comme une installation artistique<sup>494</sup>.

Dans son adoption de ce procédé artistique, Mesa-Bains est particulièrement influencée par les membres féminins de sa famille, et notamment sa grand-mère dont elle se souvient de l'autel qui combinait des éléments sacrés et séculiers : une photographie de son fils décédé tué pendant la seconde guerre mondiale, une image de John F. Kennedy et la figure du saint noir Saint Martin de Porrès<sup>495</sup>. Souligné par Laura Meyer dans le catalogue de l'exposition *Amalia Mesa-Bains: Geography of Memory* (2011), la pratique de l'autel domestique constitue pour les Mexicaines-Américaines une manière de défier les idéologies colonialiste et patriarcale de l'église catholique par un usage original de symboles culturels, sacrés et laïques selon leurs propres désirs et histoires<sup>496</sup>. Très souvent créés et entretenus par les femmes au sein du foyer, les autels sont alors des espaces d'expression et de liberté permettant une forme d'encapacitation. En revisitant une tradition créative et spirituelle associée aux femmes mexicaines-américaines, les autels/installations de Mesa-Bains traduisent sa volonté de perpétuer une mémoire face à l'imposition culturelle aussi bien que de valoriser une pratique liée aux femmes.

Son travail s'insère dans le concept de « *domesticana* » qu'elle articule dans le texte « *Domesticana: The Sensibility of Chicana Rasquache* » paru en 1999 dans la revue *Aztlán*. À partir d'une analyse de sa propre pratique ainsi que de celles de Patricia Rodríguez et de Patssi Valdez, elle souligne que les artistes chicanas « ont développé un vocabulaire visuel unique qui était à la fois une critique du système patriarcal dans leurs propres communautés et une réappropriation du pouvoir de l'espace domestique pour les femmes<sup>497</sup>. » Avec le concept de « *domesticana* », elle formule une approche féministe de la notion de *rasquachismo* de Tomás Ybarra-Frausto dont nous avons déjà parlé, c'est-à-dire une tactique artistique qui se positionne à la fois comme une résistance à

---

<sup>494</sup> « Altar as an Art Form Amalia Mesa-Bains », in *Tomás Ybarra-Frausto research material on Chicano art, op. cit.*, box 16, folder 43 « Amalia Mesa-Bains ».

<sup>495</sup> Laura MEYER, « Amalia Mesa-Bains: Geography of Memory », in Alex ESPINOZA, Amalia MESA-BAINS et Laura MEYER, *Amalia Mesa-Bains: Geography of Memory*, Fresno, Fresno Art Museum, 2011, p. 6.

<sup>496</sup> *Ibid.*

<sup>497</sup> Jennifer A. GONZÁLEZ, « Invention as Critique: Neologisms in Chicana Art Theory », in Gabriela F. ARREDONDO, Aida HURTADO, Norma KLAHN, Olga NÁJERA-RAMÍREZ et Patricia ZAVELLA (dirs.), *Chicana Feminisms: A Critical Reader*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 319.

l'hégémonie de la culture euro-américaine et une critique des limites des rôles sociaux assignés aux femmes dans la communauté chicana<sup>498</sup>. Le néologisme « *domesticana* » provient de la combinaison des mots « *Mexicana* » utilisé pour décrire les œuvres bon marché destinées au marché du tourisme au Mexique et « *domestic* » qui désigne l'espace du foyer<sup>499</sup>. Avec la création de la notion de « *domesticana* », Mesa-Bains crée un outil théorique pour commenter les œuvres des artistes chicanas.

Mesa-Bains expose ses premiers autels/installations, qui très souvent rendent hommage à des femmes mexicaines-américaines ou mexicaines, dans le cadre des cérémonies du Jour des Morts organisées à la Galería de la Raza. En 1976, elle réalise *Five Women* à la mémoire de cinq femmes : ses deux grands-mères, Mariana et Amalia, sa tante Angelina, son amie Susan et l'artiste Frida Kahlo (fig. 136). Deux années plus tard, elle crée *Homage to Frida Kahlo* (1978) pour l'exposition du Jour des Morts organisée par Carmen Lomas Garza à la mémoire de l'artiste mexicaine. En 1981, elle expose pour le Jour des Morts organisé au Mexican Museum de San Francisco *Homage to Sor Juana Inez de la Cruz*, une œuvre à la mémoire de l'intellectuelle, poétesse et religieuse mexicaine du XVII<sup>ème</sup> siècle.

Dans son appropriation de l'autel domestique en installation artistique, Mesa-Bains brouille les frontières entre privé et public et entre artisanat et beaux-arts, reconsidère les contributions culturelles, historiques et spirituelles des Chicanas tout en assurant une continuité dans les traditions mexicaines-américaines. Comme le souligne Jennifer A. González, si les œuvres de Mesa-Bains partagent des similitudes avec l'œuvre *The Dinner Party* (que nous avons étudiée dans la première partie) dans la remise en cause des rôles accessibles aux femmes et l'appropriation de traditions féminines, elles s'en écartent dans le même temps. En effet, Mesa-Bains ne se concentre pas uniquement sur les problématiques des oppressions des femmes, mais aborde à la fois les politiques de l'identité raciale et sexuelle<sup>500</sup>.

---

<sup>498</sup> Amalia MESA-BAINS, « Domesticana: The Sensibility of Chicana Rasquache », *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, automne 1999, vol. 24, n° 2, p. 161.

<sup>499</sup> Jennifer A. GONZÁLEZ, « Invention as Critique: Neologisms in Chicana Art Theory », *op. cit.*

<sup>500</sup> *Ibid.*

En créant une imagerie alternative aux stéréotypes de la féminité mexicaine-américaine, en développant un vocabulaire iconographique original et par leurs choix de médiums artistiques, ces plasticiennes défient les limites patriarcales du Chicano Art Movement, et plus largement de la société dominante, tout en élargissant le sujet « femme » unifié du Feminist Art Movement.

## ***2. Féminisme noir***

En parallèle aux féministes chicanas, les féministes africaines-américaines s'organisent pour répondre aux spécificités de leurs oppressions en réponse au sexisme qu'elle rencontre au sein du Black Power Movement et au racisme au sein du Women's Liberation Movement<sup>501</sup>. En Californie, des féministes noires créent notamment la Black Women Organized for Political Action (BWOPA) en 1968 dans la baie de San Francisco. En prenant en considération l'articulation du racisme et du sexisme, un des principaux objectifs de l'organisation est d'encourager les Africaines-Américaines à s'engager dans la politique. À l'instar des artistes chicanas dont nous venons de parler, des artistes africaines-américaines incorporent des problématiques liées à la diversité de leurs expériences. Créer des représentations en contrepoint de l'imagerie raciste et sexiste de la société dominante est également au cœur de leurs processus de création. Lisa Farrington détaille dans son ouvrage *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists* (2005) : « En réponse à un héritage de représentations qui les définissent faussement comme lubriques, répugnantes et inférieures, de nombreuses femmes artistes de couleur ont choisi de contrer ces perversions en se dépeignant avec dignité, honnêteté et perspicacité<sup>502</sup>. » L'historienne de l'art identifie trois archétypes principaux auxquels ont à faire face les Africaines-Américaines : Jézabel (personnage associé à une sexualité débridée), la *mammy* (figure liée à l'image de la domestique ou de la nourrice satisfaite de sa condition au service des personnes blanches) et la matriarche (une femme forte qui gère sa famille) que nous avons mentionnée en lien avec le

---

<sup>501</sup> Voir Elsa DORLIN (dir.), *Black feminism : anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008.

<sup>502</sup> Lisa FARRINGTON, *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005, p. 8.

« rapport Moynihan »<sup>503</sup>. En 1972, avec *The Liberation of Aunt Jemima*, Betye Saar défie le cliché de la *mammy* (fig. 137). Cette œuvre, devenue un symbole du féminisme noir, est très souvent exposée. Elle a été acquise par le Berkeley Art Museum (BAM) grâce au soutien du Committee for the Acquisition of Afro-American Artists, composé alors des artistes David Bradford, Russell T. Gordon et Raymond Saunders. *Aunt Jemima* est une marque de préparation de pâte à pancakes qui a utilisé l'image de la *mammy* pour promouvoir son produit (fig. 138). L'œuvre se présente sous la forme d'une boîte ouverte (ce qui n'est pas sans rappeler d'autres œuvres de Saar que nous avons examinées) posée à la verticale dont l'intérieur est tapissé de l'image dupliquée du visage de « Aunt Jemima », une femme africaine-américaine souriante dont la tête est recouverte par un fichu. Devant ce fond, on voit une figurine de « Aunt Jemima » installée sur du coton, une matière qui évoque le passé esclavagiste des États-Unis. Si celle-ci tient un balai, l'artiste la dote également de deux objets non conformes aux stéréotypes de bienveillance et de docilité de la *mammy* : un fusil dans sa main gauche et un pistolet dans sa main droite, prête ainsi à assurer sa libération par elle-même, « la faisant passer de son statut de servante et d'esclave à une position de combattante<sup>504</sup> » précise-t-elle. Contre la figurine, Saar installe une image qui s'écarte également des représentations conventionnelles de la *mammy*. Dans cette image, la jupe de « Aunt Jemima » prend la forme d'un poing levé, un des symboles majeurs du Black Power. L'enfant qu'elle tient dans ses bras (qui n'est pas un enfant blanc, mais un enfant métis rappelant les nombreux enfants d'esclaves africaines-américaines non reconnus par les « maîtres » blancs) exprime un sentiment de colère. Son poing en avant traduit aussi les révoltes en cours de la jeunesse africaine-américaine.

Au même titre que les autres stéréotypes qu'elle réinterprète dans sa pratique, Saar vise à transformer les regards négatifs sur les positions que des Africain-e-s-Américain-e-s ont eu à adopter pour assurer leur survie, comme dans le cas de la *mammy* travailler dans les foyers des personnes blanches et élever leurs enfants en s'adaptant à leurs manières de vivre<sup>505</sup>.

---

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

<sup>504</sup> Betye Saar in Barbara ISENBERG, *op. cit.*, p. 277. Notons la proximité de cette oeuvre de Betye Saar avec *The New Jemima* (1964) de Joe Overstreet (né en 1933).

<sup>505</sup> « African-American Artists of Los Angeles: Betye Saar », *op. cit.*, p. 84-85.

Aux côtés de Betye Saar, Senga Nengudi est également une artiste féministe africaine-américaine majeure de la scène artistique californienne. Née en 1943 à Chicago, Nengudi emménage en 1951 à Los Angeles avec sa mère à la recherche de meilleures conditions de vie. À la suite de sa licence en sculpture et en danse qu'elle obtient en 1966 de l'Université d'État de Californie à Los Angeles, elle étudie ensuite une année à l'Université Waseda de Tokyo intéressée notamment par les travaux des artistes du mouvement Gutai et la pratique du kabuki. À son retour à Los Angeles, elle poursuit son cursus artistique par un master en sculpture. Alors qu'elle est étudiante, ses expériences au WTAC et au Pasadena Art Museum, tout comme la musique jazz, aiguisent son intérêt pour l'expérimentation, l'improvisation et la collaboration. À partir de la fin des années 1960, Senga Nengudi (alors Sue Irons) commence à réaliser des sculptures composées de poches en vinyle remplies d'eau colorée (*Water Composition*). En 1971, elle s'installe à New York où elle observe « un sentiment puissant de culture africaine<sup>506</sup> » et adopte le nom de Senga Nengudi. Pendant ce séjour, elle rencontre des difficultés pour faire accepter son approche abstraite par la communauté africaine-américaine de New York qui encourage alors la création d'œuvres figuratives en lien avec la cause du Black Power Movement<sup>507</sup>.

Elle revient ensuite à Los Angeles et partage le studio de David Hammons dans lequel se retrouve Studio Z, un collectif informel d'artistes dont Hammons et Nengudi font partie aux côtés notamment de Houston Conwill, Maren Hassinger, Ulysses Jenkins et Frank Parker. Nengudi s'oriente à ce moment-là vers la performance qui lui permet de pratiquer la danse d'une manière plus souple et moins conventionnelle et de développer son intérêt pour le mouvement et le corps. À partir de 1975, elle commence la série *RSVP* qu'elle expose à Pearl C. Woods Gallery (Los Angeles) en 1976. Alliant l'intérêt de la plasticienne pour la performance et la sculpture, les œuvres de la série *RSVP* se composent de collants remplis de sable déployés dans l'espace d'exposition et activés en fonction d'une chorégraphie réalisée soit par Nengudi, soit par Hassinger, ou bien les deux ensemble. Dans *R.S.V.P.* (1975), Nengudi étire un collant, accroche ses deux extrémités au mur et y noue d'autres collants remplis de sable qui forment alors des

---

<sup>506</sup> « Modern Art in Los Angeles: African American Avant-Gardes, 1965–1990 », The Getty Research Institute, Special Collections.

<sup>507</sup> *Ibid.*

sortes d'excroissance dont certaines descendent jusqu'au sol (fig. 139). Exploitant les qualités biomorphiques du collant qui permet de figurer l'élasticité des corps, Nengudi fait référence à sa récente expérience de grossesse et interroge les capacités de transformation des corps des femmes<sup>508</sup>. Ces œuvres rendent également hommage aux nourrices noires dont les corps ont été usés par leur travail, ce qui fait écho à l'image de la *mammy* appropriée par Betye Saar :

*Je pensais à ces nourrices noires allaitant enfant après enfant, aussi bien les leurs que ceux des autres, jusqu'à ce que leurs poitrines tombent à leurs genoux, vidées de toute énergie. Mes travaux sont des réflexions abstraites des corps usés – des images visuelles qui véhiculent tant mes ambitions esthétiques que mes idées<sup>509</sup>.*

L'emploi du collant évoque aussi la façon dont les femmes sont incitées à emballer leurs corps afin d'en cacher leurs prétendus défauts, comme les marques du vieillissement, et permet de dégager une forme d'énergie liée au fait qu'il ait pu être porté par une personne avant son activation comme matériau artistique. Ce travail de Nengudi évoque certaines œuvres de Eva Hesse dont elle a vu une rétrospective au Pasadena Art Museum en 1973, trois ans après la mort de l'artiste. Oscillant entre tension et fragilité, la série *RSVP* souligne les transformations des corps des femmes au fil du temps, aussi bien que celles conséquentes aux violences infligées par les oppressions classiste, raciste et sexiste. En résonance avec la série *J'accuse* (1966) de Charles White que nous avons examinée dans notre première partie, le titre de la série de Nengudi, un acronyme pour « Répondez-moi s'il vous plaît », interpelle les regardeur-e-s pour qu'elles et ils prennent leurs responsabilités face à l'indifférence aux violences faites aux corps des femmes.

En 1978, soutenue par la Brockman Gallery et Cal Trans via le programme CETA (Comprehensive Employment and Training Act), Nengudi réalise la performance

---

<sup>508</sup> Senga NENGUDI, « Artist's Statements, Late 1970s », in Begum YASAR (dir.), *Senga Nengudi*, New York, Dominique Lévy Gallery, 2015, p. 81.

<sup>509</sup> Senga Nengudi in Leslie KING-HAMMOND et Lowery Stokes SIMS, *Art As A Verb: The Evolving Continuum : Installations, Performances and Videos by 13 African-American Artists*, Baltimore, Maryland Institute, College of Art, 1989, n. p.



collaborative *Ceremony For Freeway Fets* (1978) sous un passage autoroutier près de Pico Boulevard, en dessous du L.A. Convention Center, un lieu qu'elle choisit en fonction de la sensation qu'il dégage et qui lui fait penser à l'Afrique<sup>510</sup>. Tout en s'appropriant et en réinventant l'espace public, l'artiste conçoit la performance sous la forme d'un rituel de réconciliation entre les femmes et les hommes noirs dont les relations ont été exacerbées par le cliché de la matriarche noire appuyé par le « rapport Moynihan ». La performance vise à raccomoder ces deux entités en réparant les blessures historiques entre les femmes et les hommes noirs. Comme elle l'explique dans un entretien publié dans l'ouvrage *In the canyon, revise the canon : savoir utopique, pédagogie radicale et « artist-run community art space » en Californie du sud* (2016) :

*Dans la communauté noire, vivre ensemble n'allait pas non plus de soi pour les femmes et les hommes. [...]. Historiquement, l'homme noir est marqué par le fait qu'il ne pouvait pas assurer ce qui est essentiel dans une relation : la protection de sa femme et de ses enfants. Cette réalité profondément ancrée demeure un problème pour le peuple noir. Et c'est pour ça que Freeway Fets visait entre autres à rapprocher les artistes, hommes et femmes*<sup>511</sup>.

Dans *Ceremony for Freeway Fets*, Nengudi fait référence aux mascarades rituelles de l'Afrique de l'Ouest, ce qui rappelle les pratiques d'autres artistes africain-e-s-américain-e-s explorées dans la première partie, et au kabuki qu'elle réinterprète par la performance. Dans un premier temps, l'artiste prépare l'espace du rituel artistique en entourant les pylônes d'assemblages de collants. De plus, Nengudi crée des costumes pour les participant-e-s à l'œuvre à laquelle des musiciens contribuent (fig. 140). Pendant la performance basée sur l'improvisation, David Hammons et Maren Hassinger incarnent respectivement l'esprit homme et l'esprit femme que Senga Nengudi cherche à unir pour créer une force positive<sup>512</sup>.

---

<sup>510</sup> Senga Nengudi in Géraldine GOURBE (dir.), *In the canyon, revise the canon : savoir utopique, pédagogie radicale et « artist-run community art space » en Californie du sud*, traduction Anna GOURDET, Anancy, ESAAA Éditions, Rennes, Shelter Press, 2016, p. 159. Mentionnons également que « *Fets* » est une abréviation de « *Fetish* » [« Fétiches »].

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>512</sup> Voir la vidéo *Shopping Bag Spirits and Freeway Fetishes: Reflections on Ritual Space* (1981) de Barbara McCullough.

Il convient de mentionner que si le Women's Liberation Movement défendait très souvent un positionnement séparatiste entre les femmes et les hommes, le féminisme noir, et plus largement le féminisme du tiers-monde étasunien, se situe davantage dans une posture d'alliance pour assurer une libération commune d'un système raciste et sexiste. C'est ce que précise le Combahee River Collective :

*Bien que nous soyons féministes et Lesbiennes, nous nous sentons solidaires des hommes Noirs progressistes et ne préconisons pas le fractionnalisme prônée par les femmes blanches séparatistes. Notre situation comme personnes Noires rend nécessaire la solidarité autour du fait racial [...]. Nous luttons au coude à coude avec les hommes Noirs contre le racisme, tout en luttant aussi avec eux contre le sexisme<sup>513</sup>.*

La performance de Nengudi s'inscrit dans cette perspective. Notons qu'une année après cette œuvre, en 1979, une polémique éclate dans la communauté noire à la suite de la publication du texte « The Myth of Black Macho: A Response to Angry Black Feminists » du sociologue Robert Staples dans le numéro de mars-avril de *The Black Scholar*. Il y critique les récentes publications de Ntozake Shange (*For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow is Enuf*) et de Michele Wallace (*Black Macho and the Myth of the Superwoman*) pour leurs prises de position féministes qui seraient une menace pour les hommes noirs, ce qui montre l'imprégnation des idées du « rapport Moynihan ». Dans le numéro suivant, *The Black Scholar* réunit des textes en réponse à Robert Staples, dont un écrit par Audre Lorde qui rappelle l'importance de prendre en compte les différentes formes d'oppression pour lutter contre le racisme et le sexisme :

*Les hommes Noirs doivent prendre conscience que le sexisme et la haine des femmes compromettent sérieusement leur propre émancipation, en tant qu'hommes Noirs, parce que le racisme comme l'homophobie émanent de la même nébuleuse. Tant qu'ils n'auront pas développé une telle conscience, les hommes Noirs continueront à considérer le sexisme et la destruction des*

---

<sup>513</sup> COMBAHEE RIVER COLLECTIVE, *op. cit.* Malgré le sexisme imprégnant le Black Power Movement et le Black Arts Movement, il convient de mentionner qu'il existait néanmoins de la solidarité entre les artistes femmes et hommes africain-e-s-américain-e-s de Los Angeles, comme le précise l'artiste Suzanne Jackson, in « African-American Artists of Los Angeles: Suzanne Jackson », *op. cit.*, p. 82.

*femmes Noires comme une lutte secondaire et non comme une lutte centrale pour la libération Noire. Et tant qu'il en sera ainsi, les femmes Noires et les hommes Noirs resteront incapables d'entamer ce débat tellement crucial pour notre survie en tant que peuple*<sup>514</sup>.

À l'instar de Senga Nengudi, Barbara McCullough, qui participe à *Ceremony for Freeway Fets*, s'intéresse à la forme du rituel qu'elle incorpore dans son œuvre vidéo *Water Ritual #1: An Urban Rite of Purification* (1979)<sup>515</sup>. L'artiste décrit son œuvre de la manière suivante : « un film poétique explorant le rituel comme un moyen d'exorciser les frustrations de la société qui aliènent un peuple. Le rituel est utilisé telle une manifestation physique du spirituel afin d'initier le désir pour le changement<sup>516</sup>. » Née en 1945 à la Nouvelle-Orléans, McCullough déménage avec sa famille à Los Angeles en 1957. Diplômée en 1976 de l'Université de Californie à Los Angeles, elle participe, avec Ben Caldwell, Julie Dash et Carroll Parrott Blue, à la L.A. Rebellion, un collectif d'étudiante-s issu-e-s de groupes minorisés qui intègre la School of Theater, Film and Television de l'université dans le cadre du programme *Ethno-Communications initiative*. McCullough est aussi membre dans les années 1970 de deux collectifs qui soutiennent les artistes femmes de couleur (Women of the Earth et Opened I, Inc.) ; elle indique dans un article de la revue *Spinning Off* publié en 1980 :

*Les femmes ne sont pas prises au sérieux en tant qu'artistes et les femmes noires encore moins. Un de mes amis artistes refuse de me parler d'autre chose que de mes enfants. Il me voit seulement comme une mère. Les gens pensent que parce que nous devons assumer la responsabilité de nos enfants, nous ne pouvons pas faire autre chose*<sup>517</sup>.

---

<sup>514</sup> Audre LORDE, « Sexisme : le visage Noir d'une maladie américaine », in *op. cit.*, p. 67-68.

<sup>515</sup> Barbara McCullough réalise en 1981 la vidéo *Shopping Bag Spirits and Freeway Fetishes: Reflections on Ritual Space* dans laquelle elle s'interroge que les significations du rituel dans sa pratique et dans celles d'autres artistes dont, pour certain-e-s, nous avons précédemment examiné des œuvres (comme Houston Conwill, David Hammons, Senga Nengudi et Betye Saar)

<sup>516</sup> « Convergence, An Evening of Film by Asian, Black and Chicana Women from the Los Angeles Community, Double X, Opened I, Inc., 1979 », *Double X Records, 1974-1988, op. cit.*, box 1, folder « Grants Applications City Arts Grant ».

<sup>517</sup> Barbara McCullough in Deborah JOHNSON et Leslie BELT, « Four Sides of the Coin », *Spinning Off*, février 1980, p. 2, in *Woman's Building Records, 1970-1992, op. cit.*, box 15, folder 1 « Black History Month 1980-81 ».

Pour *Water Ritual #1: An Urban Rite of Purification*, Barbara McCullough coopère avec Yolanda Vidato qui interprète Milanda, l'unique personnage de la vidéo. Dans un lieu peu identifiable, qui semble à l'abandon, Milanda, vêtue d'une robe et de deux foulards, l'un sur la tête et l'autre autour de la taille, est assise devant un cercle formé de pierres et d'autres objets symboliques (une figurine de femme, des bris de verre, le squelette d'un poisson, un disque cassé) (fig. 141). Sur le fond sonore d'une musique jazz, elle jette des coquillages devant elle et parsème le sol d'une poudre blanche. Dans la seconde séquence de la vidéo, Milanda est nue. Elle marche jusqu'à un bâtiment qui a brûlé, suggérant un espace de sacrifice, puis s'accroupit et urine. La vidéo se termine par un gros plan de Milanda qui regarde la caméra. La première partie de la vidéo figure une tentative de connexion avec des esprits ou encore avec un passé africain oublié. À ce titre, il est intéressant de relever que l'œuvre se déroule dans une zone désaffectée de Los Angeles que les habitant-e-s ont été obligé-e-s de quitter en raison d'un projet d'autoroute qui ne s'est finalement jamais réalisé, ce qui évoque la notion d'exil ou encore de diaspora<sup>518</sup>. Cette séquence symbolise la recherche d'un ré-enracinement et de repères conséquente au déplacement de personnes qui doivent vivre dans un environnement qui peut s'avérer hostile et dans une culture tout en se sentant appartenir en même temps à une autre. L'action d'uriner est un acte de purification pour se construire dans le présent et dans l'avenir : il s'agit de se débarrasser de la « putréfaction de la société<sup>519</sup> ». Dans un entretien vidéo réalisé en 1979 par des étudiant-e-s de l'Université de Californie à Los Angeles, McCullough précise que la nudité de Milanda signifie le sérieux et la sincérité de ce qu'elle est en train d'accomplir<sup>520</sup>. Les vêtements peuvent aussi être interprétés comme des éléments normés répondant à l'impératif d'assimilation. Montrer le corps d'une femme noire nue s'inscrit également dans un acte d'affirmation et de libération. Selon l'analyse de Lisa Gail Collins, très peu de femmes noires nues ont été représentées dans l'art occidental alors que les nus de femmes blanches y sont fréquents depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle<sup>521</sup>. Celle-ci souligne également que le nu féminin est une figure qui a été évitée par les artistes africaines-américaines

---

<sup>518</sup> « L.A. Rebellion | Barbara McCullough on UCLA's "The View" (c. 1979) », 23 minutes, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=wx0eRt-vOF8> [consulté le 24/07/2017].

<sup>519</sup> *Ibid.*

<sup>520</sup> *Ibid.*

<sup>521</sup> Lisa Gail COLLINS, « Économie de la chair – Représentations artistiques du corps des femmes noires », 2002, in Fabienne DUMONT (dir.), *La Rébellion du "Deuxième sexe": l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines*, Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 382.

jusqu'aux années 1970. Ceci met en évidence les tensions présentes autour des corps des femmes noires surchargées par l'histoire coloniale, comme en rend compte l'« exposition » de Sawtche (surnommée la Vénus Hottentote) au début du XIX<sup>ème</sup> siècle en Europe qui a servi à nourrir le cliché de la sexualité exacerbée des femmes noires<sup>522</sup>. Dans *Water Ritual #1: An Urban Rite of Purification*, McCullough défie le nu féminin en tant que spectacle érotique et récupère l'image du corps des femmes noires usurpée par le système colonialiste et sexiste<sup>523</sup>. Son oeuvre incite à se débarrasser des souffrances engendrées par un environnement toxique (misère, racisme, sexisme, perte de repères...) et envisage la possibilité de transformation et d'encapacitation à travers un acte de purification.

En incorporant des problématiques liées au féminisme noir dans leurs créations, Barbara McCullough, Senga Nengudi et Betye Saar initient de nouvelles perspectives sur les politiques de l'identité du Black Arts Movement et du Feminist Art Movement. Par l'expression de la multiplicité des expériences, elles contribuent à la déconstruction de ce « nous » homogène.

### **3. Eleanora Antinova : le personnage de ballerine africaine-américaine créé par Eleanor Antin**

Tel que nous l'avons examiné dans la première partie, Eleanor Antin façonne au début des années 1970 plusieurs personnages afin de repousser les barrières de son identité. En 1974, elle crée un nouvel alter-ego, la « *Black Movie Star* », avec laquelle elle souhaite explorer l'expérience d'être une personne noire aux États-Unis<sup>524</sup>. Mais, l'artiste abandonne très rapidement ce projet réalisant que la seule couleur de peau ne peut être un critère suffisant pour la construction d'un personnage<sup>525</sup>. Deux années plus

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>523</sup> Voir Lisa FARRINGTON, « Reinventing Herself: The Black Female Nude », *Woman's Art Journal*, automne 2003-hiver 2004, vol. 24, n° 2, p. 22.

<sup>524</sup> D'une certaine manière, ce travail de Eleanor Antin peut être rapproché du roman *Black Like Me* (1961) de John Howard Griffin.

<sup>525</sup> Howard N. FOX, « A Dialogue with Eleanor Antin », in Lisa E. BLOOM et Howard N. FOX, *Eleanor Antin*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1999, p. 212.

tard, en 1976, elle réintroduit le sujet de l'expérience noire dans son travail artistique avec le personnage de Eleanora Antinova, une ballerine africaine-américaine des Ballets russes, la compagnie de danse créée par Serge de Diaghilev au début du XX<sup>ème</sup> siècle.

Dans un texte écrit à la première personne, *My Life Begins* (1976), Antin retrace l'histoire de l'entrée de Antinova aux Ballets russes depuis son arrivée à Paris après avoir quitté sa famille aux États-Unis. Avec peu de moyens et seule dans une ville inconnue, celle-ci se répète pour se donner du courage : « Les Français adorent la *négritude* [*negritude*]. Josephine Baker est à son apogée<sup>526</sup>. » Dans la capitale française, elle rencontre l'artiste Jules Pascin qui « aimait les femmes noires<sup>527</sup> » pour qui elle officie en tant que modèle. Elle tombe ensuite amoureuse d'un poète. Avec ce dernier, elle danse sur des poèmes de Charles Baudelaire qui lui ont été inspirés par Jeanne Duval, sa compagne originaire de Haïti. Leur spectacle *L'Esclave* rencontrant du succès, Antinova et son amant poète finissent par être invité-e-s par la pianiste Misia Sert à jouer dans son salon. En raison de la présence de la couturière Coco Chanel, cette dernière murmure à l'oreille de Antinova : « Si vous faites ce qu'il faut pour lui plaire, elle vous concevra une tenue. L'Afrique l'enthousiasme. Votre fortune serait assurée<sup>528</sup>. » C'est ce soir-là que Antinova est remarquée par de Diaghilev et qui lui demande d'intégrer les Ballets russes. Dans ce texte, Antin mêle l'existence fictive de Antinova à des personnes réelles et invente leurs possibles interactions. En racontant les débuts de la ballerine, l'artiste met en évidence le racisme imprégnant les arts en France au début du XX<sup>ème</sup> siècle et comment les personnes racialisé-e-s se devaient de répondre aux attentes d'exotisme des personnes blanches.

En 1979, Antin crée la performance *Before the Revolution*<sup>529</sup> (fig. 142). Celle-ci est présentée comme un ballet conçu dans sa totalité par Eleanora Antinova. Construit en trois actes, le spectacle fait intervenir plusieurs personnages réalisés en panneaux de fibres de bois sur roulettes (dont Serge de Diaghilev et Vaslav Nijinsky) aux côtés de

---

<sup>526</sup> « Eleanora Antinova My Life Begins », p. 3, in *Eleanor Antin papers, 1953-2010*, The Getty Research Institute, Special Collections, box 18, folder 1 « My Life Begins ». Voir aussi Eleanor ANTIN, *An Artist's Life by Eleanora Antinova*, Munich, Hirmer, 2016.

<sup>527</sup> *Ibid.*

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>529</sup> La performance a d'abord été montrée à Kitchen Center for Video, Music, and Dance à New York, puis au Santa Barbara Museum of Art.

Antinova incarnée par Antin. Dans l'acte 1, Antin critique l'orientalisme des spectacles des Ballets russes dans lesquels Antinova est reléguée aux rôles de l'« autre » exotique et ne peut pas accéder aux « premiers rôles » mettant en scène des femmes blanches. Antinova discute avec Diaghilev des rôles qu'elle souhaiterait interpréter, mais ce dernier la renvoie au stéréotype de la « sauvage sexy » et déclare que le ballet est un spectacle blanc :

Diaghilev : « Tu es un animal. Une bête splendide. »

Antinova : « Je me vois comme Odette, Giselle ... »

Diaghilev : « Ma chère, tu serais un visage noir [*black face*] dans un talus de neige. Le ballet classique est une machinerie blanche<sup>530</sup>. »

Dans les autres actes, Antinova dépasse les limites de Diaghilev en interprétant le rôle de Marie-Antoinette qui joue elle-même une bergère. En créant sa propre production, Antinova se donne la possibilité d'interpréter le rôle qu'elle souhaite et non pas celui imposé qui la maintient dans les attentes de la société dominante. Antinova aurait pu aussi créer un personnage inédit en dehors des figures traditionnelles du ballet. Son choix de jouer Marie-Antoinette révèle le processus d'intériorisation du racisme que nous avons évoqué. Il semble qu'elle considère que les premiers rôles doivent être destinés à des personnages de femmes blanches, la ballerine constituant un idéal de féminité associée à la blancheur selon l'analyse l'historien et théoricien du cinéma Richard Dyer<sup>531</sup>. Dès son enfance, Antin manifeste un intérêt pour le ballet qu'elle associe à l'image du glamour féminin<sup>532</sup>. Elle a d'ailleurs étudié la danse, mais en raison d'un trouble cardiaque, elle a dû stopper cette activité. À travers le personnage de Antinova, Antin interroge la construction de ce modèle. En 1973, dans *Caught in the Act*, elle avait déjà expérimenté un personnage de ballerine, mais cette fois-là blanche. Dans cette œuvre, qui combinait la photographie et la vidéo, elle mettait en exergue les difficultés de la danseuse à réaliser parfaitement ses pas. Le choix d'incarner une ballerine noire souligne l'impact du féminisme du tiers-monde étasunien dans sa remise en cause de la construction d'un sujet « femme » aligné sur les problématiques des

---

<sup>530</sup> Eleanor ANTIN, « Before the Revolution », *High Performance*, hiver 1979-1980, vol. 2, n° 4, p. 35.

<sup>531</sup> Richard DYER, *White*, Londres, New York, Routledge, 1997, p. 130-131.

<sup>532</sup> Eleanor Antin in Eleanor C. MUNRO, *op. cit.*, p. 423.

femmes blanches<sup>533</sup>. Avec la ballerine Antinova, Antin opère un glissement d'un modèle de féminité blanche à un modèle de féminité noire et souligne les identifications possibles au-delà des lignes raciales.

Selon l'historienne de l'art Lisa E. Bloom, ce choix est lié à la judaïté de l'artiste. Il lui permet de se distinguer de la blanchité, d'affirmer son identité juive et d'établir des rapprochements entre le racisme contre les personnes juives et celui contre les personnes noires :

*En se représentant elle-même en noire plutôt que ce qu'elle est, blanche et juive, Antin semble suggérer que les Juifs, elle incluse, qui se sont assimilés au point de devenir indiscernable en apparence du reste des Blancs Américains, ne peuvent même plus imaginer qu'ils ont des parents ou des grands-parents qui ont été stigmatisés de manière arbitraire sur des critères raciaux. Antin se noircit le visage pour souligner que les stéréotypes sur les Juifs et que la discrimination contre les Juifs d'Europe de l'Est au début du siècle sont idéologiquement proches du traitement des Noirs<sup>534</sup>.*

À travers Antinova, l'artiste évoque la manière dont des danseuses juives et de couleur (comme Ida Rubinstein, Maria Tallchief et Ravel Wilkinson qui ont toutes les trois fait partie de la troupe des Ballets russes) ont servi de touches exotiques dans la danse moderne et plus largement dans les arts aux États-Unis et en Europe. Dans *Before the Revolution*, l'artiste révèle comment l'écriture et la mise en scène des ballets perpétuent une idéologie colonialiste et met à jour la blanchité implicite du ballet qui fonctionne comme un système de normes auquel celles et ceux qui souhaitent l'intégrer doivent se conformer, ou autrement dit, comment le ballet est un privilège blanc invisible<sup>535</sup>.

---

<sup>533</sup> Cherise SMITH, *op. cit.*, p. 90.

<sup>534</sup> Lisa E. BLOOM, « Rewriting the Script: Eleanor Antin's Feminist Art », in Lisa E. BLOOM et Howard N. FOX, *op. cit.*, p. 184. Aussi, Lisa E. Bloom précise que l'œuvre *Carving: A Traditional Sculpture* de Eleanor Antin n'est pas seulement ancrée dans la problématique du genre, mais aussi dans celle de l'ethnicité, in *Ibid.*, p. 168

<sup>535</sup> Voir Peggy MCINTOSH, « White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack », *Peace and Freedom*, juillet-août 1989, p. 10.



Une année après *Before the Revolution*, en 1980, Antin passe trois semaines à New York sous les traits de Antinova et publie en 1983 le journal de cette performance dans *Being Antinova* (fig. 143). Dans cette performance, qui rappelle par son processus l'œuvre *Roberta Breitmore* (1973-1979) de Lynn Hershman Leeson, elle change son apparence pour un appareil glamour qui correspondrait à celle d'une ancienne ballerine : elle porte des chaussures à talon, une jupe flottante, une veste, un chapeau, des lunettes de soleil ainsi que du maquillage et des faux-ongles. Elle noircit également la couleur de son visage. Antinova commence par donner une conférence pendant laquelle elle tente de masquer son accent new-yorkais qu'elle assimile à un signe de judaïté et tente d'adopter une attitude « *sleepy Southern charm*<sup>536</sup> ». Elle emploie également une rhétorique militante à l'image de celle de Stokely Carmichael, à l'origine du slogan du Black Power. Ces comportements suggèrent que l'artiste conçoit l'identité telle une construction fluctuante et non-essentielle. Dans son analyse de l'œuvre de Antin publiée dans *Enacting Others: Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper, and Anna Deavere Smith* (2011), Cherise Smith écrit : « elle [Eleanor Antin] concevait l'identité, que ce soit le fait d'être Noir, Juif et femme, comme un ensemble de signes et de récits stéréotypés ouverts à la manipulation<sup>537</sup>. » Dans son journal, Antinova témoigne à plusieurs reprises du sentiment de racisme dont elle fait l'objet<sup>538</sup>. Son hésitation, en raison de sa crainte de ne pas être crédible en tant que femme noire, à prévenir un couple hétérosexuel blanc que le chauffeur de taxi avec lequel il s'apprête à effectuer une course s'est mal comporté avec elle montre également l'impact du racisme sur la perception de soi et de son environnement<sup>539</sup>. Toutefois, l'œuvre de la plasticienne est ambivalente. Son incompréhension face à l'attitude distante du jeune livreur noir suggère qu'elle ne perçoit pas l'offense d'adopter une *blackface*<sup>540</sup>. À ce sujet, dans un numéro de la revue artistique féministe *Chrysalis* publié en 1980, l'auteure Michelle Cliff critique les performances de Antin/Antinova par leur reproduction du racisme en s'appropriant la représentation des personnes noires au même titre que les *minstrel shows* et les médias de la culture dominante qui perpétuent des stéréotypes et entravent

---

<sup>536</sup> Eleanor ANTIN, *Being Antinova*, Los Angeles, Astro Artz, 1983, p. 9.

<sup>537</sup> Cherise SMITH, *op. cit.*, p. 110.

<sup>538</sup> Voir par exemple Eleanor ANTIN, *Being Antinova*, *op. cit.*, p. 17. Cherise Smith souligne que l'artiste pourrait alors jouer une forme de sensibilité raciale, proche de la paranoïa, associée aux groupes minorisés, in Cherise SMITH, *op. cit.*, p. 130.

<sup>539</sup> Eleanor ANTIN, *Being Antinova*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>540</sup> Cherise SMITH, *op. cit.*, p. 131 et Eleanor ANTIN, *Being Antinova*, *op. cit.*, p. 8.

l'autodéfinition des Africain-e-s-Américain-e-s, et encore plus celle des femmes noires<sup>541</sup>. Les propos que tiennent Antinova suite à la perte des affinités qu'elle ressent avec la communauté noire alors qu'elle redevient Antin sont également ambigus<sup>542</sup>. Antin semble en effet parfois adopter un discours libéral *colorblind* qui oblitère les effets du racisme. Cette forme de multipositionnalité prête à confusion quant à son intention. Si dans les œuvres mettant en scène Eleanora Antinova, Antin propose de s'extraire de toute forme d'essentialisme et dévoile la blancheur cachée derrière l'établissement d'une norme, en incarnant de cette manière une femme noire, elle s'inscrit aussi dans l'histoire du racisme aux États-Unis<sup>543</sup>.

En lien avec le mouvement féministe du tiers-monde étasunien, par l'expression artistique de leurs expériences liées à l'identité sexuelle et raciale et de la simultanéité des oppressions, les artistes que nous avons étudiées dans ce chapitre étendent les politiques de l'identité des Black Arts Movement, Chicano Art Movement et Feminist Art Movement. Tout en les enrichissant sur le plan formel et iconographique, elles ouvrent les possibilités pour dépasser ce « nous » construit soit sur le genre, soit sur la race, qui ne permettait pas les représentations des spécificités de leurs expériences. Dans le chapitre suivant, nous allons examiner les manières dont plusieurs artistes et historiennes de l'art participent à la naissance d'un art lesbien au Woman's Building.

---

<sup>541</sup> Michelle Cliff in *Chrysalis*, 1980, n° 10, p. 6.

<sup>542</sup> Eleanor ANTIN, *Being Antinova*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>543</sup> Voir Cherise Smith, *op. cit.*, p. 134. Eleanor Antin performe le personnage de Eleanora Antinova à d'autres reprises (*Recollections of My Life with Diaghilev* (1981) et *Help! I'm in Seattle* (1986) par exemple).

## Chapitre 2

# Arts visuels et lesbianisme au Woman's Building

Au début des années 1970, des plasticiennes membres du Woman's Building commencent à articuler leurs identités d'artistes à celles de lesbiennes et à affirmer l'existence d'un art lesbien. En se réunissant dans les groupes féministes, ces artistes prennent conscience de l'importance de développer une expression créative issue de leurs propres expériences<sup>544</sup>. L'essor de l'art lesbien s'appuie sur le féminisme lesbien qui remet en cause le système patriarcal et, son corrolaire, l'institution de l'hétérosexualité obligatoire. Le féminisme lesbien émerge à la fois du Gay Liberation Movement, dirigé avant tout par des hommes, et du Women's Liberation Movement, marqué par l'homophobie, afin de pouvoir analyser les spécificités des expériences lesbiennes dans la société étasunienne. À partir de la fin des années 1960, plusieurs groupes féministes lesbiens se constituent, dont le Gay Women's Liberation Group (GWLG) (San Francisco, 1969) et les Radicalesbians (New York, 1970). Le GWLG, dont la poète Judy Grahn est une des co-fondatrices, est le premier groupe féministe lesbien fondé en Californie. Il est notamment à l'initiative de la maison d'édition Women's Press Collective destinée à favoriser les écrits de lesbiennes. De l'autre côté du pays, les Radicalesbians sont à l'origine de « The Woman-Identified Woman » (1970), un texte clé du féminisme lesbien qui en appelle à en finir avec l'ordre hétérosexuel basé sur les constructions binaires femme/homme et hétérosexualité/homosexualité. Le groupe s'est formé en réponse aux propos de Betty Friedan, présidente de la National Organization for Women (NOW), qui emploie l'expression de « menace lavande » [« *lavender menace* »] pour exprimer ses craintes sur le fait que les membres lesbiennes

---

<sup>544</sup> Arlene RAVEN, « Los Angeles Lesbian Arts », in Douglas KAHN et Diane NEUMAIER (dirs.), *Cultures in Contention*, Seattle, Real Comet Press, 1985, p. 236.

pourraient nuire à l'organisation féministe libérale<sup>545</sup>. Le 1<sup>er</sup> mai 1970, à l'ouverture du Second Congress to Unite Women, certaines de ses participantes se lèvent habillées d'un tee-shirt portant l'inscription « *Lavender Menace* » et prennent ensuite la parole pour faire entendre leurs voix. Au sein du féminisme lesbien, le lesbianisme est redéfini comme une identité politique, c'est-à-dire une forme de solidarité entre les femmes pour lutter à la fois contre le sexisme et l'hétérosexisme, l'hétérosexualité étant considérée comme un régime imposé aux femmes<sup>546</sup>.

Dans ce chapitre, nous analyserons comment des historiennes de l'art et des plasticiennes associées au Woman's Building ont cherché à sortir le lesbianisme de l'invisibilité, à en déconstruire les stéréotypes et à encourager des discussions sur l'art lesbien et la production d'œuvres reflétant leurs propres perspectives.

### **1. Émergence d'un art lesbien : de la Lesbian Week au Lesbian Art Project**

Même si des artistes lesbiennes participent aux premiers projets du FAP, comme l'exposition *Womanhouse*, elles n'y explorent pas leurs positions spécifiques en tant que lesbiennes<sup>547</sup>. C'est à partir de 1973 que la volonté d'exprimer une sensibilité lesbienne se manifeste parmi le Feminist Art Movement de Los Angeles avec l'organisation de la *Lesbian Week* à Womanspace, une galerie qui fait alors partie du Woman's Building. L'événement mêle une exposition, de la danse, du théâtre, des ateliers et des conférences des historiennes de l'art Ruth Iskin et Arlene Raven<sup>548</sup>. La *Lesbian Week* a été conçue comme une « opportunité pour les femmes d'explorer et de partager une conscience lesbienne en tant que position politique<sup>549</sup>. » selon les organisatrices. Leur objectif est de permettre la visibilité des problématiques lesbiennes et de renforcer la solidarité entre

---

<sup>545</sup> Sur la question du lesbianisme au sein du Women's Liberation Movement, voir Alice ECHOLS, *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America, 1967-1975*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 210-241.

<sup>546</sup> Jill JOHNSTON, *op. cit.*, p. 277.

<sup>547</sup> Voir Arlene RAVEN, « Los Angeles Lesbian Arts », *op. cit.*, p. 236.

<sup>548</sup> « Lesbian Week at Womanspace: Feb. 20-27 », *Womanspace Gallery records, 1972-1974*, *op. cit.*

<sup>549</sup> « Editorial », *Womanspace Gallery records, 1972-1974*, *op. cit.*

les femmes « contraintes à l'isolement et à la dissimulation par la société<sup>550</sup>. » L'année suivante, Marguerite Elliot, Anne Phillips et Cheryl Swannack réalisent au Woman's Building *From Victim to Victory* (1974). Sous la forme d'un rituel, la performance vise à exorciser une récente expérience de brutalité vécue par deux d'entre elles. Celles-ci ont été frappées par des agents de police à proximité du Woman's Building très probablement en raison de leurs apparences non conformes à la norme de la féminité (cheveux courts et vêtements unisexes)<sup>551</sup>. À l'intérieur d'un cercle formé de sable coloré, Phillips adopte un rôle de guérisseuse en peignant les corps de Elliot et de Swannack tout en chantant. Elle les convie ensuite à partager un repas. Raven précise, qu'aux côtés de sa fonction réparatrice, la performance est « aussi une affirmation du lesbianisme comme source de leur pratique artistique<sup>552</sup>. »

En 1975, des plasticiennes forment le groupe Los Angeles League for the Advancement of Lesbianism in the Arts (la la la) au Woman's Building. Dans une brochure éditée par le collectif, elles déclarent : « Nous avons décidé que la meilleure manière d'explorer la culture lesbienne serait de rassembler un groupe fort et divers de femmes pour échanger des centres d'intérêt, des compétences et des idées. Grâce notre énergie collective lesbienne, nous honorerons et célébrerons notre culture et façonnerons notre futur ensemble<sup>553</sup>. » Marguerite Elliott et Anne Phillips, qui en sont membres, organisent en 1976 l'exposition *Reflections of Lesbian Culture* à laquelle participent Marcie Baer, Diane de Vine, Lili Lakich, Christina Schlessinger et Cheryl Swannack. Baer, Elliott et de Vine y montrent des photographies issues de la série *Family Portraits* (1976). Les trois artistes fabriquent des poupées à taille humaine qu'elles mettent en scène dans des performances documentées par des photographies. Leurs poses interrogent les représentations traditionnelles des familles hétérosexuelles en tant que reflets de l'idéologie patriarcale. Dans leur article « Through the Peephole: Toward a Lesbian Sensibility in Art » publié dans *Chrysalis* en 1977, Iskin et Raven décrivent la série comme un album lesbien de famille : « Ces photos deviennent des

---

<sup>550</sup> *Ibid.*

<sup>551</sup> Jennie KLEIN, « The Lesbian Art Project », *Journal of Lesbian Studies*, 2010, vol. 14, n° 2-3, p. 257.

<sup>552</sup> Arlene RAVEN, « Los Angeles Lesbian Arts », *op. cit.*, p. 238.

<sup>553</sup> « la la la June 5 & 6 the Woman's Building », in *Woman's Building Records, 1970-1992*, *op. cit.*, box 15, folder 23 « GALAS ».

instantanés d'un album de famille, un album de famille lesbien<sup>554</sup>. » Dans une des œuvres de la série, deux d'entre elles posent avec une de leurs poupées (fig. 144). Au premier plan, une des artistes et la poupée sont assises habillées de vêtements associés à la sphère masculine, alors que derrière elles, l'autre artiste se tient debout vêtue d'une chemise de nuit. Pour Iskin et Raven, l'œuvre évoque une parodie de la peinture *American Gothic* (1930) de Grant Wood, la fourche ayant été ici remplacée par un large balai. Notons également que Baer, Elliott et de Vine inversent les orientations des regards : si dans la peinture de Grant Wood, l'homme regarde droit devant lui et la femme vers sa gauche, dans la photographie des trois plasticiennes, c'est la personne associée au féminin qui regarde devant elle alors que les deux autres détournent leurs regards.

Cette même année, Nancy Angelo (née en 1953 à Carson City, Nevada) et Candace Compton Pappas (née en 1950 à Palo Alto, Californie), deux membres du FSW qu'elles rejoignent après leurs études au SFAI, créent *Nun and Deviant* (1976), une vidéo devenue emblématique pour son expression d'une perspective féministe lesbienne (fig. 145). En amont de l'œuvre, pendant cinq mois, les deux artistes se sont transformées à plusieurs reprises en nonne ou en déviante et ont photographié leurs personnages qu'elles expérimentent également dans le monde réel (elles voyagent ainsi jusqu'à San Francisco par exemple). À propos de ces deux archétypes, Angelo explique :

*Elles [la nonne et la déviante] sont deux femmes isolées du reste de la société – vues non pas comme elles-mêmes, mais comme leurs rôles. L'une est publiquement respectée, mais est dédaignée dans la sphère privée ; l'autre est publiquement ostracisée, abusée, mais le plus souvent admirée à l'échelle privée. Les deux sont coupables de rompre avec les conventions [...]*<sup>555</sup>.

La vidéo *Nun and Deviant* commence par montrer les deux artistes, assises à une table installée sur un parking, qui se présentent chacune à leur tour :

---

<sup>554</sup> Ruth ISKIN et Arlene RAVEN, « Through the Peephole: Toward a Lesbian Sensibility in Art », *Chrysalis*, 1977, n° 4, p. 29.

<sup>555</sup> Nancy Angelo in David A. ROSS (dir.), *Southland Video Anthology*, Long Beach, Long Beach Museum of Art, 1975, p. 39.

« Mon nom est Candace Compton, je suis déviante, je suis une artiste. Mon travail est très important pour moi. »

« Mon nom est Nancy Angelo, je suis une artiste, parfois je suis une nonne, je suis changeante, mon travail porte sur la transformation. »

Chacune se métamorphose ensuite en son personnage. Tandis qu'en arrière-plan, Angelo brise des assiettes, Compton s'avance vers la caméra et témoigne de ses délits de braquages et de vols à l'étalage. Puis, tandis que Compton casse de la vaisselle derrière elle, c'est au tour de Angelo de venir se confier devant la caméra. Elle prononce alors un discours de culpabilité face au péché : « Pardonnez-moi, je suis coupable, j'ai pêché, je suis mauvaise, j'ai tort. » De nouveau, chacune reprend la parole et tient des propos qui viennent contredire leurs premiers dires. Après son repentir, Compton avoue qu'elle continue à voler et qu'elle n'est « pas si bonne, si gentille. » Angelo, cette fois-ci, sur un ton proche de la colère, précise : « Je ne suis pas la nonne que vous voulez que je sois. » Une troisième fois, Compton s'approche de la caméra, hésitante, la tête baissée et revient encore sur ses précédents propos tout en exprimant progressivement de la confiance en elle : « Je n'ai jamais rien fait de mal. Je ne suis pas une mauvaise personne. Je ne veux pas être mauvaise. Je veux que les gens m'aiment. » Quant à Angelo, elle revient vers la caméra sur un pas de course et affirme son droit à l'autodéfinition : « Je suis Nancy Angelo. Je suis une artiste. Je suis une femme. Je suis une nonne de ma propre construction. Je crée ma vie en fonction de ce que je désire être. » La vidéo se termine par les deux artistes qui nettoient les bris de vaisselle sur le parking.

En choisissant d'incarner les personnages de la nonne et de la déviante, Angelo et Compton s'extrait du modèle binaire de la mère et de la putain sur lequel est construit le modèle hégémonique de la féminité hétérosexuelle afin de repenser le modèle de la nonne et de la déviante qui caractérise le modèle de la féminité lesbienne<sup>556</sup>. Dans *Nun and Deviant*, Angelo et Compton brouillent les frontières entre les deux archétypes rendant ainsi caducs les stéréotypes qui leur sont associés et déconstruisant ce modèle

---

<sup>556</sup> Voir Laura COTTINGHAM, « Eating from the Dinner Party Plates and Other Myths, Metaphors, and Moments of Lesbian Enunciation in Feminism and Its Art Movement », in Amelia JONES (dir.), *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, op. cit., p. 220

antagoniste de la lesbienne, chacune étant à la fois nonne et déviante : « Nous les avons rassemblées pour former une connexion, entre nous deux, utilisant des rôles qui sont opposés de manière superficielle, alors qu'en réalité ils ne font qu'un<sup>557</sup>. »

En février 1977 au Woman's Building, Raven organise un premier atelier intitulé « *Lesbian Art Worksharing* ». Elle met en place une deuxième séance en avril 1977 dans laquelle elle annonce qu'elle souhaite travailler sur un projet de recherche à propos de l'histoire et de la signification de l'art lesbien. Cinq étudiantes du FSW, Kathleen Berg, Nancy Fried, Sharon Immergluck, Maya Sterling et Terry Wolverton, proposent de se joindre à elle. Elles forment alors le groupe Natalie Barney Collective du nom de l'auteure étasunienne pour conduire ce projet de recherche qu'elles nomment le *Lesbian Art Project* (LAP)<sup>558</sup>. Destiné à durer trois ans, le LAP est conçu de manière à fournir un cadre contextuel au sein duquel les artistes lesbiennes peuvent s'exprimer et s'organiser. Aux côtés du travail de recherche, ses objectifs principaux sont de former une communauté d'artistes lesbiennes, de mettre en place des séances de *consciousness-raising* pour explorer la sensibilité lesbienne et des groupes de travail pour soutenir le développement d'un art lesbien ainsi que d'organiser des projets pour faire connaître l'art lesbien à un public plus large<sup>559</sup>. Les participantes au LAP prévoient de consacrer la dernière année du projet à l'écriture d'un livre sur l'art lesbien, mais finalement ce projet de publication ne se concrétisera pas. Mais, après moins d'une année, le Natalie Barney Collective se défait, et le LAP continuera à être mené par Raven et Wolverton<sup>560</sup>.

Les débuts du LAP sont marqués par la réalisation de deux photographies dans lesquelles les membres du Natalie Barney Collective adoptent les attitudes soit « masculines » des *butch*, soit « féminines » des *femme*<sup>561</sup> (fig. 146 et 147). Dans « *Lesbian Art: A Partial Inventory* » (2011), Wolverton souligne que cette œuvre défie les normes des couples hétérosexuels, mais aussi interroge les conventions du féminisme lesbien au sein duquel la construction binaire du couple lesbien sur le modèle

---

<sup>557</sup> Nancy Angelo in Ruth ISKIN et Arlene RAVEN, « Through the Peephole: Toward a Lesbian Sensibility in Art », *op. cit.*, p. 26.

<sup>558</sup> Terry WOLVERTON, « Lesbian Art Project », *Heresies*, printemps 1979, vol. 2, n° 3, p. 14-15.

<sup>559</sup> « An Open Letter to the Lesbian Creators », in *Woman's Building Records, 1970-1992*, *op. cit.*, box 15, folder 28 « Lesbian Art Project ».

<sup>560</sup> Pour plus de détails, voir Terry WOLVERTON, « Lesbian Art Project », *op. cit.*, p. 15.

<sup>561</sup> Les termes de « *butch* » et de « *femme* » apparaissent aux États-Unis dans les années 1940 pour désigner les lesbiennes masculines et les lesbiennes féminines.



« femme » et « homme » est considérée tel une réinscription des relations patriarcales dans le lesbianisme<sup>562</sup>. Dans le cadre du LAP, Raven initie également en 1978 le *Lesbian Creators Salon* au Woman's Building. Elle y présente ses recherches sur les relations entre l'art et le lesbianisme et y invite entre autres l'auteure Alice Bloch et la rédactrice en chef de *Chrysalis* Joanne Parent. En 1979, le LAP organise *Family of Women Dance*, un événement qui propose une performance de Barbara Hammer (née en 1939), suivie d'une soirée disco au Woman's Building. En associant la notion de famille aux femmes, son titre fait écho aux critiques formulées à l'encontre du modèle de la famille patriarcale qui perpétue le régime de l'hétérosexualité. Raven écrit qu'il s'agit d'inscrire les relations entre les femmes : « comme une unité sociale de base aussi importante que la famille nucléaire<sup>563</sup>. » Toujours dans le cadre du LAP, Arlene Raven et Terry Wolverton, avec Jere Van Syoc, sont à l'origine du *Program of Sapphic Education* [programme d'éducation saphique]. Proposé d'octobre 1978 à juin 1979 au sein du FSW, ce projet pédagogique artistique féministe lesbien aborde les sujets que sont l'histoire des artistes lesbiennes, les relations lesbiennes et le corps lesbien afin d'encourager le développement d'une sensibilité lesbienne dans la pratique artistique des participantes<sup>564</sup>.

De la *Lesbian Week* (1973) jusqu'au LAP (1977-1979), le Woman's Building est le berceau de l'essor de projets et de processus de création qui explorent les expériences lesbiennes. Ces artistes et ces historiennes de l'art pluralisent ainsi les politiques de l'identité du Feminist Art Movement de Los Angeles qui étaient jusqu'alors axées sur une perspective hétérosexuelle.

---

<sup>562</sup> Terry WOLVERTON, « Lesbian Art: A Partial Inventory », in Sondra HALE et Terry WOLVERTON (dirs.), *From Site to Vision: The Woman's Building in Contemporary Culture*, Los Angeles, Ben Maltz Gallery, Otis College of Art and Design, 2011, p. 355.

<sup>563</sup> Arlene RAVEN, « Los Angeles Lesbian Arts », *op. cit.*, p. 240.

<sup>564</sup> « The Lesbian Art Project Program of Sapphic Education 1978/79 », in *Woman's Building Records, 1970-1992*, *op. cit.*, box 15, folder 28 « Lesbian Art Project ».

## **2. Briser le silence : An Oral Herstory of Lesbianism**

Dans les années 1970, le lesbianisme fait l'objet de nombreuses incompréhensions au sein de la société étasunienne et les lesbiennes subissent de violentes discriminations (nous l'avons mentionné en lien avec la performance *From Victim to Victory* (1974)). Elles sont très souvent stigmatisées comme des caricatures des hommes ou bien comme des femmes incapables de séduire un homme<sup>565</sup>. Le lesbianisme, aussi bien que l'homosexualité, est respectivement désigné par les pouvoirs judiciaires, religieux et scientifiques tel un crime, un péché, une malformation biologique ou une maladie psychiatrique. Ce n'est seulement qu'en 1973 que l'American Psychiatrist Association déclassifie l'homosexualité comme un trouble mental. En réaction au Gay Liberation Front, les pouvoirs conservateurs tentent de freiner les avancées des activistes engagé-e-s pour les droits des gais et des lesbiennes, ce dont témoigne la campagne menée par la chanteuse Anita Bryant. Cette dernière fonde en 1977 l'organisation homophobe Save Our Children pour dans le but d'abroger un décret interdisant les discriminations basées sur l'orientation sexuelle venant d'être voté dans le Comté de Dade en Floride. Cette même année, elle obtient sa suppression et sa victoire influence d'autres conservateurs et conservatrices y compris le sénateur de l'État de Californie John Briggs qui soumet en 1978 la *Proposition 6*. L'objectif de ce projet de loi est notamment d'interdire aux gais et aux lesbiennes l'accès à des postes d'enseignement dans les écoles publiques californiennes, mais il ne sera finalement pas voté.

Ce contexte rend la reconnaissance de son lesbianisme difficile et risquée en s'exposant au rejet de sa famille, à la perte de son emploi et aux violences civiles et policières. Il crée un sentiment de crainte, de haine de soi, de culpabilité et de distorsion de sa propre personnalité, sentiment mis en évidence par Phyllis Lyon et Del Martin, les fondatrices de Daughters of Bilitis (DOB) : « On en connaît si peu sur la lesbienne que les lesbiennes elles-mêmes se laissent piéger dans les mythes et les stéréotypes qui prévalent dans notre société<sup>566</sup>. » Afin de se défaire des clichés sur le lesbianisme, Terry

---

<sup>565</sup> Phyllis LYON et Del MARTIN, *Lesbian/Woman*, Londres, New York, Toronto, Bantam Books, 1972, p. 13.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 5.

Wolverton, qui a été membre du LAP, initie la performance collective *An Oral Herstory of Lesbianism* (1979) basée sur des vécus de lesbiennes. Celle-ci explique : « Briser notre silence, transformer les stéréotypes, nous accepter telles que nous sommes sont des actes de courage. Revendiquer notre expérience comme notre historE est un pas en avant dans la création du futur<sup>567</sup>. » Par l'expression artistique des expériences lesbiennes, Wolverton souhaite inspirer d'autres femmes à ne plus être invisibles et à affirmer leur identité sexuelle réduite au silence par les oppressions liées à la lesbophobie.

L'artiste met en place *An Oral Herstory of Lesbianism* par le biais du *Program of Sapphic Education* que nous avons précédemment évoqué. Elle prévoit de construire la performance collective à partir de dix ateliers de création. Née en 1954, Wolverton a rejoint le FSW en 1976. Avant son arrivée à Los Angeles, elle avait déjà commencé une réflexion sur le théâtre en tant que processus féministe collaboratif lors de ses études à l'Université de Toronto où elle avait fondé le Toronto Feminist Theater Group et, ensuite au sein du collectif Scarlet Women dans le Michigan. Pour *An Oral Herstory of Lesbianism*, elle s'inspire de son travail avec les autres membres du LAP en prolongeant leur volonté d'explorer collectivement l'art lesbien. Douze participantes (Jerri Allyn, Nancy Angelo, Leslie Belt, Cheri Gaulke, Chutney Lu Gunderson, Brook Hallok, Sue Maberry, Louise Moore, Arlene Raven, Catherine Stifter, Cheryl Swannack et Christine Wong) s'engagent dans le projet aux côtés de Terry Wolverton. Chacune signe un contrat qui formalise leur engagement dans le projet auquel elles participent à hauteur de cent dollars pour assurer son financement. Les ateliers s'appuient sur des séances de *consciousness-raising*, des techniques d'improvisation ainsi que des exercices corporels, d'écriture et de méditation. Les problématiques abordées sont liées à leurs expériences en tant que lesbiennes, allant de leurs perceptions d'elles-mêmes, l'homophobie, les relations mères/filles à leurs sexualités. Rappelant le fonctionnement du FAP, l'objectif de ces ateliers est d'engager un processus d'exploration de soi et de découverte mutuelle pour faire émerger le contenu de la performance. Chacune est ainsi sollicitée à partager sa propre histoire pour générer un matériau artistique. Puis, elles conçoivent

---

<sup>567</sup> « Plaquette *An Oral Herstory of Lesbianism* », in *Woman's Building Records, 1970-1992*, *op. cit.*, box 15, folder 28 « Lesbian Art Project ». Voir aussi LESBIAN ART PROJECT, « *An Oral Herstory of Lesbianism* », *High Performance*, hiver 1979-1980, vol. 2, n° 4, p. 18.

collectivement la forme qui traduira leurs expériences en vue des représentations prévues au mois de mai 1979 au Woman's Building.

Bia Lowe réalise l'affiche de *An Oral Herstory of Lesbianism*. On y voit des rangées de portraits photographiques colorés sous lesquelles est inscrit le mot « LESBIAN ». Au-dessus de chaque lettre, la personne photographiée forme avec sa bouche le son de chacune d'entre elles (L, E, S,...) (fig. 148). « Articuler » ainsi son identité lesbienne est une manière pour les artistes d'affirmer leur lesbianisme. La performance est composée d'une vingtaine de vignettes sur des sujets, tels que leurs relations amoureuses, les stéréotypes sur les lesbiennes, leurs coming out, leurs expériences sexuelles et leurs désirs.

Les vignettes varient dans leurs formes (chant, chorégraphie ou encore monologue) et dans leurs registres (humour, mélodrame, symbolisme) (fig. 149). Le public est accueilli au deuxième étage du Woman's Building où se joue *Athletic Girls* : plusieurs femmes en tenue de sport font des exercices, se massent et partagent des conseils de santé. Les spectatrices (l'œuvre est ouverte à un public exclusivement féminin) sont ensuite conviées à rejoindre l'étage supérieur. Elles atteignent alors la scène de la performance, couverte de gaze rose et seulement séparée du public par une ligne au sol afin de favoriser un sentiment de proximité entre les performeuses et les spectatrices. Un bar y est aménagé et forme le décor de *Bar Scene* : sur de la musique disco, les spectatrices sont sollicitées pour danser avec Cheri Gaulke, Arleve Raven et Terry Wolverton. Lorsque la chanson *We Are Family* de Sister Slegde est diffusée, les autres performeuses arrivent sur scène. Chacune est habillée différemment et met en scène un personnage. Nancy Angelo porte un tee-shirt imprimé d'un logo féministe et distribue des flyers pour un événement à venir et Brook Hallok, habillée en *butch*, drague les autres filles. Parmi les autres performances, nous pouvons mentionner les suivantes. Sue Maberry dépeint un coup de cœur pour une autre élève de son lycée dans *High School Crush*. Dans *The Ice Queen*, Jerri Allyn, Cheri Gaulke et Brook Hallok incarnent trois personnages : une femme, son mari et sa meilleure amie. « The Ice Queen » [La Reine de Glace] est le surnom donné par le mari à sa femme qui révèle :

« Mon mari m'appelle la Reine de Glace, et à chaque fois qu'il me touche, je me fige<sup>568</sup>. » Puis, celle-ci évoque une discussion sur son souhait de divorcer qu'elle a avec sa meilleure amie tandis que cette dernière prend un bain. Elle explique ensuite que depuis ce moment, elle pense à sa meilleure amie de manière érotique et ressent de la culpabilité : « Je déteste ma personne, mon amertume, ce désir inconnu pour les femmes<sup>569</sup>. » Elle choisit finalement de quitter son mari. Dans *Standards/Acceptance*, les performeuses (Angelo, Belt, Gaulke, Hallok, Stifter et Raven) questionnent les clichés sur le lesbianisme dans la culture dominante, mais aussi les codes de conduite du féminisme lesbien. « Une bonne lesbienne » ne doit par exemple pas manger de viande, avoir les cheveux courts et porter des jeans. Elle doit aussi arrêter de fréquenter des hommes, de regarder la télévision et d'écouter de la musique punk, car la « culture masculine exploite les femmes et empoisonne notre esprit<sup>570</sup>. » Cette vignette met en évidence les limites imposées par les stéréotypes et les conventions et incite à l'autodéfinition. Dans *Coming Out to Mother* (écrit par Maberry), une fille annonce son lesbianisme à sa mère qui lui conseille de donner une autre chance aux hommes, comme si son lesbianisme résultait de ses déceptions amoureuses avec la gent masculine, et de consulter un thérapeute. Dans *Coming On*, écrit par Raven et performé par Allyn, Angelo, Gaulke, Gunderson et Swannack, les cinq personnages figurent les différentes étapes d'une femme vers l'affirmation de son lesbianisme. Belt évoque les abus sexuels infligés par son grand-père dans *Jump Rope/Incest*. Dans *Yellow Queer*, Wong aborde la problématique du racisme dans la société étasunienne et parmi le Women's Liberation Movement en exprimant son expérience en tant qu'Asiatique-Américaine lesbienne (fig. 150). À travers une chorégraphie dans laquelle elle utilise des rubans de couleurs différentes (rouge, marron, noir, jaune et blanc) évoquant les danses traditionnelles chinoises, elle révèle comment elle a tenté d'être différente de ce qu'elle est, comment elle a essayé d'être ce que les autres attendent qu'elle soit, et enfin comment elle s'est définie en ses propres termes. *An Oral Herstory of Lesbianism* se conclut par une lecture de Raven d'un extrait d'un de ses poèmes dans lequel elle insiste notamment sur le lien qui existe entre les femmes indépendamment des hommes, ce qui rappelle l'événement

---

<sup>568</sup> « An Oral Hestory of Lesbianims Script », p. 11, in *Terry Wolverton papers, 1970s-2005*, UCLA Library, Department of Special Collections, box 39, folder 11.

<sup>569</sup> *Ibid.*

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 14.

*Family of Women* du LAP : « La femme se réalise elle-même, et ensemble / Nous sommes une famille [...]»<sup>571</sup>. »

Les paroles de Raven font écho à l'appel du féminisme lesbien à la solidarité entre les femmes considérée nécessaire pour lutter contre le système politique de l'hétérosexualité et à la construction d'une identité façonnée en dehors de l'idéologie patriarcale<sup>572</sup>. Il est intéressant de noter que si, au sein de ce deuxième « moment » de la rencontre entre les arts visuels et les politiques de l'identité, les artistes lesbiennes défendent un sujet « femme » unifié sur l'hétérosexualité, elles encouragent la formation d'un autre « nous » plus large dans une même tactique d'unification.

Avec *An Oral Herstory of Lesbianism*, Wolverton souhaite briser les tabous sur le lesbianisme et encourager à sortir du silence. En lien avec les objectifs de libération des sexualités promus par le Gay Liberation Movement, et ici plus particulièrement le féminisme lesbien, la performance collective, qui favorise un processus d'identification, vise à encapaciter par la forme artistique les spectatrices pour qu'elles se saisissent du courage d'affirmer leur lesbianisme.

### **3. Sortir de l'invisibilité : Great American Lesbian Art Show**

En 1980, six artistes Bia Lowe, Louise Moore, Jody Palmer, Barbara Stopha, Tyaga et Terry Wolverton initient *Great American Lesbian Art Show* (GALAS), un projet d'envergure nationale soutenu par le Woman's Building et le Gay Community Services Center (GCSC)<sup>573</sup>. Présenté telle une célébration de la créativité lesbienne, ce projet cherche à faire connaître l'art lesbien, à favoriser les échanges entre les artistes lesbiennes et à encourager l'affirmation de son identité d'artiste *et* de lesbienne, comme le collectif l'écrit :

---

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>572</sup> Radicalesbians, « The Woman Identified Woman », 1970, in Catherine LORD et Richard MEYER (dirs.), *Art & Queer Culture*, Londres, Phaidon, 2013, p. 311.

<sup>573</sup> « GALAS Los Angeles Celebrates Lesbian Art », in *Terry Wolverton papers, 1970s-2005*, *op. cit.*, box 36, folder 1.

*Unir les mots « lesbienne » et « artiste », les choisir pour s'auto-définir, est une déclaration de fierté et d'affirmation de soi. Cela proclame notre capacité à manifester nos visions, qui sont façonnées par notre amour et notre engagement aux autres femmes. Cela dissipe les associations négatives liées au mot « lesbienne » et défie les limites traditionnelles du mot « artiste »<sup>574</sup>.*

L'affiche du projet montre cette fois-ci trois chromosomes X afin de symboliser l'artiste lesbienne qui crée en dehors de l'idéologie patriarcale (fig. 151). Comme Wolverton le précise, l'idée d'un troisième genre constitué par les lesbiennes aux côtés des femmes et des hommes résonne avec les propos de Monique Wittig qui déclare lors de sa conférence « The Straight Mind » [« La Pensée Straight »] donnée en 1978 à New York que « les lesbiennes ne sont pas des femmes<sup>575</sup> ». Rappelons que le choix de se déclarer artiste lesbienne constitue une prise de risque pour sa carrière. Gloria Longval, qui expose dans le cadre de GALAS, précise qu'une galeriste avec qui elle travaille depuis quinze ans décide ne plus exposer son travail après sa participation au projet.

GALAS s'articule autour de trois actions : une exposition au Woman's Building, des événements organisés dans tout le pays et la constitution d'un fonds d'archives sur le projet destiné à être conservé au Woman's Building, au GCSC à Los Angeles et aux Lesbian Herstory Archives à New York. L'exposition est organisée par Bia Lowe assistée du collectif de GALAS : dix artistes considérées comme des modèles par leur choix de se déclarer publiquement lesbiennes sont invitées au Woman's Building. Il s'agit pour les organisatrices de rendre visible la créativité lesbiennes invisibilisée dans la société dominante<sup>576</sup>.

Les œuvres exposées témoignent d'une variété de processus de création, ce qui fait écho aux propos de Harmony Hammond qui définit l'art lesbien non pas comme un style, mais comme un art qui embrasse une pluralité de pratiques en lien avec sa position de lesbienne dans la société :

---

<sup>574</sup> « Why « Lesbian Art »? A Statement by the GALAS Collective », in *Terry Wolverton papers, 1970s-2005*, *op. cit.*, box 36, folder 4.

<sup>575</sup> Monique WITTIG, « La pensée straight », in *op. cit.*, p. 67. Voir Terry WOLVERTON, « Lesbian Art: A Partial Inventory », in Sondra HALE et Terry WOLVERTON (dirs.), *op. cit.*, p. 380.

<sup>576</sup> « Catalogue GALAS Woman's Building », n. p., in *Terry Wolverton papers, 1970s-2005*, *op. cit.*, box 36, folder 7.

*L'art lesbien n'est pas un mouvement stylistique, mais plutôt [...] un art issu d'une conscience féministe qui reflète l'expérience d'avoir des relations lesbiennes ou d'être lesbienne dans la culture patriarcale. Cette conscience peut être implicitement ou explicitement exprimée à travers un éventail de styles, d'imageries, de matériaux, de concepts ou de contenus sous des formes figuratives, symboliques, abstraites ou conceptuelles*<sup>577</sup>.

Les organisatrices choisissent de peindre les murs de l'espace d'exposition en rouge pour exprimer leur puissance d'affirmation face à la lesbophobie<sup>578</sup>. Pour le vernissage de l'exposition, Betsy Damon (née en 1940) réalise la performance participative *What Do You Think About Knives* dont les accessoires restent visibles le temps de l'exposition. La majorité des autres artistes exposées privilégient l'abstraction. Lula Mae Blocton (née en 1947) présente des dessins abstraits suggérant des rubans colorés en mouvement. Dans le catalogue de l'exposition, l'artiste explique qu'elle ne cherche pas à traduire les diverses facettes de son identité en tant que femme, lesbienne et noire, mais elle souhaite définir une pratique qui lui est propre sans avoir à répondre à des catégories<sup>579</sup>. Louise Fishman (née en 1939) expose des peintures abstraites qui évoquent des formes de grilles, comme *Ashkenazi* (1978) dont le titre fait référence à sa judaïté. Dans le catalogue de l'exposition, elle écrit : « La partie la plus difficile est la culpabilité<sup>580</sup>. », une phrase qui souligne les difficultés auxquelles les lesbiennes ont à faire face dans une société patriarcale.

Tee Corinne (née en 1943), qui vit à ce moment-là en Californie, montre des œuvres de la série *Mandala* (1980) composée de photographies abstraites de rapports sexuels lesbiens agencées sous une forme kaléidoscopique<sup>581</sup>. Mentionnons que les représentations des sexualités lesbiennes étaient peu fréquentes dans les années 1970. Il était important pour les plasticiennes de s'écarter d'une définition du lesbianisme basée sur la préférence sexuelle afin de privilégier une conception politique ainsi que

---

<sup>577</sup> Harmony HAMMOND, *op. cit.*, p. 8.

<sup>578</sup> Terry WOLVERTON, « Lesbian Art: A Partial Inventory », *op. cit.*, p. 379.

<sup>579</sup> « Catalogue GALAS Woman's Building », n. p., in *Terry Wolverton papers, 1970s-2005, op. cit.*, box 36, folder 7.

<sup>580</sup> *Ibid.*

<sup>581</sup> Tee Corinne est décédée en 2006 en Oregon.



d'éviter toute récupération par le désir hétérosexuel masculin<sup>582</sup>. Si des plasticiennes lesbiennes s'en saisissent, elles privilégient alors très souvent une approche abstraite, comme Corinne<sup>583</sup>. En 1975, celle-ci avait demandé à plusieurs de ses amies de poser comme modèles pour des dessins de vulves regroupés dans l'ouvrage *Cunt Coloring Book* (1975) diffusé dans des librairies réservées aux femmes. En lien avec les œuvres du *cunt art* du FAP, ce travail permet une réappropriation et une affirmation de sa sexualité, mais cette fois-ci dans un contexte féministe lesbien. Dans la série *Mandala*, par cette utilisation abstraite de la photographie, Corinne crée une imagerie alternative aux images hégémoniques des sexualités lesbiennes déformées par les stéréotypes et la pornographie dominante (fig. 152). Elle souhaite répondre à l'absence d'images positives des sexualités lesbiennes et réconcilier les femmes avec leurs corps<sup>584</sup>.

Avec la série *Hindsight*, Kate Millett (née en 1934), l'auteure de *Sexual Politics* (1969), propose elle aussi des photographies abstraites de corps et de sexes féminins. Harmony Hammond (née en 1944) aborde également le sujet de la sexualité avec deux sculptures organiques suggérant le sexe féminin. Faites de chiffons et de vêtements recyclés enveloppant une structure en caoutchouc et bois et recouvertes de couches de gesso, de latex et de Rhoplex, ses œuvres, *Adelphi* (1979) et *Durango* (1979), visent à retranscrire par la forme et la matière la sensualité des rapports lesbiens<sup>585</sup> (fig. 153). Quant à Deborah Jones, elle expose la sculpture *Goddess – Self-Portrait*, un autoportrait reproduisant la forme d'une vulve. Elle écrit dans le catalogue de l'exposition :

*Ma sculpture [Goddess – Self-Portrait], inspirée par mes relations avec les lesbiennes, est une déclaration à mon propos. C'est en tant que lesbienne dans une communauté de lesbiennes que je suis encouragée à explorer pleinement qui je suis, à découvrir des parties cachées en moi, à affirmer des expériences jusqu'à alors réduites au silence et à accepter avec amour une grande partie de ce que la société m'a conditionnée à dévaloriser*<sup>586</sup>.

---

<sup>582</sup> Voir Laura MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, automne 1975, vol. 16, n° 3, p. 6-18.

<sup>583</sup> Harmony HAMMOND, *op. cit.*, p. 23-24.

<sup>584</sup> « Catalogue GALAS Woman's Building », *op. cit.*

<sup>585</sup> *Ibid.*

<sup>586</sup> *Ibid.*

Les œuvres de ces artistes incitent à se débarrasser du sentiment de honte qui peut être associé à l'identité lesbienne et à revendiquer sa sexualité comme une source de puissance. D'autres plasticiennes choisissent des moyens d'expression figuratifs, par exemple Lili Lakich (née en 1944) qui montre des sculptures de néon. Elle expose notamment *The Warrior: Portrait of Robin Tyler* (1980), un portrait de l'activiste féministe lesbienne Robin Tyler (fig. 154). Gloria Longval (née en 1931) présente deux œuvres. Dans *Amour* (1979), elle peint au-dessus d'une tête de chat deux femmes qui s'enlacent et, dans *Hermanas* (1979), elle représente deux femmes assises l'une contre l'autre qui se tiennent face aux regardeur-e-s (fig. 155). Si dans ses œuvres antérieures, Longval, qui utilise le terme de « *womon* » pour s'autodéfinir afin de s'extraire du mot « *man* », s'était attachée à explorer son rôle de mère, elle a commencé peu avant GALAS à explorer son expérience lesbienne dans des œuvres dépeignant les « moments amoureux, heureux, tristes et uniques des relations lesbiennes<sup>587</sup>. » Nancy Fried (née en 1945) crée des sculptures de petit format qui relatent aussi l'intimité des lesbiennes de manière symbolique<sup>588</sup>. Dans *Flying* (1980) (qui est aussi le titre d'un ouvrage de Kate Millett publié en 1974), on voit deux femmes qui s'envolent dans un ciel étoilé l'une accrochée à l'autre depuis une fenêtre, ce qui pourrait incarner la libération d'un système oppressif (fig. 156).

Si deux des plasticiennes exposées sont des lesbiennes de couleur (Blocton et Longval), la liste initiale des artistes qui devaient montrer leurs œuvres au Woman's Building ne comprenait que des lesbiennes blanches. Le collectif de GALAS avait contacté des artistes de couleur, mais aucune d'entre elles n'avait accepté. L'activiste et chercheuse Yolanda Retter, membre de l'organisation Lesbians of Color (LOC), prévient alors les organisatrices que si leur projet est excluant pour les artistes lesbiennes de couleur, elle initiera des protestations. Le collectif est aussi contacté par le groupe White Women Against Racism sur le même sujet. Les membres de GALAS, avec l'aide de Nancy Taylor, une activiste native américaine qui travaille au GCSC, continuent alors leurs recherches et obtiennent finalement l'accord de Lula Mae Blocton et de Gloria Longval.

---

<sup>587</sup> Gloria Longval in Diane ELVENSTAR, « Art from Closet to Gallery », *Los Angeles Times*, 27 mai 1980, in *Terry Wolverton papers, 1970s-2005, op. cit.*, box 36, folder 6.

<sup>588</sup> « Catalogue GALAS Woman's Building », *op. cit.* Sur GALAS, lire Margo Hobbs THOMPSON, « DIY Identity Kit: The Great American Lesbian Art Show », *Journal of Lesbian Studies*, 2010, vol. 14, n° 2-3, p. 260-282.

Dans une déclaration d'intention sur GALAS, Wolverton met en avant le fait que l'absence de femmes de couleur dans le collectif a entravé la réalisation d'un projet réellement inclusif, ce qu'elle reconnaît comme une limite du projet<sup>589</sup>. Elle souligne également qu'il était essentiel pour le projet que les plasticiennes invitées s'identifient en tant qu'artistes lesbiennes pour inciter d'autres femmes à affirmer leur identité sexuelle et lutter contre le système politique de l'hétérosexualité, même s'il a été reproché aux organisatrices de GALAS que ce critère pouvait être intrinsèquement raciste, avouer publiquement son lesbianisme pour les femmes de couleur pouvant provoquer une rupture avec « leur » communauté raciale. Notons que le terme « lesbien » peut aussi renvoyer à un contexte culturel blanc qui ne décrit pas de manière appropriée l'identité sexuelle des femmes de couleur<sup>590</sup>. Cette polémique autour de GALAS témoigne des difficultés de cette époque pour mettre en place des projets artistiques et militants coalitionnels au sein des milieux féministes lesbiens.

Tel que nous l'avons mentionné, aux côtés de l'exposition au Woman's Building, les organisatrices de GALAS sollicitent des lesbiennes de tout le pays pour mettre en place des événements similaires. À cette fin, elles diffusent l'information notamment dans des publications lesbiennes et créent des supports pour aider les intéressées à monter des projets artistiques encourageant une sensibilité lesbienne. Au total, deux cents événements liés à GALAS se déroulent dans tous les États-Unis. À Los Angeles au mois de mai 1980, sont montrées des expositions, des lectures de poèmes (comme une lecture des poésies de Gloria Alvarez, Karen Minns, Louise Moore, Emma Perez, Denise Yarfitz et Denise Yespeh au Echo Park Community Arts Center), des diffusions de films (une soirée de diffusion de films de Donna Deitch, Donna Gray, Barbara Hammer, Jan Oxenburg et Silvia Morales organisée par Carol Jefferies à Desert Heart Productions à Santa Monica par exemple) et des performances.

En encourageant l'articulation de l'identité d'artiste à l'identité de lesbienne, GALAS (1979) poursuit les projets artistiques qui soutenaient l'expression de l'expérience lesbienne mis en place au Woman's Building depuis la *Lesbian Week* (1973).

---

<sup>589</sup> « The Great American Lesbian Art Show (GALAS) », p. 2, in *Terry Wolverton papers, 1970s-2005, op. cit.*, box 36, folder 8.

<sup>590</sup> *Ibid.* Sur les relations entre les lesbiennes blanches et les lesbiennes de couleur, voir Harmony HAMMOND, *op. cit.*, p. 61.

Ces projets ont contribué à élargir les politiques de l'identité du Feminist Art Movement qui était principalement basées sur un sujet « femme » hétérosexuel. Notons que jusqu'à l'organisation de l'exposition *All But The Obvious: Writing, Visual Art, Performance, Video by Lesbians* par Pam Gregg en 1990 à LACE, il n'y a pas eu d'autres expositions réunissant les arts visuels et le lesbianisme organisées à Los Angeles<sup>591</sup>. Dans le chapitre suivant, nous allons examiner des tactiques artistiques qui déconstruisent quant à elles les masculinités.

---

<sup>591</sup> Voir Pam GREGG (dir.), *All But The Obvious: Writing, Visual Art, Performance, Video by Lesbians*, Los Angeles, LACE, 1990

## Chapitre 3

# Déconstructions des masculinités

Dans les années 1970, les perceptions des masculinités ont été profondément affectées par les mouvements féministes<sup>592</sup> et le Gay Liberation Movement. John d'Emilio souligne notamment les connexions entre les oppressions des gais et les normes de la masculinité hétérosexuelle :

*Les gais ont été maltraités, dévalorisés et méprisés parce qu'ils n'étaient pas de « vrais hommes ». Les vrais hommes étaient, par définition, hétérosexuels. Ainsi, la libération homosexuelle est devenue une lutte non pas seulement pour gagner la reconnaissance d'une classe, ici les homosexuels, mais aussi pour renverser les fondements genrés de la société américaine<sup>593</sup>.*

Ainsi, à l'instar de la catégorie « femme », la catégorie « homme » est envisagée comme une construction idéologique. Si dans les deux chapitres précédents, nous avons examiné les pratiques artistiques de plasticiennes qui ont enrichi le sujet « femme » en exprimant la multiplicité de leurs expériences, nous allons ici nous intéresser à des tactiques qui interrogent la construction des masculinités dominantes et remettent en cause les rôles traditionnels du genre tout en croisant également des problématiques liées au genre, à la race et à la sexualité. Dans un même objectif de libération, ces œuvres participent à l'éclatement d'un « nous » construit autour de modèles de masculinités hégémoniques.

Si des artistes dans les années 1950 et 1960 en Californie ont déjà introduit une imagerie suggérant l'expérience gaie dans leurs œuvres et/ou représenté des

---

<sup>592</sup> Sur l'influence du féminisme sur les artistes hommes, voir la conférence filmée de Glenn Phillips, AICA France/Villa Arson, 2012, en ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=-d4\\_5vWF2SI](https://www.youtube.com/watch?v=-d4_5vWF2SI) [consulté le 02/08/2017].

<sup>593</sup> John d'EMILIO, *op. cit.*, xxii.

alternatives aux masculinités dominantes (comme Wallace Berman<sup>594</sup>, David Hockney et Jess), à partir de la fin des années 1960, de plus en plus d'artistes questionnent les valeurs traditionnellement associées à la masculinité (autorité, héroïsme ou puissance). Nous examinerons dans ce chapitre des œuvres qui redéfinissent le paradigme masculin et « apportent de la souplesse dans les identifications possibles pour les personnes porteuses de pénis<sup>595</sup>. » comme l'écrit Fabienne Dumont dans le catalogue de l'exposition *Chercher le garçon : une exposition collective d'artistes hommes* (2015).

### **1. Mascarades de la masculinité**

Dans son article souvent cité « Womanliness as a Masquerade » paru en 1929, la psychanalyste Joan Riviere associe la féminité à un masque que les femmes portent pour cacher des parties d'elles-mêmes considérées comme des traits masculins et se protéger des réprimandes auxquelles elles s'exposeraient si elles les dévoilaient<sup>596</sup>. Cette notion de « mascarade » a été reprise pour parler de la masculinité dans l'exposition *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation* organisée en 1995 au MIT List Visual Arts Center (Cambridge, Massachusetts). Dans le catalogue, Helaine Posner, une des deux commissaires de l'exposition, souligne en effet que la masculinité au même titre que la féminité est une mascarade : « La notion de mascarade [...] concerne en réalité les deux genres et se manifeste comme une performance contraignante et continuelle aussi bien pour les hommes que pour les femmes<sup>597</sup>. » Nous allons examiner ici comment des artistes hommes expriment la dimension construite et performative de la masculinité en reproduisant ses codes et en visualisant ses multiples identifications.

---

<sup>594</sup> Voir Richard CÁNDIDA SMITH, *The Modern Moves West: California Artists and Democratic Culture in the Twentieth Century*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009, p. 225.

<sup>595</sup> Fabienne DUMONT in Julie DAVID (dir.), *Chercher le garçon : une exposition collective d'artistes hommes*, Vitry-sur-Seine, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2015, p. 182-183.

<sup>596</sup> Joan RIVIERE, « Womanliness as a Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, 1929, vol. 10, p. 306.

<sup>597</sup> Helaine POSNER, « The Masculine Masquerade: Masculinity Represented in Recent Art », in Andrew PERCHUK et Helaine POSNER (dirs.), *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*, Cambridge, MIT, 1995, p. 21.

Dans plusieurs de ses œuvres, T. R. Uthco examine les codes de représentation de la masculinité hégémonique, c'est-à-dire les figures du pouvoir incarnées par les hommes blancs, hétérosexuels, de classe moyenne et supérieure, préfigurant ainsi les travaux du duo d'artistes Clegg & Guttman. Le collectif s'intéresse particulièrement à la construction des images médiatiques et au lien entre la réalité et l'illusion, comme Doug Hall le précise : « Une grande partie de nos œuvres expriment les illusions ou les déceptions créées par les médias<sup>598</sup>. » Diane Andrews Hall (née en 1945 à Dallas, Texas), Doug Hall (né en 1944 à San Francisco) et Jody Procter (né en 1943 à Boston, Massachusetts et décédé en 1998) forment T. R. Uthco en 1970<sup>599</sup>. Hall et Procter se rencontrent pendant leurs études à l'Université Harvard (Cambridge) tandis que Hall fait ensuite la connaissance de Andrews Hall au Maryland Institute of Art. D'autres artistes, comme John Hillding, collaborent aux créations du collectif. En 1971, alors que T. R. Uthco ne parvient pas à obtenir les soutiens nécessaires pour présenter *Great Moments*, le collectif décide de rédiger de faux documents (un curriculum vitae et un article) pour se munir d'une crédibilité imaginaire. Après l'envoi de cette documentation fabriquée, le collectif reçoit plusieurs opportunités d'exposition. *Great Moments* se compose de plusieurs performances qui combinent des enregistrements sonores, de la vidéo et des projections de diapositives. *Standing Men* est inspirée au collectif par des diapositives trouvées par Procter dans une poubelle de San Francisco. Celles-ci montrent deux hommes blancs en costume photographiés individuellement sur un fond neutre. Chacun tend sa main droite comme s'il s'apprêtait à serrer la main à un individu face à lui. D'autres images montrent des portraits en gros plan des deux hommes. Pendant la performance, tandis que les diapositives sont projetées derrière eux, les artistes reproduisent sur scène les attitudes des deux hommes imitant ainsi les codes sociaux associés aux cadres supérieurs par le choix de leurs vêtements, de leurs coiffures ou de leurs attitudes (fig. 157). Une année plus tard, en 1972, dans la performance *Eight Gestures*, Hall et Procter, vêtus de costumes, prennent de nouveau des poses associées à la masculinité hégémonique. Ces arrêts sur image décontextualisés, qui rappellent d'une certaine manière la série *Images of Women*

---

<sup>598</sup> « Doug Hall interviewed by Nick Kaye, San Francisco 25 October 2012 », site Internet Siteworks: San Francisco performance 1969-1985, en ligne : <http://siteworks.exeter.ac.uk/interviews/doughall> [consulté le 25/07/2017]. Sur T. R. Uthco, voir également Jody PROCTER, « T. R. Uthco Edited by Fire », *High Performance*, mars 1979, vol. 2, n° 1, p. 27-29.

<sup>599</sup> Le collectif est actif jusqu'en 1978.

(1971) du FAP, permettent de mettre en cause la normalisation de ces comportements en soulignant leur dimension construite.

Le collectif réalise aussi des performances de rue appelées « *social experiments* » dans lesquelles les artistes s'interrogent sur les manières dont leurs présences physiques modifient l'espace social et transforment leurs perceptions d'elles et d'eux-mêmes<sup>600</sup>. Dans *Walking Mission Street* (1972), Doug Hall et Jody Procter, photographiés par Diane Andrews Hall, marchent en silence à Mission, un quartier de San Francisco en grande partie habité par des personnes mexicaines-américaines. L'un porte un costume et l'autre une tenue de ville décontractée. Ils sont entièrement recouverts de peinture blanche sur-signifiant ainsi leur blancheur (fig. 158). Même si Hall précise dans un entretien datant de 2012 qu'il s'agissait avant tout de « créer une image<sup>601</sup> », cette performance peut être interprétée comme une représentation de l'arrogance du pouvoir masculin blanc dans sa manière de s'approprier l'espace. Quatre années plus tard, les deux artistes se peignent de nouveau en blanc pour *32 Feet Per Second* (1976). Durant cette performance, Hall et Procter restent assis sur deux chaises fixées sur la façade du lieu d'art La Mamelles à San Francisco. Ils s'engagent dans une forme de double monologue (des histoires racontées en même temps à la troisième personne du masculin singulier et au passé) diffusé à l'aide de micros dans la rue et uniquement interrompu par quelques moments de pause, comme « un balbutiement constant [...], un courant sans fin de conscience<sup>602</sup>. » Leurs récits racontent notamment l'histoire d'un homme qui prend conscience du vieillissement de son corps et se projette dans la peau d'un condamné à mort et d'un autre qui se parle à voix haute et subit la solitude en conséquence de ce comportement non-conforme. Leur performance est également retranscrite par deux téléviseurs disposés dans l'espace d'exposition. Leur position en hauteur (près de vingt-trois mètres) pourrait symboliser la domination de la parole publique exercée par la masculinité hégémonique. Cependant, Hall et Procter apparaissent minuscules en rapport de l'architecture environnante, ce qui pourrait

---

<sup>600</sup> « 1972-1978 Social Experiments », site Internet de Doug Hall, en ligne : <https://www.doughallstudio.com/public-performances> [consulté le 25/07/2017].

<sup>601</sup> « Doug Hall interviewed by Nick Kaye, San Francisco 25 October 2012 », *op. cit.*

<sup>602</sup> T. R. UTHCO, « Verbal Muzak from Beyond the Edge », *La Mamelles*, printemps 1976, vol. 1, n° 4, p. 25. Voir la vidéo de William Farley sur le site Internet de Doug Hall, en ligne : <https://www.doughallstudio.com/public-performances/2016/2/15/32-feet-per-second-per-second> [consulté le 25/07/2017].



suggérer un autre rapport de pouvoir et l'expression d'une forme de ridicule ou de vulnérabilité (fig. 159). Si ce n'est pas une intention déclarée du collectif, dans ces deux performances, T. R. Uthco met clairement en évidence le blanc comme une couleur socialement construite au même titre que les autres « couleurs de peau », ce qui évoque des problématiques soulevées par Eleanor Antin avec la création de son personnage Eleanora Antinova. Comme Richard Dyer l'explique : « Les Blancs doivent être considérés comme blancs parce que la blancheur comme race réside dans des propriétés invisibles et c'est justement en laissant la blancheur invisible que son pouvoir est maintenu<sup>603</sup>. » En d'autres termes, il est essentiel de faire prendre conscience de la blancheur, de la rendre étrange pour déconstruire sa position implicite de neutralité et pouvoir ainsi contribuer à l'élimination du racisme<sup>604</sup>.

D'autres œuvres du collectif contribuent aux déconstructions des masculinités. Dans *Shooting: Financial District* (1972), Procter, vêtu d'un costume, de gants et de chaussures blanches, semble prêt à tirer avec un pistolet dans une artère du quartier de Financial District à San Francisco. Si cette œuvre souligne la relation entre la masculinité et les armes à feu considérées comme des représentations de puissance, cette attaque symbolique d'un rouage du système capitaliste pourrait également signifier le rejet de la norme masculine liée à ce modèle économique. Cette performance de rue évoque *Broken Reflections*, une autre des performances de *Great Moments*, qui met en scène deux hommes, parés d'un costume et d'un masque blancs. L'un d'entre eux, tient un long miroir sur lequel l'autre tire (à blanc), le miroir se brise alors, ce qui pourrait aussi traduire un refus des conventions de la masculinité hégémonique. Dans la performance « *Really I've never done anything like this before* », *he said* (1977), les deux artistes récitent de nouveau le double monologue de *32 Feet Per Second*. Torse nu, ils portent un pantalon de costume et des chaussures de ville. Alors que leurs deux visages sont liés par une épaisse ficelle, ils s'engagent dans un corps à corps (fig. 160). S'il est possible de les observer par une porte entrebâillée, la performance est également retransmise en direct via un téléviseur entouré de deux autres moniteurs qui diffusent des vidéos

---

<sup>603</sup> Richard DYER, *op. cit.*, p. 45.

<sup>604</sup> Sur la problématique de la blancheur et les arts visuels, voir Tyler STALLINGS (dir.), *Whiteness: A Wayward Construction*, Laguna Beach, Laguna Art Museum, 2003 et Maurice BERGER (dir.), *White: Whiteness and Race in Contemporary Art*, Baltimore, Center for Art and Visual Culture, University of Maryland Baltimore County, 2004.

préenregistrées. Ces dernières montrent deux hommes dont le costume est découpé à l'aide de ciseaux par une autre personne dont seulement la main est visible. Les bruits des ciseaux et l'action en elle-même créent un sentiment de tension et de violence. Après que leur veste et leur pantalon aient été entaillés, les deux hommes rapiècent leur costume avec les morceaux découpés à l'aide de pinces à dessin<sup>605</sup>. T. R. Uthco questionne ici à la fois comment la masculinité dominante se construit par la mise à l'épreuve des capacités à se battre et par le vêtement qui agit comme un marqueur de classe sociale.

T. R. Uthco initie également des « interventions » [*Interventions*]. L'une d'entre elles, *The Avant Guard Security Infiltrates President Security* (1975), se produit lors d'une visite du président Gerald Ford à San Francisco quelques jours après qu'il ait été victime d'une tentative d'assassinat à Sacramento. En conséquence, d'importantes forces de police sont déployées pour assurer la sécurité du chef de l'état. Procter est vêtu d'un faux uniforme de policier fabriqué à partir de vêtements d'occasion. Bien que sa tenue le distingue des autres officiers (sa veste semble davantage appartenir au code vestimentaire du pilote de l'air qu'à celui de l'agent de police), il réussit à s'infiltrer parmi les forces de l'ordre et les civils qui, malgré les défauts de son uniforme, le considèrent comme un représentant de l'autorité (fig. 161). Cette performance met en évidence le fonctionnement des codes de représentation du pouvoir masculin. Dans *The Artist-President* (1974-1975), T. R. Uthco parodie l'archétype présidentiel : Procter écrit des discours que Hall interprète, coiffé, maquillé et vêtu de manière à se rapprocher du « modèle » présidentiel, et plus particulièrement de John F. Kennedy<sup>606</sup>. Par son attitude, ses jeux de regard, sa diction, Hall incarne les qualités attendues de l'homme d'état, qui personnifie le modèle hégémonique de la masculinité, comme le sérieux, la confiance et la retenue. Dans son propre discours, l'« artiste-président » s'évoque comme une image créée par les médias révélant lui-même les dimensions artificielles de son identité<sup>607</sup>.

---

<sup>605</sup> Voir la vidéo sur le site Internet de Doug Hall, en ligne : <https://www.doughallstudio.com/public-performances/2016/6/26/really-ive-never-done-anything-like-this-before-he-said> [consulté le 25/07/2017].

<sup>606</sup> Voir la vidéo sur le site Internet de Doug Hall, en ligne : <https://www.doughallstudio.com/eternal-frame/2016/2/15/the-artist-president> [consulté le 25/07/2017]. Ce travail est à l'origine de *The Eternal Frame* (1975), une œuvre dans laquelle T. R. Uthco et le collectif Ant Farm réalisent un remake de l'assassinat du Président John F. Kennedy en interrogeant son traitement médiatique et l'impact de ce dernier sur la société étasunienne.

<sup>607</sup> « T. R. Uthco », *La Mamelle*, 1976, vol. 2, n° 1, p. 31.

En parallèle à ces œuvres de T. R. Uthco, Doug Hall réalise aussi individuellement des pièces interrogeant les constructions des masculinités. Dans les photographies *Soldiers* (œuvre non datée), Hall, vêtu d'un costume, réplique des poses de figurines de soldat (fig. 162). Cette confrontation entre les jouets et l'artiste permet de s'interroger sur l'élaboration de l'héroïsme comme une des valeurs masculines qui nourrit le sentiment patriotique dès l'enfance chez les hommes aux États-Unis. Dans la vidéo *Game of the Week* (1977), avec Chip Lord et Optic Nerve, il explore sa fascination pour le baseball : « À divers égards, je déteste vraiment le sport, mais j'aime le baseball. Je sais que cela est incohérent, mais le baseball est unique. C'est tellement américain<sup>608</sup>. » L'œuvre fait partie de ce que Hall appelle les projets d'« artiste en résidence » [*Artist-in-Residence Project*] qui se situent « entre l'anthropologie culturelle et la performance artistique<sup>609</sup> ». Pour *Game of the Week*, l'artiste est accueilli au sein de l'équipe des San Francisco Giants. La vidéo montre les échanges de Hall avec les joueurs. On y voit Darrell Evans qui lui apprend à chiquer du tabac<sup>610</sup>. Hall fait aussi un autographe sur une balle pour Gary Thomasson, puis lui tape sur l'épaule (fig. 163). Il s'entraîne également dans la zone du batteur face à Tom Seaver. En proposant une immersion dans les rituels des joueurs de baseball, Hall dévoile comment les images des sportifs disséminent des valeurs associées à la masculinité qui affectent la psyché des jeunes garçons et des hommes qui, par le processus d'identification, tentent de reproduire leurs attitudes<sup>611</sup>.

À la fin des années 1970, Richard Newton explore également son attrait pour le baseball dans plusieurs œuvres. Né en 1948 à Oakland (Californie), Newton étudie d'abord l'ingénierie. Après sa première année d'étude, il commence à travailler à un programme de lancement de missiles pour une société étasunienne, mais les protestations de l'organisation SDS et d'autres groupes militants contre la guerre du Vietnam lui font prendre conscience qu'il ne suit pas la voie qui lui convient. Il s'inscrit alors en philosophie, puis poursuit un cursus artistique à l'Université de Californie à

---

<sup>608</sup> « I Like Supermarkets / Game of the Week », in *Long Beach Museum of Art Video Archive, ca. 1964-2003*, The Getty Research Institute, Special Collections, box 30, folder 12 « T. R. Uthco ».

<sup>609</sup> « The Artist-in-Residence Projects », site Internet de Doug Hall, en ligne : <https://www.doughallstudio.com/artist-in-residence> [consulté le 25/07/2017].

<sup>610</sup> Voir l'extrait vidéo sur le site Internet de Doug Hall, en ligne : <https://www.doughallstudio.com/game-of-week/2016/2/24/game-week-excerpt> [consulté le 25/07/2017].

<sup>611</sup> Sur les liens entre la masculinité et le sport, voir Christopher BEDFORD, Julia BRYAN-WILSON et Judith BUTLER, *Mixed Signals: Artists Consider Masculinity in Sports*, New York, Independent Curators International, 2009.

Irvine où il obtient son M.F.A. en 1973. Durant notre entretien en juin 2014 (annexe 8), l'artiste souligne la liberté de création qui règne au début des années 1970 sur le campus où enseignent alors Vija Celmins, Tony DeLap, John Mason et Ed Moses<sup>612</sup>. Newton y rencontre également les artistes Nancy Buchanan et Barbara T. Smith avec qui il collabore à plusieurs reprises, mais aussi Gilbert « Magù » Sánchez Luján, trois artistes que nous évoqué-e-s dans la première partie. À partir de 1972, il réalise ses premières performances et crée avec d'autres artistes l'équipe de baseball The Mister Twister Softball Organization en 1978 (fig. 164). Sur une période de dix ans, une centaine d'artistes, femmes et hommes, y participent<sup>613</sup>. Cette même année, pour une exposition à LACE (Los Angeles Contemporary Exhibitions), il crée la performance *Capacity Crowd*. Avec un autre artiste et Linda Frye Burhnam, corédactrice en chef de la revue *High Performance*, elle et ils jettent dans les tribunes cinquante-six mille cartes de joueurs de baseball pendant un match au Dodger Stadium de Los Angeles<sup>614</sup>. Cette action crée beaucoup d'émulation parmi le public :

*Nous lancions les cartes tandis que des gens se battaient plus bas pour les attraper. Des échanges de cartes commencèrent alors que nous n'avions même pas fini de les distribuer. [...]. Tout autour de nous, les gens criaient : « Cartes de baseball, cartes de baseball ! » Nous nous sommes assis et nous avons regardé les fans examiner leurs cartes, les échanger, les exhiber, tout le monde souriait. C'était une vraie scène de joie. C'était un moment innocent et beau<sup>615</sup>.*

En 1979, Newton crée la vidéo *Mister Twister* dans laquelle il joue une partie de baseball à lui tout seul. Comme il l'explique : « Je suis le seul à la batte (attaque), le seul joueur de champ (défense) et le seul commentateur de mes propres actions. Je souhaite ainsi exposer l'aspect ridicule de l'obsession pour les sports et, en même temps, cette grande passion pour eux<sup>616</sup>. » Dans ces œuvres, Richard Newton, comme Doug Hall, met

---

<sup>612</sup> « Entretien Richard Newton, 14 juin 2014, Pasadena », Annexe 8, p. 78. Sur l'Université de Californie à Irvine, voir Grace KOOK-ANDERSON (dir.), *Best Kept Secret: UCI and the Development of Contemporary Art in Southern California, 1964-1971*, Laguna, Laguna Art Museum, 2011.

<sup>613</sup> « Entretien Richard Newton, 14 juin 2014, Pasadena », Annexe 8, p. 103. Voir aussi Richard NEWTON, « Mister Twister », *High Performance*, mars 1979, vol. 2, n° 1, p. 14-15.

<sup>614</sup> « Entretien Richard Newton, 14 juin 2014, Pasadena », Annexe 8, p. 103-104. Voir aussi Richard NEWTON, « Capacity Crowd », *High Performance*, septembre 1978, vol. 1, n° 3, p. 37.

<sup>615</sup> « Entretien Richard Newton, 14 juin 2014, Pasadena », Annexe 8, p. 104.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 106.

en évidence l'importance du sport dans la construction de la masculinité, les athlètes jouant un rôle de modèle important pour les hommes aux États-Unis.

Au même moment que Richard Newton, Chris Burden (né en 1946 à Boston, Massachussets) étudie l'art à l'Université de Californie à Irvine<sup>617</sup>. Au début des années 1970, l'artiste réalise ses premières performances. Dans plusieurs d'entre elles, il met en scène des actes de violence afin d'exprimer combien celle-ci imprègne la culture étasunienne<sup>618</sup>. En 1971, à l'espace alternatif F Space à Santa Ana (une ville située dans le Comté d'Orange en Californie), il crée la performance *Shoot*, aujourd'hui largement connue, pendant laquelle un de ses amis tire sur le bras gauche de l'artiste avec un fusil. En lien avec des performances de T. R. Uthco, Burden exacerbe lui aussi le lien entre les armes à feu et la construction du modèle masculin. L'œuvre fait écho aux nombreux morts de la guerre du Vietnam en rendant réel ce qu'implique l'« héroïsme » dans un contexte de guerre, c'est-à-dire prendre le risque d'être tué, mais aussi la possibilité de tuer une autre personne. Dans un entretien daté de 2010, Burden précise : « Les hommes de mon âge étaient envoyés au Vietnam pour être fusillés [...]. Qu'est-ce que cela signifie de se faire tirer dessus ? Que ressent-on ? Qu'est-ce que cela implique de le faire de manière planifié et contrôlé ? À moins d'être suicidaire, personne ne veut vivre cela<sup>619</sup>. »

Dans *I Became a Secret Hippy* (1971), une performance qu'il réalise au MOCA (San Francisco), Burden retire ses vêtements (un jean et un tee-shirt) et se couche sur le sol. Un ami lui enfonce alors une pièce de métal en forme d'étoile dans le sternum, puis Burden s'assoit et se fait raser les cheveux. Il enfle ensuite un costume caractéristique des agents du FBI (fig. 165). Burden signifie ici la nécessité de se conformer à la norme en camouflant ses « excentricités » pour intégrer la sphère du pouvoir de la masculinité hégémonique liée à la blancheur, ce que souligne Julia Bryan-Wilson : « Étant donné que le FBI est considéré comme une entité d'hommes blancs, il est crucial de reconnaître que

---

<sup>617</sup> Chris Burden est décédé en 2015 à Topanga Canyon (Californie).

<sup>618</sup> Chris Burden in Linda MONTANO, *op. cit.*, p. 344.

<sup>619</sup> « Oral History with Chris Burden », entretien par Amelia Jones, 20 janvier 2010, *Los Angeles Goes Live: Performance Art in Southern California 1970-1983: Oral History Interviews, 2009-2011*, p. 6, en ligne : [http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps\\_pid=IE719948](http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE719948) [consulté le 25/07/2017].

le travail de [Chris] Burden concerne également la race – c'est-à-dire les pouvoirs et les privilèges liés à la peau blanche<sup>620</sup>. »

Dans son processus de création, Paul McCarthy (né en 1945 à Salt Lake City, Utah) choisit aussi d'utiliser des images fortes pour faire prendre conscience aux regardeur-e-s des violences latentes de la société étasunienne. McCarthy, qui a grandi dans une communauté mormone, commence ses études à l'Université de Utah, puis poursuit son cursus artistique au SFAI et à la University of Southern California (Los Angeles). Dès la fin des années 1960, le plasticien commence à réaliser des performances dans lesquelles il subvertit la masculinité dominante en la déliant des valeurs qui lui sont traditionnellement associées visant ainsi forme de « désublimation » de la masculinité selon les termes de Amelia Jones<sup>621</sup>. Les personnages qu'il incarne sont indignes, voire abjects et outrepassent les conventions de la morale. McCarthy souligne ainsi l'hypocrisie derrière les faux-semblants des normes de la masculinité. Il souhaite provoquer des réactions face aux réalités : « Notre culture a perdu la perception réelle de l'existence. Notre sens de la réalité est flou. [...]. La plupart d'entre nous ne réalisent même pas qu'ils ont vivants<sup>622</sup>. » Dans *Grand Pop* (1977), une performance qu'il exécute d'abord pour un seul spectateur le journaliste Larry Grobel, et une seconde fois pour Sue Amon et Allan Kaprow, il est vêtu d'une veste de costume et d'une chemise blanche, mais il n'a pas de pantalon (fig. 166). Il porte également le masque d'un homme âgé chauve. Pendant la performance, McCarthy manipule des poupées dont certaines, représentant une femme et un prêtre, ont des érections que l'artiste déclenche en leur poussant la tête. Tout en se badigeonnant de ketchup, il enfle également des têtes de poupées de bébés et de jeunes filles sur ses doigts les utilisant comme des marionnettes. Il enfonce aussi une bouteille de vaseline en forme de pénis dans la tête d'une poupée. Dans son travail, McCarthy déconstruit la façade de l'homme honnête et respectable issue du modèle dominant de la masculinité, et plus spécifiquement ici de l'homme d'église en lien avec les crimes de pédophilie infantine. Comme l'écrit Barbara T. Smith : « Il [Paul

---

<sup>620</sup> Julia BRYAN-WILSON, « To Move, To Dress, To Work, To Act: Playing Gender and Race in 1970s California Art », *op. cit.*, p. 204.

<sup>621</sup> Amelia JONES, « Paul McCarthy's Inside Out Body and the Desublimation of Masculinity », in Dan CAMERON, Amelia JONES, Lisa PHILLIPS et Anthony VIDLER, *Paul McCarthy*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, New York, New Museum of Contemporary Art, 2000, p. 125-133.

<sup>622</sup> Paul McCarthy in Barbara T. SMITH, « Paul McCarthy », *LAICA Journal*, janvier-février 1979, n° 21, p. 50.

McCarthy] devient le vieux lubrique [*the dirty old man*] qui désire et abuse physiquement ou mentalement les jeunes filles<sup>623</sup>. »

Dans d'autres performances pendant lesquelles il utilise son pénis pour peindre (comme *Penis Brush Painting* (1973) et *A Penis Painting Appreciated* (1980)<sup>624</sup>), McCarthy déconstruit plus spécifiquement le modèle dominant de l'artiste homme. Il parodie les attitudes masculinistes du monde de l'art et révèlent combien la création est associée à la virilité. Ces oeuvres évoquent notamment les *anthropométries* de Yves Klein (1928-1962) pendant lesquelles l'artiste utilisait des corps de femmes comme pinces<sup>625</sup>. Dans plusieurs de ses œuvres, Wolfgang Stoerchle remet lui aussi en cause le masculinisme du monde de l'art. Né en 1944 en Allemagne, Stoerchle (décédé en 1976) rejoint en 1963 Los Angeles après un voyage à cheval de près d'une année avec son frère Peter depuis Toronto. En 1968, il obtient un B.F.A. à l'Université de Oklahoma, puis poursuit un M.F.A. à l'Université de Californie à Santa Barbara avant d'enseigner en 1970 à CalArts où il collabore avec John Baldessari, Allan Kaprow et Nam June Paik. Deux photographies de bras de fer qu'il réalise en 1970 avec l'artiste Robert Morris (né en 1931) relèvent d'une conscience ironique des démonstrations de virilité propres à la masculinité hégémonique qui imprègne le monde de l'art. Il utilise ces deux photographies pour documenter une fausse exposition pendant laquelle Stoerchle inviterait le public de la Butler Gallery (Los Angeles) à engager une partie de bras de fer avec lui. Il écrit également le texte « Call to Arms at the Butler Gallery » dans lequel il se fait passer pour un critique décrivant son expérience de l'exposition<sup>626</sup>. Les deux photographies montrent les deux artistes, torse nu, leurs visages crispés par l'effort physique exigé pour remporter ce duel de démonstration de force (fig. 167). Chacune comporte une légende. L'une fait référence à l'artiste de la Renaissance Michel-Ange (1475-1564), qui incarne un modèle de l'artiste comme génie individuel, et insiste sur la

---

<sup>623</sup> Barbara T. Smith, « Paul McCarthy », *op. cit.*, p. 50. Voir aussi Paul MCCARTHY, « Grand Pop », *High Performance*, février 1978, vol. 1, n° 1, p. 24-25.

<sup>624</sup> Paul MCCARTHY, « A Penis Painting Appreciated », *High Performance*, automne-hiver 1980, vol. 3, n° 3 et 4, p. 80-81.

<sup>625</sup> Voir Nadine PLATEAU, « Trouble, genre & art », in Alexia CREUSEN, François LIÉNARD, Bruno NASSIM ABOUDRAR, Nadine PLATEAU et al., *XY, l'emprise du genre : tentative d'approche de la représentation masculine*, La Louvière, Musée Ianchelevici, 2008, p. 42.

<sup>626</sup> Glenn PHILLIPS, « Untitled Critical Project: Wolfgang Stoerchle's Brief Career », in Rebecca MCGREW-YULE, Glenn PHILLIPS et Marie B. SHURKUS (dirs.), *It Happened at Pomona: Art at the Edge of Los Angeles 1969-1973*, Claremont, Pomona College Museum of Art, 2011, p. 61.

dimension physique de l'acte créatif : « ... les doigts engourdis, le poignet douloureux comme l'âme ; un torticolis au cou après des mois de travail passé à l'horizontale (Michelangelo Buonarroti) ». L'autre légende précise que les deux protagonistes sont engagés dans un « combat artistique ». Notons qu'en 1970, Stoerchle réalise également un collage dans lequel il fait une partie de bras de fer contre Ronald Reagan alors gouverneur de l'État de Californie. Ici, l'artiste, vêtu d'un costume, affronte l'incarnation de la masculinité hégémonique étasunienne de cette période. Il invente également une exposition de moulages en bronze de sexes de femmes dont il aurait été proche au Santa Barbara Museum of Art. Une discussion entre Stoerchle et l'artiste Ilene Segalove publiée dans *High Performance* en 1981 (cinq ans après la mort de l'artiste) retrace ce projet artistique imaginaire qui porte à son paroxysme l'objectification des corps des femmes exhibées comme trophées de ses conquêtes hétérosexuelles<sup>627</sup>. Avec les documents de l'exposition à Butler Gallery, cet entretien fait partie d'une série de fausses coupures de presse confectionnées par Stoerchle et regroupées sous le titre *Untitled Critical Project*<sup>628</sup>. Par l'exagération de traits considérés comme masculins, ces œuvres de McCarthy et de Stoerchle mettent en évidence les attentes de démonstration de virilité de la part du monde de l'art que nous avons évoquées dans la première partie en lien avec les encarts publicitaires publiés par Judy Chicago dans *Artforum* en 1970.

En 1972, Wolfgang Stoerchle présente *Attempt Public Erection* dans le studio de Robert Irwin à Venice, une performance qu'il réitère à plusieurs reprises pendant laquelle il tente d'avoir une érection devant les membres du public en se concentrant sur sa mémoire et ses fantasmes<sup>629</sup> (fig. 68). Toutefois, il « échoue » de manière systématique et conclut chacune d'entre elles en urinant. *Attempt Public Erection* montre ainsi une forme de fragilité en opposition aux attentes de vigueur sexuelle liées à la masculinité. Dans le catalogue de l'exposition consacrée à Stoerchle qui a eu lieu au Centre national d'art contemporain de Grenoble en 1996, Carol Lingham raconte : « Cette préparation soignée et ses tentatives répétées n'amenèrent jamais aucun résultat, mais l'échec même rendait chaque performance plus poignante. Le sujet de

---

<sup>627</sup> « Wolfgang Stoerchle », *High Performance*, printemps 1981, vol. 4, n° 1, p. 41. Nous n'avons pas connaissance de la date de cette oeuvre.

<sup>628</sup> Glenn PHILLIPS, « Untitled Critical Project: Wolfgang Stoerchle's Brief Career », *op. cit.*, p. 60.

<sup>629</sup> Wolfgang Stoerchle avait déjà réalisé une performance pendant laquelle il urinait en mars 1972 au Pomona College, in « Interview with Helene Winer », in Rebecca MCGREW-YULE, Glenn PHILLIPS et Marie B. SHURKUS (dirs.), *op. cit.*, p. 170.



cette performance était la vulnérabilité [...]»<sup>630</sup>. » Cette performance est liée à une série de vidéos dans lesquelles Stoerchle focalise sur son corps qu'il met à l'épreuve, et particulièrement l'une d'entre elles, *Penis – Upside Down Motion*, dans laquelle il filme les mouvements de son sexe. Dans ces œuvres, l'artiste explore son obsession pour le sexe masculin liée aux valeurs masculines de la puissance phallique. En montrant un corps « défaillant », il défait ces codes de la virilité. À l'automne 1975, un an avant son décès, Stoerchle présente sa dernière performance dans l'atelier de John Baldessari à Los Angeles. Il y révèle ses fantasmes sexuels, sa fascination pour le pénis et son attirance pour les hommes. Il suggère de faire une fellation à un spectateur qui serait volontaire, puis répète ses confessions et son offre jusqu'à ce qu'un membre du public accepte sa proposition. Stoerchle met à mal la contrainte patriarcale de l'impératif hétérosexuel en introduisant une subjectivité homosexuelle à l'encontre du modèle hégémonique de la masculinité.

Si Wolfgang Stoerchle introduit le sujet de l'homosexualité dans cette performance, dans *The Gay Pursuit of Muscle* (1981), Paul Best (né en 1957 à San Diego) explore sa relation avec la tendance du body-building et avec les médias gais. Il est notamment intéressé par la manière dont ces derniers diffusent un modèle de masculinité gaie en valorisant des corps jeunes et musclés. Ne correspondant pas à ces critères physiques, Best écrit : « Je me considère comme une victime gaie des médias qui prétendent soutenir les gais<sup>631</sup>. » L'œuvre *The Gay Pursuit of Muscle* est liée aux autres performances basées sur ses expériences en tant que gai que Best réalise à partir de 1975 dans des lieux d'art et dans l'espace public. Il y aborde les dimensions personnelles et politiques de l'homosexualité dans une société hétérocentrée. Comme il l'indique dans une déclaration d'intention (non datée) : « Je suis un artiste conceptuel intéressé par la performance narrative, autobiographique et politique basée sur mon expérience d'être un gai vivant à San Diego et sur la façon dont la culture hétérosexiste majoritaire et ses médias modifient les perceptions de nous-mêmes et du monde<sup>632</sup>. » *The Gay Pursuit of*

---

<sup>630</sup> Carol Lingman in Yves AUPÉTITALLOT (dir.), *Wolfgang Stoerchle*, Grenoble, Centre national d'art contemporain, 1996, n. p.

<sup>631</sup> Paul BEST, « The Gay Pursuit of Muscle », *High Performance*, printemps-été 1982, vol. 5, n° 1, p. 62, 179.

<sup>632</sup> « Artist's Statement », in *LACE archive*, Los Angeles Contemporary Exhibitions, folder « Paul Best ».

*Muscle* se déroule le 12 décembre 1981 à la Sushi Gallery de San Diego<sup>633</sup>. Best, devant plusieurs outils de musculation, commence par parler de la promotion de l'image de l'« homme musclé parfait » faite par de nombreux médias gais qui incitent leurs lecteurs à ressembler à ce « modèle » et qui, de fait, participent fortement à la mode du bodybuilding (fig. 169 et 170). En même temps, des images issues de ces journaux sont diffusées derrière l'artiste. Il évoque ensuite les comportements qu'il observe pendant ses entraînements à la salle de musculation. S'intéressant tout particulièrement aux tenues de gym, il se déshabille et en enfile une tout en décrivant l'usage et la signification de chaque vêtement alors que, de nouveau, des images dépeignant des tenues de sport issues de médias gais sont diffusées. Toujours en lien avec des images, il exécute également une série d'exercices, puis revient sur le sujet de la tenue de sport, et plus particulièrement sur la manière dont ces vêtements sont destinés à souligner les muscles des corps des hommes alous qu'il en essaie quelques-unes. Il discute également des photographies montrant des hommes musclés disposés dans la salle de musculation représentant les objectifs à atteindre pour les hommes qui s'entraînent. Il retrace aussi sa propre expérience : malgré ses efforts, il n'a atteint que peu de progrès dans le développement de sa masse musculaire en raison de son anatomie. Best décrit également la manière dont certains hommes se plaisent à exhiber leurs corps dans les douches. Enfin, il revêt une tenue de ville, dont un tee-shirt équipé d'une poche d'air reproduisant un torse musclé, tout en mettant en avant que celle-ci est également étudiée pour valoriser les corps athlétiques. L'artiste conclut la performance en pointant le fait qu'aucun média gai ne montre des hommes portant des lunettes comme si ces dernières constituaient une anomalie au « corps parfait ». Il retire alors les siennes et sort de la scène. Dans *The Gay Pursuit of Muscle*, Best traite d'une forme d'objectification des corps gais. L'idéalisation par les journaux gais de l'homme athlétique crée un sentiment de souffrance pour ceux qui ne peuvent atteindre ce modèle, comme Best le souligne « Tout le monde ne peut pas obtenir des muscles importants comme les médias gais le prétendent. La discussion se conclut sur la dure réalité de la formule gagnante dans les bars gais : pour plaire, il faut avoir un corps beau et musclé [*pumped-up*]<sup>634</sup>. »

---

<sup>633</sup> Paul Best est également membre du collectif Raw Fish (avec Sarah Culotta et Carol Stephens) qui développe des formes expérimentales en lien avec la Sushi Gallery, in « Sushi / Raw Fish », in *High Performance magazine records, 1953-2005*, The Getty Research Institute, Special Collections, box 5, folder 23 « Paul Best ».

<sup>634</sup> Paul BEST, « The Gay Pursuit of Muscle », *op. cit.*, p. 62.

Si les œuvres que nous venons d'examiner sont liées à la masculinité hégémonique blanche, des artistes racialisés remettent également en cause d'autres modèles de masculinité, comme Ulysses Jenkins (né en 1946 à Los Angeles) dans *Just Another Rendering of the Same Old Problem* (1979) qu'il réalise au Otis Art Institute. Alors que les membres du public s'installent, Jenkins nettoie l'espace d'exposition. Puis, il s'assoit à une table sur laquelle est posé un téléviseur et commence à lire un ouvrage. En passant du rôle de l'agent d'entretien à celui de l'artiste, Jenkins peut déjouer les attentes des spectateurs et des spectatrices, les personnes noires étant très souvent associées par la société dominante davantage aux employé-e-s (invisibles) de la maintenance qu'aux intellectuel-le-s. Cette performance résonne avec la peinture *The Janitor Who Paints* (autour de 1937) de Palmer Hayden (1890-1973) qui lui a été inspirée par un de ses amis artistes qui travaillait comme concierge [*janitor*] pour subvenir à ses besoins et qui était avant tout considéré ainsi par son entourage et non pas comme un peintre. L'œuvre de Jenkins partage également des points communs avec *My Life as a Dog* (1992) de Fred Wilson (né en 1954). Dans cette performance, Wilson accueille un groupe de personnes au Whitney Museum de New York pour leur faire visiter l'exposition. Puis, il disparaît et revêt l'uniforme des gardien-ne-s du musée et s'assoit dans l'espace d'exposition. Quand le groupe arrive à la recherche de Wilson, il ne le reconnaît pas. Cette œuvre met en évidence le fait que les employé-e-s racialisé-e-s sont en large partie invisibles dans l'institution muséale<sup>635</sup>.

Dans le livre que Jenkins parcourt, il est expliqué que les Africains-Américains sont envisagés comme des objets sexuels dans les films des années 1970 de la Blaxploitation. Quand il a terminé sa lecture, Jenkins ouvre une boîte à cigares qui contient un godemiché accompagné d'une télécommande. Le godemiché est blanc, mais son gland est peint en noir en référence aux *blackfaces* des *minstrel shows*. Jenkins tend ainsi à souligner comment le modèle de la masculinité noire promue par de nombreux militants du Black Power, mais aussi des intellectuels, comme Robert Staples, est basée sur le modèle patriarcal blanc. Ce modèle est notamment analysé par bell hooks qui en appelle à de nouvelles manières de penser les masculinités noires :

---

<sup>635</sup> Voir Jennifer A. GONZÁLEZ, *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*, op. cit., p. 1.

*La plupart des nationalistes noir-e-s, hommes et femmes, refuse de reconnaître les manières évidentes par lesquelles la masculinité phallogcentrique patriarcale est une force destructive pour les personnes noires, les manières par lesquelles elle entrave la solidarité entre les femmes et les hommes ou encore met en danger la vie des hommes noirs*<sup>636</sup>.

Ensuite, Jenkins se déshabille dévoilant des cache-tétons décorés du « S » de Superman et un court short argenté et personifiant alors l'image de l'homme noir hypersexualisé (fig. 171). Il s'empare d'un faux pistolet et tire à plusieurs reprises sur le godemiché qui tombe dans le champ d'une vidéo caméra à circuit fermé faisant apparaître ses « derniers mouvements » sur l'écran du téléviseur. Jenkins explique : « L'artiste prend conscience qu'il s'agit de la perception à laquelle il est confronté dans la société contemporaine et continue à tirer sur le godemiché. Ce stéréotype ne s'arrêtera pas ... alors il réalise qu'il doit l'éteindre manuellement et s'en aller<sup>637</sup>. » Dans *Just Another Rendering of the Same Old Problem*, Jenkins met en évidence comment à travers les médias l'hypersexualisation des Noirs étasuniens continue à alimenter les clichés sur les Africains-Américains, notamment le stéréotype du « violeur noir » qui a permis la « justification » de nombreux lynchages<sup>638</sup>. Son dernier geste incite à redéfinir les masculinités noires en se débarrassant des clichés et des conventions de la société dominante, comme de nouveau l'écrit bell hooks : « Tant que leurs représentations de la masculinité noire sont en concordance avec celles de la culture blanche, ils [les Africains-Américains] ne menacent pas, ni ne défient la domination blanche, mais ils la réinscrivent<sup>639</sup>. »

Dans ces œuvres, principalement des performances, les artistes envisagent les masculinités comme des mascarades tout en imbriquant des problématiques liées au genre, à la race et à la sexualité. Ils mettent ainsi à jour les dimensions contruites et plurielles du sujet « homme ».

---

<sup>636</sup> bell hooks, « Reconstructing Black Masculinity », in *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, p. 107.

<sup>637</sup> « Just Another Rendering of the Same Problem », site Internet de Ulysses Jenkins, en ligne : <http://ulyssesjenkins.com/justanother.html> [consulté le 25/07/2017]. Voir aussi Ulysses JENKINS, « Just Another Rendering of the Same Old Problem », *High Performance*, hiver 1979-1980, vol. 2, n° 4, p. 44.

<sup>638</sup> Voir par exemple Angela DAVIS, *op. cit.*, p. 129.

<sup>639</sup> bell hooks, « Reconstructing Black Masculinity », *op. cit.*, p. 98.

## 2. Féminité/masculinité : une fluidité

La féminité et la masculinité sont des formations idéologiques qui évoluent en fonction des périodes historiques et des cultures considérées. L'historienne de l'art Abigail Solomon-Godeau précise que ce sont des concepts qui n'ont « qu'un rapport indirect avec le sexe biologique et dont l'ensemble des différentes manifestations constituent l'expression culturelle, sociale et psychosexuelle du genre<sup>640</sup>. » Par la création de personnages transgenres, ce qui rappelle la performance *Ominous Operation* (1970) de Vicki Hall, Eleanor Antin, Paul Best et Richard Newton, trois artistes que nous avons déjà évoqué-e-s, mettent en évidence que le genre n'est pas lié au sexe biologique et brouillent les frontières entre « féminin » et « masculin »<sup>641</sup>.

Si nous avons précédemment étudié ses personnages de l'infirmière Eleanor et de la ballerine Eleanora Antinova, Eleanor Antin choisit d'incarner également un archétype de la masculinité. À partir de 1972, elle opte pour la figure d'autorité du roi. À la recherche de qui elle pourrait être si elle était un homme, elle pare son visage d'une fausse barbe et se rend alors compte de sa ressemblance physique avec un portrait du roi Charles 1<sup>er</sup> peint par Antoine van Dyck (1599-1641). En se documentant sur cette figure historique, elle prend conscience également de points de similitude entre sa personnalité et celle du roi, comme le romantisme et la tendance à l'échec<sup>642</sup>. Dans les performances de rue *The King of Solana Beach* (1972), elle revêt la fausse barbe ainsi qu'un chapeau, une cape de velours et un jean rentré dans des bottes de cuir et se promène dans son royaume inventé de Solana Beach, un quartier du nord de San Diego (fig. 172). Elle parle avec ses « sujets » de questions politiques liées à l'économie ou encore au troisième âge. Malgré l'adoption de certains attributs « masculins », Antin ne cherche pas à camoufler son corps de femme. En juxtaposant des signes de la féminité et

---

<sup>640</sup> Abigail SOLOMON-GODEAU, « Les maux du mâle : une crise dans la représentation », in Fabienne DUMONT (dir.), *La Rébellion du "Deuxième sexe": l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines*, op. cit., p. 308.

<sup>641</sup> Les recherches de ces artistes résonnent avec celles de Marcel Duchamp et la création de son personnage Rose Sélavy au début des années 1920. À ce sujet, voir Giovanna ZAPPERI, *L'artiste est une femme : la modernité de Marcel Duchamp*, Paris, PUF, 2012.

<sup>642</sup> Eleanor Antin in Glenn PHILLIPS (dir.), *California Video: Artists and Histories*, op. cit., p. 24.

de la masculinité, elle remet en cause la fixité admise de ces deux catégories<sup>643</sup>. Antin ne reproduit pas non plus les attentes de la société dominante envers une personnalité royale. Son apparence est en effet peu soignée et ses attitudes, comme boire de la bière avec de jeunes gens qu'elle rencontre, ne correspondent pas à ce que l'on envisage au vu de sa position. En se jouant ainsi des codes de la masculinité dominante, Antin subvertit également ceux de la blancheur<sup>644</sup>.

Sous les traits du roi de Solana Beach, Antin réalise également *The Battle of the Bluffs* (1975). Sous la forme d'un monologue, la performance est inspirée d'un événement contemporain, c'est-à-dire l'arrachage d'arbres typiques de la Californie pour permettre la réalisation d'un projet immobilier. Le roi raconte comment des promoteurs ont détruit des arbres pour une construction qui, ironiquement abrite le bureau du Independent Order of Foresters, et comment sa tentative de préserver avec l'aide de ses sujets la forêt du royaume contre des intérêts privés mercantiles se solda par un échec<sup>645</sup>. Antin crée aussi la série de dessins accompagnés de textes *The King's Meditations* (1974-1975). Le roi y révèle ses difficultés dans les relations sociales, et notamment son anxiété à parler aux autres, un signe de faiblesse au regard des valeurs de la masculinité dominante :

*La présence des autres me fait beaucoup souffrir. Parler aux gens est devenu une épreuve. En réalité, cela n'a jamais été très naturel pour moi. [...]. Quand les circonstances m'obligent à avoir une conversation avec des étrangers [...], je ne sais pas quoi leur dire. Mon sens naturel de l'humour me sauve. Comme un magicien, je détourne les gens de mon embarras avec un tour de passe-passe [...]*<sup>646</sup>.

---

<sup>643</sup> Voir Meiling CHENG, *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 41.

<sup>644</sup> Voir Cherise SMITH, *op. cit.*, p. 112.

<sup>645</sup> Howard N. FOX, « Waiting in the Wings: Desires and Destiny in the Art of Eleanor Antin », *op. cit.*, p. 60-61. Voir aussi « The Battle of the Bluffs », in *Eleanor Antin papers, 1953-2010*, *op. cit.*, box 17, folder 17 « Battle of the Bluffs ».

<sup>646</sup> Eleanor ANTIN, « from « The King's Meditations » », *LAICA Journal*, juin-juillet 1975, n° 6, p. 22.

Dans un autre texte, le roi avoue son homosexualité en parlant de son amant qui tente de le soutenir dans les difficultés qu'il rencontre<sup>647</sup>. Avec ce personnage, Antin ne se conforme pas aux exigences de la figure de l'autorité masculine par les « échecs » et les « faiblesses » du roi dans son exercice du pouvoir, mais aussi par son orientation sexuelle, et propose ainsi une alternative aux normes imposées. En combinant des éléments de ce qui est considéré comme féminin et comme masculin, elle insiste sur leurs caractères performatifs.

Dans les années 1970, Paul Best, qui est un des étudiants de Eleanor Antin à l'Université de Californie à San Diego, crée quatre identités fictives : Octavia Bestelle (une femme alcoolique, grande fumeuse et souffrant de schizophrénie), Octavius Bestello (le pendant masculin de Octavia), Priscilla (un gai qui adore la musique disco) et Daphne Belle (un travesti qui croit vivre à la période précédant la guerre de Sécession)<sup>648</sup>. Avec le personnage androgyne de Octavia<sup>649</sup>, Best, qui se définit comme un « féministe radical », explore son intérêt pour les codes vestimentaires et leurs liens avec la construction du genre : « J'étudie les implications sociales et politiques des vêtements masculins et féminins et la façon dont les personnes sont opprimées, confinées, stéréotypées et parfois assurées de l'approbation sociale en fonction de ce qu'elles portent<sup>650</sup>. » À l'instar de Lynn Hershman Leeson dans *Roberta Breitmore* (1973-1979) et de Eleanor Antin dans *Being Antinova* (1980), Best expérimente le personnage de Octavia dans l'espace social. Dans la revue *High Performance*, il publie des récits précis, qui oscillent entre analyse sociologique et journal intime, de deux performances mettant en scène Octavia que nous allons détailler.

Dans *Octavia Goes Shopping in her New Hair Color* (1978), Octavia est « davantage elle ». Satisfaite de la couleur de cheveux qu'elle s'est appliquée la veille, Octavia décide à son réveil d'aller l'exhiber dans un centre commercial du quartier de Mission Valley à San Diego. Elle se maquille et s'habille avec un pantalon clair serré, des bottes noires et un collier de cuir noir brodé de clous en argent. En quittant son appartement, elle fume

---

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>648</sup> « Artist's Statement », in *LACE archive*, *op. cit.*

<sup>649</sup> Paul Best emploie aussi le prénom Octavia pour parler des deux personnages, féminin et masculin.

<sup>650</sup> « Letter to Ms. Burnham March, 23 1979 », in *High Performance magazine records, 1953-2005*, *op. cit.*, box 5, folder 23 « Paul Best ».

une cigarette fine avec un fume-cigarette. Elle rejoint l'arrêt de bus (ses moyens financiers ne lui permettant pas de se déplacer autrement) où elle se fait remarquer par les passant-e-s. À son arrivée au centre commercial, elle rejoint sa boutique favorite, un drugstore à bas prix, où elle achète des chewing-gums de la moins chère des marques. Elle remarque que sa couleur fait sensation au vu du nombre de regards qu'elle attire. Elle se rend ensuite à un autre magasin pour trouver du maquillage en promotion. Même si elle se pare exclusivement de noir, sa couleur préférée, elle achète du gloss et un rouge à lèvres rouge-marron ne pouvant résister à leurs prix au rabais. Octavia poursuit sa promenade en faisant du lèche-vitrine avant que son bus retour n'arrive. Elle continue à retenir l'attention, ce qui la rend heureuse. Finalement, elle rentre chez elle et se couche<sup>651</sup>.

Dans *Octavia Goes Out for a Beer* (1979), Octavia, « il », se lève avec une forte envie de boire une bière. N'en ayant plus chez lui, il décide alors de se rendre dans un bar. Il se maquille avec du rouge à lèvres, du crayon pour les yeux et du vernis à ongles noirs. Il revêt sa veste, ses bottes lacées de cuir et son collier de cuir noirs. De mauvaise humeur, il choisit cette apparence de manière à garder les personnes qu'il croise à distance. Il complète sa panoplie en accrochant à la ceinture de sa veste un porte-clés de cuir noir complété d'un imposant jeu de clés. Octavia sort de chez lui, met ses lunettes de soleil et s'allume une cigarette (fig. 173). Il monte dans le bus (il s'installe au fond, sa place habituelle) qui le transporte jusqu'au centre-ville. Il rejoint ensuite le bar The Press Room où il boit rapidement une bière, se rend aux toilettes et se recoiffe avant d'aller à un second bar The Chee Chee Club, son endroit favori. Bien qu'il se sente moins anxieux après une première bière, il souhaite encore ne pas être approché. Le barman, qui connaît ses habitudes, lui sert une bière, puis de nouveau il va aux toilettes et se recoiffe. Octavia retourne ensuite chez lui et se couche satisfait d'avoir évité tout contact grâce à sa parure<sup>652</sup>.

Dans ces deux performances, Best analyse les perceptions que son environnement a de soi en fonction de son apparence et de son attitude, et plus

---

<sup>651</sup> Paul BEST, « Octavia Goes Shopping in Her New Hair Color », *High Performance*, mars 1979, vol. 2, n° 1, p. 50-51.

<sup>652</sup> Paul BEST, « Octavia Goes Out for a Beer », *High Performance*, septembre 1979, vol. 2, n° 3, p. 42-43.



particulièrement en lien avec le genre ambigu de Octavia qui combine à la fois des attributs considérés comme féminin et masculin.

En 1975, dans *I take you into a room in Brawley and we smell onions*, Richard Newton joue le rôle de deux femmes : une qui passe sa lune de miel dans une chambre de motel à Brawley (une ville du Comté d'Imperial en Californie) et une autre qui se prostitue dans la même chambre (fig. 174). La performance combine des éléments du féminisme, de l'identité transgenre et de la dualité homme-femme composant chaque personne. Dans notre entretien (2014), Newton précise aussi que sa performance est liée à l'abandon de sa mère pendant son enfance :

*J'étais à la recherche d'une fusion du masculin et du féminin dans une identité sexuelle transgenre, dans laquelle ni le masculin, ni le féminin ne serait exclu de ma personne ou de mon art. [...]. Rétrospectivement, bien que je n'en étais pas entièrement conscient à l'époque, du moins pas à un niveau si profond, je voulais trouver ma mère. J'étais séparé de ma mère depuis l'âge de quatre ou cinq ans. Je pensais que si je pouvais regarder en moi-même assez profondément et en extraire mon entité féminine, je retrouverais ma mère<sup>653</sup>.*

Dans un décor d'une chambre de motel, Newton, habillé en mariée, entame un monologue sur sa nuit de noce éloignée des attentes sur le mariage idéalisé par la société dominante : « le cliché du « plus beau jour de sa vie » juxtaposé à la brutalité de la réalité<sup>654</sup>. » comme l'écrit Nancy Buchanan dans son compte-rendu de la performance. Pendant ce monologue, un photographe prend des polaroids de la mariée. Quand elle termine son récit, son voile tombe sur sa poitrine et elle s'en va. Le temps de son absence, le photographe tente de vendre ses clichés et deux personnes commencent à proposer des visionneuses de diapositives montrant des images érotiques de l'artiste. Ensuite, Newton revient vêtu d'un kimono noir et rouge en soie qu'il retire dévoilant alors de la lingerie noire. La scène se déroule la nuit suivante dans la même chambre. La prostituée s'engage également dans un monologue dans lequel elle décrit des fantasmes qu'elle pourrait assouvir. Puis, de nouveau, les colporteurs tentent de vendre leurs

---

<sup>653</sup> « Entretien Richard Newton, 14 juin 2014, Pasadena », Annexe 8, p. 86.

<sup>654</sup> Nancy Buchanan in *Ibid.* p. 91.

images complétées des polaroïds de la prostituée. La pièce est ensuite plongée dans l'obscurité et des hurlements de loups suivis de bruits de chaînes métalliques se font entendre. Newton réapparaît nu entouré de chaînes et s'effondre. Les colporteurs cherchent alors à faire de nouvelles affaires avec le public, en leur proposant la possibilité de faire une fellation à l'artiste contre une somme d'argent par exemple. Dans cette performance, Newton souligne l'objectification des femmes à travers les figures de la mariée et de la prostituée, une dichotomie sur laquelle s'appuie le modèle dominant de la féminité, qu'il associe à des marchandises. Newton rapproche également ces deux archétypes au travail de l'artiste, femme et homme : « Les artistes connaissent une période de lune de miel avec l'art et, s'ils rencontrent un certain succès, ils se prostituent à l'art et sont finalement pris au piège par celui-ci<sup>655</sup>. »

Deux années plus tard, en 1977, Newton crée le personnage de Miss Barstow. Lors de l'un de ses nombreux voyages à travers la Californie, il découvre à Barstow (une ville située au nord-est de Los Angeles) une exposition de photographies de la Miss de l'année et des anciennes tenantes du titre. Il performe pour la première fois en tant que Miss Barstow en avril 1977 à L.A. Louver (Venice). Le titre de la performance *The Former Miss Barstow in a Brush With Fame* joue sur les différentes significations de « *brush* » qui évoque l'action d'entrer en contact avec quelque chose, mais aussi un outil utilisé par les artistes ou le pénis en argot. Dans notre entretien, Newton explique le changement de sexe opéré par l'ancienne Miss pour être acceptée dans le milieu de l'art, ce qui rappelle le fait que l'artiste est avant tout considéré comme *un* homme : « elle était une artiste femme, mais elle voulait trouver sa place dans un monde de l'art dominé par les hommes, alors elle en est devenue un<sup>656</sup>. » Pour l'exposition *Live from L.A.* organisée par Chris Burden à Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA) en octobre 1977, il réalise avec Linda Frye Burnham la performance *Touch a Penis with the Former Miss Barstow*. Les deux artistes sont séparé-e-s du public par un drap tendu. Des images diverses sont projetées de gauche à droite. Au niveau d'un trou découpé dans le drap, elles rendent visible soit un pénis, soit un pubis. En parallèle, un film diffuse des prises de vue diverses : une course de voitures à Hollywood Park, le Tournoi de la parade des roses de Pasadena, un défilé de mode et trois plans serrés de l'aine de

---

<sup>655</sup> « Entretien Richard Newton, 14 juin 2014, Pasadena », Annexe 8, p. 94.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 96.

Newton. Une voix off raconte l'histoire d'une femme qui a changé de sexe pour devenir un artiste reconnu, puis invite les membres du public à toucher le pénis de l'ancienne Miss : « Miss Barstow venait juste d'être opérée pour avoir un pénis et était heureuse que des gens viennent le toucher<sup>657</sup>. » (fig. 175)

Tout en questionnant le sexisme au sein du monde de l'art et en puisant dans son expérience personnelle, Richard Newton exprime l'artificialité des catégories « féminité » et « masculinité ». Comme Eleanor Antin et Paul Best, l'artiste met en scène des possibilités multiples d'identifications au-delà des limites du genre.

### **3. « Désidentification » : les performances de Robert Legorreta/Cyclona**

Né en 1952 à El Paso (Texas), Legorreta, qui se définit comme un « *live art artist*<sup>658</sup> », incarne lui aussi un personnage défiant les frontières du genre : Cyclona. À travers ce personnage qu'il conçoit comme une œuvre d'art politique, Legorreta cherche à agir sur les perceptions des spectateurs et des spectatrices en bousculant les normes de la féminité et de la masculinité et en ouvrant la voie à de multiples possibilités d'être. « Cyclona est une perception. Percevez Cyclona comme vous le désirez<sup>659</sup>! » écrit-il. C'est à la suite d'une remarque d'une collègienne qui le qualifie de « *queer* » après que sa mère ait souhaité lui éclaircir les cheveux (une teinture qui a viré au rouge) qu'il prend conscience de sa capacité à provoquer des réactions par son allure<sup>660</sup>. Dans sa pratique artistique, Legorreta est aussi profondément influencé par la contre-culture et les mouvements sociaux de libération ainsi que par les discriminations raciales qu'il subit à l'école<sup>661</sup>. Alors que se forme le Chicano Movement, l'artiste est inscrit au Garfield High

---

<sup>657</sup> « Entretien Richard Newton, 14 juin 2014, Pasadena », p. 21. Voir aussi Richard NEWTON, « Touch a Penis », *High Performance*, février 1978, vol. 1, n° 1, p. 36-37.

<sup>658</sup> Robert LEGORRETA, « Cyclona Live Art Artist Piece de Resistance! », in *The Fire of Life: The Robert Legorreta - Cyclona Collection, 1962-2002*, UCLA Chicano Studies Research Center, Los Angeles.

<sup>659</sup> *Ibid.*

<sup>660</sup> Robb HERNÁNDEZ, *The Fire of Life: The Robert Legorreta-Cyclona Collection*, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2009, p. 5. Réinvesti par des militant-e-s et intellectuel-le-s dans les années 1980 et 1990, le terme « *queer* », qui signifie « étrange », est dans les années 1960 une injure envers ceux et celles qui ne sont pas conformes au système de l'hétérosexualité.

<sup>661</sup> Robert LEGORRETA, « Cyclona Live Art Artist Piece de Resistance! », *op. cit.*

School qui fut un lieu névralgique de l'activisme politique de la jeunesse chicana de Los Angeles. Dans les années 1960 et 1970, il participe aux *Blow-Outs*, mais également aux *love-ins* organisés au Griffith Park ainsi qu'aux premières marches gaies organisées sur Hollywood Boulevard. L'artiste est également membre du Gay Liberation Front de Los Angeles<sup>662</sup>. Mais, étant à la fois Chicano et homosexuel, il est difficile pour Legorreta de s'identifier au Chicano Movement et au Gay Liberation Movement. Même si les performances de Legorreta s'inscrivent dans une perspective de libération des oppressions au même titre que les artistes, femmes et hommes, du Chicano Art Movement, l'artiste, qui n'est pas conforme au modèle de l'hétérosexualité, est exclu des expositions consacrées aux artistes chicanas et chicanos des années 1970, ce qui témoigne de la marginalisation des problématiques liées à l'homosexualité dans la communauté chicana. Plusieurs artistes chicanos homosexuels, dont font partie Dreva, Gronk, Teddy Sandoval, Joey Terrill et Jack Vargas, sont pourtant actifs à Los Angeles. Legorreta et ces artistes s'exposent à des réactions homophobes. Jack Vargas a notamment fait l'objet de violences de la part du public lorsqu'il montre une pièce associant la culture chicana à l'homosexualité dans le cadre de l'exposition *Chicanismo en el arte* organisée en 1975 à Los Angeles. Son œuvre se composait d'un dossier Rolodex contenant des cartes classées alphabétiquement avec des phrases et des mots clés définissant des aspects de la culture chicano qui se référaient à une iconographie homosexuelle<sup>663</sup>. Legorreta ne trouve pas non plus sa place au sein du Gay Liberation Movement en raison de son eurocentrisme. Il choisit d'ailleurs de ne plus s'identifier en tant que gai, préférant le terme d'homosexuel<sup>664</sup>.

Dès 1967, Legorreta réalise ses premières performances avec Mundo Meza qu'il a rencontré au sein d'un collectif d'artistes. Ils déambulent dans les rues de East Los Angeles en tenues extravagantes, maquillés, avec des vêtements féminins et masculins, portant de fausses poitrines et s'autoproclament « *psychedelic glitter queens*<sup>665</sup> ». Pour l'artiste, le fait de se travestir n'est pas une conséquence de son homosexualité, mais

---

<sup>662</sup> *Ibid.*

<sup>663</sup> Voir Harry GAMBOA Jr., « Renegotiating Race, Class, and Gender: Street Works, Performance Art, and Alternative Spaces », in Selene PRECIADO (dir.). *Mex/L.A.: "Mexican" Modernism(s) in Los Angeles, 1930-1985*. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2011, p. 93.

<sup>664</sup> Sur la question de l'homosexualité au sein de la communauté mexicaine-américaine, voir Tomas ALMÁGUER, « Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior differences », *A Journal of Feminist Cultural Studies*, été 1991, vol. 3, n° 2.

<sup>665</sup> Robb HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 6.

relève davantage de la pratique du *cross-dressing* notamment inspirée du glam rock représenté par David Bowie. Combinant des vêtements considérés comme féminin et d'autres comme masculin, il ne souhaite pas affirmer une de ces deux identités, mais les faire coexister dépassant ainsi le système binaire du genre et remettant en cause le fait d'envisager les catégories « féminin » et « masculin » comme exclusives. Les performances de Legorreta et de Meza font également écho aux performances de la troupe de théâtre The Cockettes, active de 1969 à 1972 à San Francisco. Issu-e-s du mouvement hippie, les comédien-ne-s de la troupe se produisent à la fois sur scène et dans la rue avec un maquillage exubérant et portant des vêtements fantasques qu'elles et ils confectionnent elles et eux-mêmes mettant en scène une forme d'indétermination du genre<sup>666</sup>. Il est intéressant de noter que, bien que cette pratique du *cross-dressing* n'était pas pour l'artiste lié à son homosexualité, il était identifié comme gai. Le fait de penser que le comportement sexuel était déterminé par l'identité de genre évoque les « invertis », un terme utilisé pour caractériser les homosexuels au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle aux États-Unis. L'historien George Chauncey explique :

*Le désir sexuel des « tapettes » pour les hommes n'était pas considéré comme une caractéristique singulière qui les distinguait des autres hommes, comme c'est en général le cas aujourd'hui, mais comme un des aspects de l'inversion (ou renversement) d'un rôle sexuel qu'on s'attendait aussi à les voir manifester par le fait d'adopter des vêtements et un maniérisme féminins<sup>667</sup>.*

Mentionnons qu'en troublant les catégories de la fémininité et de la masculinité dans l'espace public, Legorreta et Meza se heurtent aux insultes et aux violences physiques des passants ainsi que des policiers<sup>668</sup>. Leurs performances de rue attirent également l'attention de Gronk, un des fondateurs du collectif ASCO, qui leur propose de jouer dans une pièce qu'il vient d'écrire : *Caca-Roaches Have No Friends*. La pièce se joue à l'automne 1969 au Belvedere Park de East Los Angeles. Le titre fait référence aux indésirables et aux laissé-e-s-pour-compte de la société en lien avec l'ouvrage *The Revolt*

---

<sup>666</sup> Voir Julia BRYAN-WILSON, « Handmade Genders: Queer Costuming in San Francisco circa 1970 », in Elissa AUTHER & Adam LERNER (dirs.), *op. cit.*, p. 77-94.

<sup>667</sup> George CHAUNCEY, « Genre, identités sexuelles et conscience homosexuelle dans l'Amérique du XX<sup>e</sup> siècle », Didier Eribon (dir.), *Les études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 101.

<sup>668</sup> Robb HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 6.

*of the Cockroach People* (1973) de Oscar Acosta Zeta<sup>669</sup> et annonce un registre satirique. Gronk attribue à Legorreta le rôle de Cyclona. Ce personnage lui est inspiré par une Chicana lesbienne qu'il avait rencontrée lors d'une fête à East Los Angeles. Legorreta est vêtu d'une chemise de nuit noire et d'une écharpe de fourrure. Il porte un maquillage, réalisé par Gronk, qui deviendra caractéristique de Cyclona : un visage blanchi, des yeux fortement maquillés de noir et une bouche d'un rouge puissant. Avec ce maquillage, Gronk a très certainement cherché à exagérer le maquillage typique des Cholas. La peau blanchie de Cyclona évoque également les *calaveras*. Il est aussi intéressant de relever que Legorreta a la peau claire, ce qui lui avait valu le surnom de « *The Irishman* ». Dans un entretien paru en 2006, Legorreta évoque d'autres influences à propos de l'apparence de Cyclona tels que le personnage de l'opéra *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo et le personnage *drag* Divine incarné par Glen Milstead dans les films de John Waters dès le milieu des années 1960<sup>670</sup>. Dans la scène intitulée *Cock Scene*, Cyclona déshabille un autre acteur, casse les deux œufs qui lui font office de testicules, puis mord et fait ainsi éclater le ballon d'eau représentant le pénis qu'il porte entre ses cuisses (fig. 176). Cette scène, que l'artiste décrit comme une protestation contre la gérontocratie<sup>671</sup>, s'apparente à une métaphore incitant à la libération. L'audience, composée essentiellement de familles latino-américaines de East Los Angeles (le spectacle ayant été annoncé comme un divertissement familial) réagit négativement au spectacle que la police finit par venir stopper<sup>672</sup>. Cette réaction reflète de nouveau la réticence aux représentations de l'homosexualité au sein de la communauté chicana. Ce rejet peut s'expliquer par l'influence importante de l'église catholique ainsi que par l'assimilation de l'homosexualité à la culture anglo-américaine<sup>673</sup>.

Suite à *Caca-Roaches Have No Friends*, Gronk, Meza et Legorreta organisent au début des années 1970 des séances photos qui mettent en scène Cyclona, documentées par des albums [*scrapbooks*]. Dans *Cyclona in Performance on the Beach* (œuvre non datée), Cyclona est vêtu d'une robe en tulle blanche et rose. Il est aussi coiffé d'un

---

<sup>669</sup> L'ouvrage a été traduit en 2014 : ACOSTA Oscar Zeta, *La révolte des cafards*, traduction Romain GUILLOU, Paris, Tusitala, 2014.

<sup>670</sup> Jennifer Flores STERNAD, « Cyclona and Early Chicano Performance Art: An Interview with Robert Legorreta », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2006, vol. 12, n° 3, p. 476.

<sup>671</sup> *Ibid.*

<sup>672</sup> Robb HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 8.

<sup>673</sup> Jennifer Flores STERNAD, *op. cit.*, p. 476-477.

foulard, également en tulle, noué autour de sa tête. Son corps est peint de plusieurs couleurs. Sur certains clichés, l'artiste joue des poses que l'on pourrait attribuer à la féminité. Il prend parfois des poses suggestives et d'autres plus burlesques (fig. 177). À travers ces photographies, Gronk, Meza et Legorreta disséminent des formes de désir qui s'écartent des représentations dominantes. Ces images, qui ont circulé dans des milieux alternatifs, ont d'ailleurs contribué à créer un culte autour de Cyclona<sup>674</sup>. Elles constituent un contrepoint visuel à la représentation traditionnelle de la masculinité chicana liée à l'idéologie du *machismo*. Associé à la virilité, au pouvoir, à la force et à l'autorité, le *machismo* est aussi considéré comme une réaction à la colonisation et comme un stéréotype anglo-américain sur les Chicanos<sup>675</sup>. Ces photographies proposent ainsi des alternatives aux constructions de la masculinité chicana et invitent à s'en affranchir.

En 1971 à l'Université d'État de Californie à Los Angeles, Legorreta réalise la performance *The Wedding of Maria Theresa Conchita Con Chin Gow*. L'affiche annonce l'organisation d'un mariage chicano sur le campus. Mais, elle ne précise pas que ce mariage ne suit pas l'ordre hétérosexuel : il unira deux hommes, Legorreta vêtu en mariée et son petit-ami en époux (fig. 178). À la fois une critique du mariage et de la norme hétérosexuelle promue par le Chicano Movement, la performance suscite de nouveau de violentes réactions<sup>676</sup>. Cyclona ne correspond pas à l'image traditionnelle de la mariée. Legorreta choisit en effet de porter une barbe comme attribut de la masculinité afin de ne pas être identifié à une femme<sup>677</sup>. À ce titre, notons que l'artiste rejette la qualification de *drag queen* pour ses performances à travers lesquelles son objectif n'est pas de performer la féminité. Mais, s'il ne souhaite pas se transformer en « femme », étant donné qu'il adopte des attributs associés au féminin (comme les vêtements), les spectateurs et les spectatrices de ses performances l'identifient et le perçoivent très souvent comme tel<sup>678</sup>.

---

<sup>674</sup> Jennifer Flores STERNAD, *op. cit.*, p. 487.

<sup>675</sup> Alfredo MIRANDÉ, *The Chicano Experience: An Alternative Perspective*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1985.

<sup>676</sup> Jennifer Flores STERNAD, *op. cit.*, p. 484.

<sup>677</sup> Hisbiscus de la troupe des Cockettes portait aussi une barbe.

<sup>678</sup> Robert Legorreta in Jennifer Flores STERNAD, *op. cit.*, p. 486.

Les réactions face au personnage de Cyclona révèlent les difficultés à sortir des cadres interprétatifs de l'identité et à envisager leurs déconstructions afin d'échapper à un système binaire (femme/homme et hétérosexuel/homosexuel). La revendication d'un mariage chicano et, non pas un mariage gai, affirme l'existence d'une identité homosexuelle chicana. L'artiste encourage un activisme politique qui ne doit pas se limiter à la race, mais qui doit adopter une lutte contre les oppressions quelles qu'elles soient. S'il élargit ainsi les politiques de l'identité du Chicano Art Movement, l'artiste étend également celles du Gay Liberation Movement en exprimant son identité chicana. D'une certaine manière, on peut considérer que la tactique artistique de Legorreta préfigure le concept de « désidentification » [*disidentification*] développé par le chercheur José Esteban Muñoz à la fin des années 1990. Celui-ci définit le processus de désidentification comme une alternative à l'assimilation ou à l'opposition à l'idéologie dominante par le fait de révéler et de transformer cette dernière en y introduisant les voix des groupes minorisés<sup>679</sup>.

#### **4. Documenter les expériences gaies**

Pour terminer ce chapitre consacré aux déconstructions des masculinités, nous allons nous intéresser à des œuvres de Hal Fischer et de Patrick Angus à travers lesquelles les deux artistes documentent les expériences gaies à la fin des années 1970 à San Francisco et à Los Angeles. En 1977, Hal Fischer (né en 1950 à Kansas City, Missouri) réalise *Gay Semiotics*, une série de vingt-quatre photographies combinées avec du texte sur l'expérience gaie dans le quartier du Castro à San Francisco<sup>680</sup>. Deux années avant l'exécution de cette série, Fischer s'est installé à San Francisco où il a étudié la photographie à l'Université d'État de San Francisco. Il y rencontre l'artiste Lew Thomas, co-fondateur de NFS Press et auteur de *Structuralism and Photography* (1978), qui l'initie à la sémiotique et l'incite à poursuivre son intérêt pour la relation entre la

---

<sup>679</sup> José Esteban MUÑOZ, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 31.

<sup>680</sup> La série de photographies a été exposée pour la première fois en 1977 à la Lawson de Celle Gallery (San Francisco). Elle a également été publiée chez NFS Press en 1978. L'ouvrage a été réédité en 2015 (Los Angeles, Cherrie and Martin).



photographie et le langage<sup>681</sup>. Les clichés de *Gay Semiotics* se structurent autour de quatre axes : « *Signifiers* » [« Signifiants »], « *Archetypal Media Images* » [« Images médiatiques archétypales »], « *Fetishes* » [« Fétiches »] et « *Street Fashions* » [« Styles urbains »]. Dans « *Signifiers* », Fischer explore notamment le code des bandanas [*hanky code*] qui a émergé dans les communautés gaies des années 1970 aux États-Unis. Les couleurs des bandanas portés dans les poches arrière des pantalons permettaient d'indiquer ses préférences sexuelles. Dans le texte qu'il rédige pour l'ouvrage regroupant ce travail publié en 1978, l'artiste précise que cette forme de communication fait son apparition à San Francisco autour de 1971 notamment sous l'influence du magasin The Trading Post spécialisé dans les produits érotiques. Fischer indique que le fait d'utiliser des signifiants pour traduire la disponibilité sexuelle se situe dans un positionnement à l'inverse de la culture hétérosexuelle qui elle favorise les signifiants de la non-disponibilité (les alliances)<sup>682</sup>. Fischer examine d'autres codes liés au port de boucles d'oreille ou encore à la manière de placer ses clés. Dans ce langage créé par la communauté gaie, le port de l'un de ces signes du côté droit ou du côté gauche du corps permet de préciser si le portant est un partenaire sexuel passif ou actif, tel que le montre la figure 1 de *Gay Semiotics* (fig. 179) L'artiste utilise des descriptions précises, presque scientifiques, pour « décoder » ce langage, mais emploie également un ton humoristique comme dans la figure 2 de la série (fig. 180) :

*Les bandanas signifient des tendances comportementales en fonction de leur couleur et de leur emplacement. Un bandana bleu placé dans la poche arrière droite indique que le porteur désire jouer un rôle passif dans la relation sexuelle. À l'inverse, un bandana bleu placé dans la poche arrière gauche précise que le porteur tiendra le rôle actif ou masculin traditionnel pendant le rapport. Le bandana bleu est communément utilisé comme mouchoir dans le traitement de la congestion nasale et, dans certains cas, ne possède aucune signification liée aux préférences sexuelles<sup>683</sup>.*

---

<sup>681</sup> Hal Fischer in Francesco TENAGLIA, « Conversations, *Gay Semiotics*: Hal Fischer », *Mousse Magazine*, mars 2017, en ligne : <http://moussemagazine.it/gay-semiotics-hal-fischer/> [consulté le 27/07/2017].

<sup>682</sup> Hal FISCHER, *Gay Semiotics: A Photographic Study of Visual Coding among Homosexual Men*, Los Angeles, Cherry and Martin, 2015 [1978], p. 20-21.

<sup>683</sup> « *Handkerchief* » est employé pour désigner un mouchoir et un bandana.

L'historien de l'art Richard Meyer écrit : « *Gay Semiotics* documente les codes élaborés par la culture gaie dans les années 1970 tout en reconnaissant l'absurdité de son propre ton apparemment objectif, strictement anthropologique<sup>684</sup>. » Dans « *Archetypal Media Images* », Fischer représente cinq archétypes issus des journaux gais, comme le « *Classical* » et le « *Western* ». Chacun d'entre eux est présenté accompagné d'un court texte. Dans « *Fetishes* », il documente des éléments de la culture cuir [*Leather Culture*]. Enfin, dans « *Street Fashions* », il photographie des hommes gais portant des tenues vestimentaires différentes dans les rues de San Francisco et signale des éléments caractéristiques de chacune d'entre elles en insérant du texte dans les portraits.

*Gay Semiotics* documente les pratiques et les expressions des désirs de la communauté gaie du quartier du Castro qui est principalement constituée d'hommes blancs, jeunes, et minces. Dans un entretien avec Julia Bryan-Wilson paru en 2015, Fischer précise que la série : [...] montrait la masculinité gaie du Castro à cette période, qui n'était pas plurielle. Elle représentait l'homme blanc et sa manière particulière d'être<sup>685</sup>. » En choisissant une approche à la fois analytique et humoristique, Fischer banalise ces images et s'éloigne d'une perception romantique ou sensationnelle de l'expérience gaie. *Gay Semiotics* reflète également les enjeux et les problématiques des gais dans les années 1970, une période marquée par le Gay Liberation Movement et qui précède la découverte du sida ; Fischer explique :

*Pour les personnes gaies et hétérosexuelles qui ont atteint leur majorité dans les années 1970, la série leur rappelle leur jeunesse, une période plus festive et innocente. Les années 1970 étaient fun. Pour les jeunes gais qui sont nés à la fin des années 1980 et dans les années 1990 avec lesquels j'ai eu l'occasion de discuter, Gay Semiotics ne représente pas seulement une part de leur histoire, mais une période presque légendaire. Les années 1970 n'étaient pas sans problèmes, et il y a eu des moments très sombres, mais c'était à de nombreux*

---

<sup>684</sup> Richard MEYER, « Inverted Histories: 1885-1979 », in Catherine LORD et Richard MEYER (dirs.), *op. cit.*, p. 27.

<sup>685</sup> Hal Fischer in Julia BRYAN-WILSON, « *Gay Semiotics* Revisited: Hal Fischer in Conversation with Julia-Bryan Wilson », *Aperture*, printemps 2015, n° 218, p. 35.

*égards une période moins complexe pendant laquelle nous pouvions à la fois célébrer notre identité et poursuivre nos idéaux*<sup>686</sup>.

Dans une série de dessins réalisée à Los Angeles, Patrick Angus (né en 1953 à Los Angeles) documente également les expériences gaies des années 1970 en Californie<sup>687</sup>. À l'âge de vingt-et-un ans, après avoir obtenu une bourse au Santa Barbara Art Institute, Angus, inspiré par les peintures abordant le sujet de l'homosexualité que David Hockney réalise à Los Angeles, quitte Santa Barbara où il a grandi pour s'installer à Los Angeles. Influencé par des œuvres de Rico Lebrun et de Pablo Picasso qu'il a vues au Santa Barbara Art Museum, Angus commence à réaliser des dessins au crayon représentant des scènes dont une grande partie dépeint l'expérience gaie, ce qui annonce les peintures qu'il réalisera ensuite à New York à partir de 1980. Angus y exprime souvent « la solitude sexuelle et la quête de l'amour<sup>688</sup>. » selon les termes de Douglas Blair Turnbaugh. Plusieurs dessins montrent en effet des scènes dans lesquelles des hommes s'observent, comme dans *Disco Ball and Mirrors, 2/21/1979* et *Two Naked Men on Beach – One Wearing Shoes and Shocks, 1/3/1979*. Par le biais de confrontations visuelles, il insère également des références à l'homosexualité dans des scènes du quotidien. Dans *Street Scene with Six Figures – Penis/Canse Visual Pun, 1/10/1979*, la canne de l'une des personnes suggère la forme d'un pénis (fig. 181). Dans un autre dessin (Sans titre, 29/01/1979), on voit dans un centre commercial un homme blanc, à l'apparence bourgeoise, qui fixe, pendant sa descente en escalator, un mannequin homme habillé d'un débardeur et d'un boxer dans une vitrine de magasin. Dans deux autres dessins, il représente un homme noir (vêtu d'un tee-shirt avec la mention « 69 » comme un hommage aux révoltes de Stonewall) et un homme blanc, bras dessus, bras dessous, marchant ensemble sur Hollywood Boulevard (sans titre, 1979) et deux hommes s'embrassant dans une salle de billard (sans titre, 28/03/1979) (fig. 182).

Par la photographie et le dessin, ces deux artistes visualisent les expériences gaies des années 1970 en Californie. En lien avec le Gay Liberation Movement, il

---

<sup>686</sup> Hal Fischer in Francesco TENAGLIA, *op. cit.*

<sup>687</sup> Patrick Angus est décédé en 1992 à New York.

<sup>688</sup> Douglas Blair TURNBAUGH, *Patrick Angus Los Angeles Drawings*, New York, Leslie-Lohman Gay Art Foundation, Berlin, Schwules Museum, New York, Taurus Editions, 2003, n. p.

participe à l'affirmation d'une identité homosexuelle, ce qui déconstruit la masculinité hégémonique construite sur la base de l'hétérosexualité. En soulignant la dimension construite de la masculinité, en brouillant les frontières entre la féminité et la masculinité et en exprimant une identité homosexuelle, les artistes que nous avons étudié-e-s dans ce chapitre pensent les masculinités à travers des prismes multiples et apportent de nouvelles réflexions sur les manières de considérer les politiques de l'identité.

## Conclusion

Nous avons décidé de commencer cette deuxième partie par une présentation de *The Sapphire Show: You've Come a Long Way, Baby*, organisée à la Gallery 32 en 1970, qui est la première exposition consacrée exclusivement à des artistes africaines-américaines à Los Angeles. Celle-ci inaugure le second « moment » de la rencontre entre les arts visuels et les politiques de l'identité qui élargit les approches sur l'identité en exprimant les identifications multiples qui la composent. Si la nécessité de réinventer l'identité collective passe par la constitution de sujets politiques construits autour du « nous » comme nous l'avons examiné dans la première partie, cette formation de communautés sur le critère du genre ou de la race comporte un risque d'exclusion. En se positionnant à la croisée des Black Arts Movement, Chicano Art Movement et Feminist Art Movement, en incorporant une perspective lesbienne dans leurs pratiques et en déconstruisant les masculinités, les artistes de ce « moment », très souvent par la performance, pensent les différences tout en participant au projet de libération des mouvements sociaux. Comme Audre Lorde l'explique à propos des mouvements féministes, ce ne sont pas les différences qui séparent, mais le refus de les reconnaître :

*Il existe entre femmes des différences certaines de race, d'âge et de de sexe. Mais ce ne sont pas ces différences qui nous séparent. C'est plutôt notre refus d'accepter ces différences, d'analyser les préjugés engendrés par nos erreurs de jugement ainsi que les conséquences de ces préjugés sur les comportements et les attentes des êtres humains<sup>689</sup>.*

Dans son texte « Among the Feminists: Racist Classist Issues » (1976), l'activiste et auteure Martha P. Cotera déclare également :

*Le racisme, le classisme et le sexisme disparaîtront quand nous accepterons les différences et si nous continuons à résister avec force et fermeté à toutes les*

---

<sup>689</sup> Audre LORDE, « Âge, race, classe sociale et sexe : les femmes repensent la notion de différence », *op. cit.*, p. 126.

*tentatives racistes, classistes et sexistes des autres personnes pour nous asservir. Nous devons résister qu'elles soient marrons [Brown], noires, blanches, lesbiennes, hétérosexuelles, hommes ou femmes*<sup>690</sup>.

En considérant l'imbrication des rapports de domination et en visualisant leurs propres expériences, ces artistes redéfinissent les formes des politiques de l'identité soulignant l'impossibilité d'avoir une identité dotée d'une signification totalement unifiée, c'est-à-dire une politique construisant des unités dans la différence ou pour reprendre de nouveau les termes de Stuart Hall :

*de nouvelles identités politiques qui ne seraient pas fondées sur une sorte de moi absolu et complet, et qui ne pourraient pas non plus être dérivées de récits de l'identité ou du moi achevés ou clos sur eux-mêmes, et de penser une politique qui ferait son deuil de toute « correspondance nécessaire ou essentielle » d'une chose avec une autre. Cette politique serait inévitablement une politique de l'articulation [...]»<sup>691</sup>.*

Ces tactiques artistiques contribuent à glisser du paradigme d'un sujet politique collectif à des sujets exprimant les différentes facettes de leurs identités raciales et sexuelles ouvrant la voie à des subjectivités politiques privilégiant une conception mouvante et plurielle des identités et une politique de coalition, comme nous l'étudierons dans la troisième partie.

---

<sup>690</sup> Martha P. COTERA, *op. cit.*, p. 47.

<sup>691</sup> Stuart HALL, « Les mois assiégés », *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, *op. cit.*, p. 24.

# Partie 3

## Sujets en devenir : subjectivités politiques (1976-1990)

### Introduction

En 1976, pour le Bicentenaire de l'Indépendance des États-Unis, Carlos Villa organise *Other Sources: An American Essay* au SFAI où il enseigne (fig. 183). L'exposition rassemble plus de trois cent participant-e-s et des expressions artistiques variées : peinture murale, peinture, photographie, sérigraphie, sculpture, vidéo ainsi que de la gastronomie, de la danse, de la musique et de la poésie. Elle montre des œuvres de plusieurs artistes que nous avons mentionné-e-s dans les deux premières parties, comme Marie Johnson Calloway, Graciela Carrillo, Jim Dong et Frank LaPena, dont les pratiques sont présenté-e-s en tant qu'un « art du tiers-monde » [*Third World Art*]. Dans le catalogue de l'exposition, l'artiste Paul Kagawa précise cette notion d'« art du tiers-monde », celle-ci ne reflète pas une appartenance à une identité sexuelle ou raciale, mais un positionnement politique à la fois dans l'art et dans la société :

*On m'a récemment suggéré que la notion de « tiers-monde » n'a pas de frontières raciales, ni nationales, mais qu'elle représente toutes les personnes opprimées dans le monde et dans chaque pays (dont celui-ci). [...]. Parler d'artistes du « tiers-monde » en termes de classe plutôt que de couleur est utile pour distinguer les personnes de n'importe quelle race qui œuvrent pour la démocratie dans les arts et la société de celles qui ne le font pas<sup>692</sup>.*

---

<sup>692</sup> Paul KAGAWA, « Third World Art as a State of Mind », in Carlos VILLA (dir.), *Other Sources: An American Essay*, San Francisco, San Francisco Art Institute, 1976, p. 8.

À partir de cette notion, Kagawa encourage un art de la transformation en introduisant le concept de coalition contre toutes les oppressions, c'est-à-dire contre un système dominant dans sa totalité : « Les artistes non-blancs et femmes doivent s'unir avec leurs homologues blancs et hommes dans une coalition contre l'impérialisme culturel, le carriérisme, le racisme, le sexisme, l'opportunisme, et tous les « ismes » qui aliènent l'art des artistes et les gens de l'art<sup>693</sup>. » Comme le rappelle l'historien de l'art Allan M. Gordon également dans le catalogue de l'exposition, le terme « tiers-monde » a été forgé dans les années 1940. À la suite de la seconde guerre mondiale, le monde a été classifié en trois parties : la Russie et les autres pays communistes d'un côté (le bloc de l'est), les États-Unis et ses alliés de l'autre (l'occident), mais aussi les pays qui ne se sont engagés ni avec l'un, ni avec l'autre et qui ont été regroupés sous la dénomination de « tiers-monde ». Cette dernière a ensuite été dotée d'une connotation péjorative pour désigner les pays les moins technologiquement avancés ou encore marqués par une forte pauvreté et une instabilité politique. La persistance des inégalités aux États-Unis a conduit plusieurs groupes minorisés à s'identifier au tiers-monde en établissant des connexions transnationales entre les rapports de domination, ce qui rappelle le féminisme du tiers-monde étasunien que nous avons évoqué dans la partie précédente<sup>694</sup>. En se réappropriant le terme de « tiers-monde » pour qualifier les formes d'expression de l'exposition, Villa resignifie celui-ci de manière positive pour caractériser des tactiques artistiques qui se situent dans une redéfinition du canon et dans la production de représentations contre-hégémoniques.

Précisons que *Other Sources: An American Essay* s'inscrit dans la continuité de l'exposition *A Third World Painting Sculpture Exhibition* (1974) organisée par Rolando Castellón, responsable des arts visuels du programme Museum Intercommunity Exchange (M.I.X.) du San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA)<sup>695</sup>, avec les artistes Raymond Saunders et Ruth Tamura. Carlos Villa, qui avait montré son travail dans cette exposition, a choisi de ne pas utiliser le terme de « art du tiers-monde » pour

---

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>694</sup> Allan M. GORDON, « On Understanding Third World Art », in Carlos VILLA (dir.), *Other Sources: An American Essay*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>695</sup> Rolando Castellón est aussi artiste et est un des cofondateurs de la Galería de la Raza. Initié en 1972, le M.I.X. fonctionne pendant trois ans. Pour plus de détails sur ce programme, voir notamment « SFMOMA 75th Anniversary: Rolando Castellón », entretien par Jess Rigelhaupt, 2007, Regional History Oral Office, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, San Francisco Museum of Art, en ligne : [http://digitalassets.lib.berkeley.edu/roho/ucb/text/castellon\\_rolando.pdf](http://digitalassets.lib.berkeley.edu/roho/ucb/text/castellon_rolando.pdf) [consulté le 20/10/2016].



le nom de son projet afin de mettre l'accent sur l'importance de considérer les productions artistiques exposées comme des inspirations et des références dans l'art contemporain. Il était essentiel pour lui d'aller au-delà de la seule reconnaissance de leur seule dimension protestataire, généralement associée à ces œuvres, pour s'interroger sur leurs significations profondes et les envisager comme d'« autres sources<sup>696</sup> ».

Réunir tous ces processus de création au sein d'une même exposition permet également de montrer qu'elles ne relèvent pas d'actes isolés, mais d'une réelle force artistique et politique et de les valider publiquement en tant que sources qui peuvent inspirer d'autres artistes des États-Unis<sup>697</sup>. *Other Sources: An American Essay* traduit ainsi une conception des politiques de l'identité basées sur la coalition et la solidarité ou encore sur l'« affinité » pour reprendre le terme de la chercheuse féministe et professeure à l'Université de Californie à Santa Cruz Donna Haraway issu de son texte « A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century » (1985) : « un lien non de sang mais de choix<sup>698</sup> ». Ce sont en effet les luttes communes contre les oppressions, la prise en compte de l'imbrication des rapports de domination qui forment le trait d'union entre les groupes minorisés et qui façonnent ce que nous appelons ici des « subjectivités politiques » pour désigner ce troisième « moment ». Durant cette temporalité (1976-1990), les catégories identitaires ne sont pas pensées comme les fondations des politiques de l'identité « [...] au sens où l'identité politique ne doit pas, et ne peut pas, constituer un préalable à l'action politique, mais doit se construire – y compris dans la conflictualité inhérente à toute coalition – dans le devenir des mouvements<sup>699</sup>. » comme l'explique la philosophe Elsa Dorlin à propos du féminisme étasunien des années 1990. En d'autres termes, il s'agit moins d'une redéfinition des identités collectives que de la création de fronts contre les discriminations. D'une certaine manière, ce « moment » reflète le passage « de la

---

<sup>696</sup> Carlos Villa in « Other Sources: A Dialogue: Jan Butterfield with Rolando Castellón et Carlos Villa », in Carlos VILLA (dir.), *Other Sources: An American Essay*, op. cit., p. 58.

<sup>697</sup> Voir Louie Reagan in Carlos VILLA (dir.), *Worlds in Collision: Dialogues on Multicultural Art Issues*, op. cit., p. 1.

<sup>698</sup> Donna HARAWAY, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle », in *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, dir. par Laurence ALLARD, Delphine GARDEY et Nathalie MAGNAN, Paris, Exils, 2007, p. 38.

<sup>699</sup> Elsa DORLIN, « Introduction », in Elsa DORLIN (dir.), *Black feminism : anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, op. cit., p. 32.

conscience nationale à la conscience politique et sociale » comme le préconise Frantz Fanon à propos des mouvements de décolonisation ou encore d'une « politique basée sur l'identité » à une « identité basée sur la politique » selon les termes du chercheur Walter Mignolo, spécialiste des pensées décoloniales<sup>700</sup>. Homi K. Bhabha, théoricien des études postcoloniales, emploie lui la notion d' « espaces interstitiels » pour caractériser ce changement de paradigme :

*Ce qui est innovant sur le plan théorique et crucial sur le plan politique, c'est ce besoin de dépasser les narrations de subjectivités originaires et initiales pour se concentrer sur les moments ou les processus produits dans l'articulation des différences culturelles. Ces espaces « interstitiels » offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société<sup>701</sup>.*

Dans *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building* (2002), Terry Wolverton, dont nous avons examiné la participation aux projets artistiques féministes lesbiens menés au Woman's Building, met en évidence ces transformations qui s'opèrent dans l'art féministe :

*L'art féministe était aussi en train de changer, il n'était plus seulement centré sur les conditions des femmes. [...]. Notre compréhension de l'oppression est devenue plus avisée quand nous avons commencé à percevoir les liens entre les femmes, les personnes de couleur, les exilé-e-s, les immigrant-e-s, les pauvres, les gais et les lesbiennes. Alors qu'autrefois, nous pensions qu'en finir avec le sexisme transformerait le monde, nous considérons dorénavant l'oppression comme une toile tissée de plusieurs fils requérant l'alliance, et non le séparatisme, pour démêler les problèmes<sup>702</sup>.*

---

<sup>700</sup> Voir Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, op. cit., p. 176. et Walter MIGNOLO, op. cit., p. 492.

<sup>701</sup> Homi K. BHABHA, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, traduction Françoise BOUILLOT, Paris, Éditions Payot, 2007 [*The Location of Culture*, 1994], p. 30.

<sup>702</sup> Terry WOLVERTON, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building*, op. cit., p. 179.

Ces propos montrent qu'une prise de conscience de la nécessité de libérer le féminisme « d'avoir à construire une base unique ou permanente<sup>703</sup> », comme Judith Butler l'analyse au début des années 1990, commence à émerger durant la temporalité étudiée dans cette partie. Toutefois, durant ce « moment » de la rencontre entre les arts visuels et les politiques de l'identité, précisons qu'il ne s'agit pas de nier l'importance de la construction d'un sujet politique à partir duquel se nommer et s'affirmer pour résister aux oppressions, mais de reconnaître la nécessité simultanée de déconstruire ce même sujet et d'être dans un effort de décentrement permanent. Ces politiques de l'identité impliquent ainsi une conception fluide des identités en lien avec les tactiques artistiques examinées dans la deuxième partie : les identifications sont complexes et mouvantes, elles s'entrecoupent, elles sont en constante reconfiguration. Elles impliquent la formation de « sujets en devenir » qui évitent toute forme de réification d'un sujet monolithique et visent une transformation de la société dans son ensemble. C'est au philosophe et psychanalyste Félix Guattari que nous empruntons sa proposition de repenser l'identité des groupes minorisés en termes de devenir, comme il l'écrit : « à l'idée de reconnaissance d'identité, j'opposerais une idée de processus transversaux, de devenirs subjectifs qui s'instaurent à travers les individus et les groupes sociaux<sup>704</sup>. »

Les œuvres que nous analyserons ici ont pour toile de fond la montée du conservatisme et du libéralisme de la nouvelle droite étasunienne qui aboutit à l'élection de Ronald Reagan, ancien gouverneur de la Californie, à la présidence des États-Unis en 1981. Cette période est qualifiée de « retour de bâton » [*backlash*], c'est-à-dire une forme de revanche contre les mouvements artistiques et sociaux de libération des années 1960 et 1970 qui menacent le statu quo. Le racisme continue d'être une réalité forte aux États-Unis, comme en témoigne le nombre d'adhérents au Ku Klux Klan qui triple à l'échelle nationale entre 1970 et 1980<sup>705</sup>. La politique fédérale de réduction des fonds de l'aide sociale accentue les inégalités raciales et les positions de Ronald Reagan à l'encontre des programmes de discrimination positive rendent compte des attaques contre les droits acquis par les luttes contre le racisme. Dans *Backlash: The Undeclared War Against American Women* (1991), l'auteure Susan Faludi analyse comment les revendications du

---

<sup>703</sup> Judith BUTLER, *op. cit.*, p. 65.

<sup>704</sup> Félix Guattari in Félix GUATTARI et Suely ROLNIK, *Micropolitiques*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2007, p. 106.

<sup>705</sup> Caroline ROLLAND-DIAMOND, *op. cit.*, p. 436

Women's Liberation Movement sont attaquées à partir de différents fronts créateurs de mythes (le cinéma, la presse et la publicité par exemple) visant à faire culpabiliser de nombreuses femmes et à leur dicter leurs codes de conduite afin de les obliger à se conformer de nouveau aux rôles établis par l'idéologie patriarcale<sup>706</sup>. Dans le domaine des arts visuels, Laura Cottingham met en exergue les refus du courant dominant d'accepter au début des années 1980 les mutations du canon artistique engendrées par la rencontre entre les arts visuels et les politiques de l'identité depuis le milieu des années 1960. Ce qu'elle nomme l'« impératif masculin » [*imperative masculine*] se traduit par des représentations de corps de femmes objectifiés soutenues par le milieu de l'art dominant, comme les peintures d'Eric Fischl et de David Salle<sup>707</sup>. De surcroît, malgré les contestations des années 1960 et 1970 contre les pratiques discriminantes des institutions artistiques, ces dernières perdurent. En 1978, le collectif artistique féministe Double X dénonce le fait que LAICA attribue les bourses du programme « *Artists in Residence* » à une sélection de onze hommes et seulement deux femmes. Trois années plus tard, Double X participe également aux protestations du groupe Artists' Coalition for Equality en réaction à l'exposition intitulée *Seventeen Artists of the Sixties* (1981) au LACMA qui n'inclut aucune artiste femme, ni aucun artiste de couleur. En parallèle, la politique fédérale de réduction des financements culturels (comme le National Endowment for the Arts) et sociaux (le programme de soutien à l'emploi CETA IV par exemple) affecte fortement les structures artistiques à but non lucratif créées pour soutenir les productions des artistes marginalisé-e-s<sup>708</sup>. En 1978, le vote en Californie de la *Proposition 13*, qui limite les impôts fonciers que l'État peut prélever, a aussi un impact conséquent sur les subventions artistiques<sup>709</sup>. Ces restrictions conduisent notamment le FSW à stopper ses activités en 1981. Si le programme féministe d'éducation artistique est affaibli par les coupures budgétaires, signalons qu'il attire également moins de participantes<sup>710</sup>. Cette perte d'intérêt pourrait être liée à ce

---

<sup>706</sup> Voir Susan FALUDI, *Backlash : la guerre froide contre les femmes*, traduction Evelyne CHATELAIN, Lise-Eliane POMIER et Thérèse RÉVEILLÉ, Paris, des femmes-Antoinette Fouque, 1993 [*Backlash: The Undeclared War Against American Women*, 1991].

<sup>707</sup> Laura COTTINGHAM, « The Masculine Imperative: High modern, Postmodern », in Joanna FRUEH, Cassandra L. LANGER ET Arlene RAVEN (dirs.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York, IconEditions, 1993.

<sup>708</sup> Terry WOLVERTON, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building*, op. cit., p. 170.

<sup>709</sup> Voir Nancy MARMER, « Proposition 13: Hard Times for the Arts », *Art in America*, septembre-octobre 1978, vol. 66, n° 5, p. 92-94, 165.

<sup>710</sup> Voir Terry WOLVERTON, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building*, op. cit., p. 170.

que l'auteure et militante L.A. Kauffman appelle la « dépolitisation de l'identité » (un corollaire du *backlash*), c'est-à-dire une perte de la dimension collective des politiques de l'identité pour une approche plus personnelle, ce qu'elle décrit comme le passage d'un appel à la transformation sociale à la transformation individuelle qu'elle qualifie de « politique du mode de vie » [*« politics of lifesyle »*]<sup>711</sup>.

En résistance aux violences de ce contexte, de nombreuses et de nombreux artistes continuent à construire une approche sociale de l'art et à incorporer les politiques de l'identité dans leurs pratiques, comme le signale l'exposition *Other Sources: An American Essay*. Dans cette troisième partie, nous analyserons comment les artistes pensent les identités en termes de croisements, de processus et de pluralités. Dans le premier chapitre, nous étudierons des œuvres pour lesquelles les artistes privilégient une approche autobiographique. Nous explorerons ensuite des pratiques visant à dévoiler les mythologies. Enfin, nous examinerons des travaux artistiques ayant trait à l'historiographie et au processus de la mémoire.

---

<sup>711</sup> L. A. KAUFFMAN, « The Anti-Politics of Identity », in Barbara RYAN (dir.), *op. cit.*, p. 29-31.



# **Chapitre 1**

## **Narrations personnelles : partager ses expériences**

Si les séances de *consciousness-raising* ont été essentielles pour fournir une matière artistique traduisant les expériences des groupes minorisés de la fin des années 1960 jusqu'au milieu des années 1970, l'importance accordée aux vécus individuels reste une tactique valide pour articuler une analyse politique jusqu'à la fin des années 1980. Dans la continuité des mouvements artistiques et sociaux de libération, les artistes continuent de privilégier une approche basée sur leurs propres expériences et de considérer leur processus de création comme un moyen de communication, de guérison et de transformation. Soulignons que leur visée n'est pas de l'ordre du narcissisme, mais relève de la libération des oppressions. Par les processus d'identification, elles et ils cherchent à encourager les prises de conscience des discriminations et les volontés à agir pour combattre celles-ci. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à des œuvres proches de narrations personnelles dans lesquelles les plasticien-ne-s très souvent s'autoreprésentent ou se mettent en scène pour partager leurs expériences et faire entendre leurs voix et celles d'autres personnes marginalisées. Nous verrons que, tout en prolongeant le slogan « le personnel est politique » du Women's Liberation Movement, les artistes abordent de nouveaux sujets en incorporant des perspectives nouvelles sur les politiques de l'identité.

### **1. Désapprendre le racisme**

Suite aux protestations de l'organisation Lesbians of Color (LOC) en réponse à l'absence d'artistes lesbiennes de couleur dans la première sélection de l'exposition

organisée par GALAS au Woman's Building (1980), Terry Wolverton prend concrètement conscience du fonctionnement du racisme. Sa lecture de l'article « Racism and Writing: Some Implications for White Lesbian Critics » (1980) écrit par Elly Bulkin nourrit également sa réflexion sur le racisme tellement ancré dans la société étasunienne qu'il en devient insaisissable pour les personnes blanches. Comme l'écrit l'artiste :

*Deux éléments avaient troublé ma vision. Je ressentais une telle identification avec les luttes de libération de la communauté noire que je pensais qu'il n'était pas possible que je sois raciste. De plus, en tant que féministe, j'étais pleinement consciente d'être membre d'un groupe opprimé (les femmes), mais, je ne réalisais pas que j'étais simultanément une membre du groupe oppressant (les Blancs)<sup>712</sup>.*

À l'automne 1980, Wolverton décide de mettre en place au Woman's Building un groupe de *consciousness-raising* pour femmes blanches [*anti-racism consciousness-raising group for white women*]<sup>713</sup>. Selon elle, former un groupe composé uniquement de Blanches permettait de créer un espace sincère de discussion dans lequel celles-ci ne chercheraient pas à gagner l'approbation des femmes de couleur<sup>714</sup>. Ce choix répond à l'appel des féministes de couleur lancé aux féministes blanches pour qu'elles arrêtent de leur demander de leur apprendre ce qu'est le racisme. Comme le déclare le Combahee River Collective :

*En tant que féministes Noires, nous sommes sans cesse et douloureusement amenées à constater le peu d'efforts que les femmes blanches ont fait pour comprendre et combattre leur propre racisme, ce qui implique notamment de dépasser une compréhension superficielle de la race, de la couleur, de l'histoire*

---

<sup>712</sup> Terry WOLVERTON, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building*, op. cit., p. 139-140.

<sup>713</sup> À propos de la question du racisme parmi les mouvements féministes, voir le numéro intitulé « Racism is the Issue » de la revue *Heresies* (1982, n° 15).

<sup>714</sup> Terry WOLVERTON, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building*, op. cit., p. 140.



*et de la culture Noire. Éliminer le racisme dans le mouvement des femmes blanches est un travail qui échoit par définition aux femmes blanches [...]»<sup>715</sup>.*

Comme nous l'avons précédemment souligné à propos de l'œuvre *A Black and White Situation* (1976) de Casper Banjo, le racisme n'est en effet pas le problème des personnes de couleur, mais il s'est construit sur l'affirmation d'une prétendue supériorité blanche pour justifier le colonialisme. Avec ce projet, Wolverton affirme donc qu'il est nécessaire de ne plus considérer le racisme comme un problème extérieur aux personnes blanches, mais comme un sujet les concernant et les impliquant de manière concrète. Comme l'explique la sociologue Ruth Frankenberg dans son ouvrage *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness* paru en 1993 :

*Lorsque les personnes blanches, moi incluse, [...] examinent le racisme, elles le voient comme un problème auquel les personnes de couleur doivent faire face et gérer elles-mêmes, mais pas comme un problème qui nous implique. [...]. Avec ce point de vue, les femmes blanches peuvent considérer l'action anti-raciste comme un acte de compassion pour l'« autre » ou encore une option, mais pas un acte lié intimement et organiquement à nos propres vies. En bref, le racisme est alors envisagé comme quelque chose qui nous est extérieure plutôt que comme un système qui façonne nos expériences quotidiennes et notre perception de nous-mêmes<sup>716</sup>.*

Au début du projet, un groupe de six femmes<sup>717</sup> se réunit avec Wolverton pour une durée de huit semaines. Deux autres sessions auront lieu, chacune d'une durée de douze semaines. Comme le décrit Wolverton, le démarrage du projet est marqué par une forme de nervosité au sein du groupe liée à la crainte d'être critiquée et/ou au sentiment de culpabilité. Leur première discussion est axée sur ce qu'elles ressentent lorsqu'il s'agit d'aborder la problématique du racisme (comme la peur, la gêne, la confusion, la

---

<sup>715</sup> COMBAHEE RIVER COLLECTIVE, « Déclaration du Combahee River Collective », *op. cit.* Voir aussi Audre LORDE, « Âge, race, classe sociale et sexe : les femmes repensent la notion de différence », *op. cit.*, p. 126.

<sup>716</sup> Ruth FRANKENBERG, *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 6.

<sup>717</sup> Le groupe est composé de Cindy Cleary, Mary-Linn Hughes, Ginny Kish, Bia Lowe, Tracy Moore et Patt Reise. D'autres le rejoindront dont Pat Carey, Jacqueline de Angelis, Cyndi Kahn, Judith Laustea, Barbara Margolies, Louise Sherley et Jane Thurmond.

tristesse, le ressentiment, la culpabilité et la colère), et en quoi ces émotions ont pu les inciter à adopter une attitude passive face au racisme. Inspirées par le programme « Unlearning Racism » mis en place au sein du mouvement Reevaluation Counseling (RC) par Erica Sherover-Marcuse qu'elles inviteront au printemps 1981, elles partagent aussi leurs premiers souvenirs d'attitudes racistes et leurs tentatives de les combattre. Wolverton, par exemple, se souvient d'avoir assisté aux funérailles d'un ami noir contre l'avis de son père. Leurs conversations mettent progressivement en avant le fait que le racisme n'est pas inné, mais relève d'une construction. Au fil des séances, elles échangent notamment sur les agissements racistes auxquels elles sont confrontées dans leur vie quotidienne, comme quand un-e membre de la famille utilise le terme « nègre » [« *nigger* »] ou en tant que témoin d'une discrimination à l'embauche. Elles réfléchissent ensemble aux réactions à adopter et s'interrogent sur leurs propres comportements. Les relations entre le féminisme et le racisme font également partie de leurs discussions. Elles parlent notamment du mouvement suffragiste et du séparatisme fréquemment utilisé parmi le Women's Liberation Movement. À propos de ce dernier, Wolverton précise :

*Les femmes de couleur expliquaient depuis longtemps que le féminisme leur demandait de choisir entre leur loyauté aux femmes et leur loyauté à leur culture. Si je m'engage à être une alliée des personnes de couleur, cela implique que les hommes de couleur soient aussi inclus. Selon moi, ce n'était pas crédible de maintenir une position séparatiste avec les hommes blancs seulement. Ce fut le début de l'érosion de mon séparatisme<sup>718</sup>.*

C'est seulement après plusieurs mois de travail que les membres du groupe de *consciousness-raising* pour femmes blanches commencent à aborder le sujet de leur blancheur et à admettre celle-ci, une reconnaissance nécessaire pour l'extraire de sa position de neutralité et éliminer le racisme<sup>719</sup>. Ces difficultés à parler de la blancheur révèlent à quel point celle-ci est considérée comme la norme, et non pas comme une position spécifique dans la société. Elles rendent également compte de la honte que

---

<sup>718</sup> Terry WOLVERTON, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building*, op. cit., p. 142.

<sup>719</sup> Voir Ruth FRANKERBERG, op. cit., p. 6.

certaines des participantes ressentent envers la culture blanche en relation avec son implication dans l'oppression des groupes minorisés<sup>720</sup>.

En 1982, un sous-groupe issu du groupe de *consciousness-raising* pour femmes blanches se forme afin de s'engager dans des actions (comme la mise en place d'ateliers et la rédaction d'articles) pour diffuser et mettre en pratique ce qu'elles ont appris de leurs discussions. Quatre d'entre elles, Hughes, Lowe, Thurmond et Wolverton, décident notamment d'intervenir au sein du Woman's Building, car elles estiment que la lutte contre le racisme n'est pas incorporée de manière fondamentale dans son fonctionnement. L'incompréhension du racisme parmi les membres du Woman's Building crée des divisions et des tensions dans la structure composée majoritairement de femmes blanches. Un conflit éclate notamment entre Suzanne Shelton, une Africaine-Américaine embauchée comme administratrice [*executive director*] en 1981, et l'équipe de direction. Celle-ci demande notamment à Shelton de recruter Wolverton comme assistante. Bien qu'elle décide d'employer cette dernière suite à un entretien, Shelton considère cette requête comme de l'ingérence dans son travail. Elle finit par démissionner en réponse au sentiment de condescendance qu'elle perçoit du personnel de la direction. En cherchant à faire adhérer les nouvelles recrues à un projet pré-existant, les membres du Woman's Building expriment leurs difficultés à accepter une approche différente de la leur et à mettre en place les transformations nécessaires pour construire un projet féministe non-excluant de crainte que celui-ci porte atteinte aux valeurs féministes initiales du projet<sup>721</sup>.

Hughes, Lowe, Thurmond et Wolverton commencent à travailler sur un projet qui puisse permettre de réellement inclure des femmes de couleur au sein du Woman's Building (personnel, direction, artistes) et de faire prendre conscience aux autres membres de leur racisme. Elles développent un programme de discrimination positive [*affirmative action*] et sollicitent des plasticiennes de couleur pour rejoindre le comité de la galerie. Si leurs actions affectent la programmation du Woman's Building qui fait une place plus importante aux artistes femmes de couleur (l'exposition *Korean Women Artists* organisée par Hye Sook en 1984 par exemple), elles n'aboutissent pas à

---

<sup>720</sup> Voir Terry WOLVERTON, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building*, op. cit., p. 142.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 144.

l'embauche d'une autre femme de couleur à sa direction. Selon Wolverton, l'incapacité du Woman's Building à bâtir un projet coalitionnel réside dans son propre fondement ancré dans le Women's Liberation Movement, majoritairement blanc, hétérosexuel et de classe moyenne : « Le Woman's Building a été fondé par trois femmes blanches, sa vision a été façonnée par les problématiques du mouvement des femmes principalement blanc du début des années soixante-dix. Ce n'était pas forcément une mauvaise vision, mais elle n'était *de facto* pas représentative de toutes les femmes<sup>722</sup>. »

Deux années après sa création, en 1984, ce sous-groupe issu du groupe de *consciousness-raising* pour femmes blanches se dissout. Cette même année, invitée au festival *That Women's Thing* organisé à l'Université de Californie à Los Angeles<sup>723</sup>, Terry Wolverton, assistée de Bia Lowe, décide de proposer une performance à partir des expériences partagées par le groupe de *consciousness-raising* pour femmes blanches. *Me and My Shadow* examine comment le racisme est inculqué aux personnes blanches pendant leur enfance et les conséquences de cet apprentissage sur leur vision d'elles et d'eux-mêmes et des autres<sup>724</sup> (fig. 184 et 185). La performance mêle des enregistrements sonores, des textes écrits, des projections de diapositives, de la danse, de la musique et des effets de lumière. Wolverton est habillée en blanc. Derrière elle, est projetée son ombre qui matérialise sa conscience raciste formée pendant son enfance. L'artiste assimile le racisme à un mensonge qu'il faut désapprendre, comme elle l'écrit dans la brochure présentant la performance :

*Le racisme est un mensonge. Le mensonge soutient que les personnes blanches (les personnes d'ascendance européenne) sont naturellement supérieures (moralement, intellectuellement et culturellement) aux autres groupes raciaux. Quiconque né dans une société raciste apprend cette mésinformation. Nous ne demandons pas à l'apprendre. Souvent, nous résistons à cet apprentissage. Une fois que l'on apprend ce mensonge, on le perpétue par notre participation aux institutions qui légifèrent le privilège des personnes blanches. [...]. Éliminer le*

---

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>723</sup> La performance est aussi jouée au Woman's Building à Los Angeles, à la Sushi Gallery à San Diego et à ABC No Rio à New York. Tina Treadwell en a réalisé une vidéo récompensée par un Merit Award au JVC Tokyo Video Festival.

<sup>724</sup> Terry WOLVERTON, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building*, op. cit., p. 114.

*racisme implique le fait de reconnaître et de désapprendre ce mensonge ainsi que de démanteler les institutions qui le conservent intact*<sup>725</sup>.

*Me and My Shadow* commence par la chanson *Running Away* de Bob Marley and The Wailers et une citation de Malcolm X : « Si tu as peur de dire la vérité, alors tu ne mérites pas la liberté. » Un enregistrement sonore diffuse les propos de Wolverton qui revient sur la manière dont le mensonge du racisme lui a été inculqué et souligne les liens entre le racisme et le sexisme :

*Il existait un autre mensonge au sujet de qui je devais être en tant que femme. Cela me conduisait au dégoût de moi-même, à la culpabilité, au silence et à l'impuissance. Pendant quinze ans, j'ai travaillé à me défaire de ce mensonge sur ce que cela signifie d'être une femme. En faisant cela, j'ai commencé à comprendre comment ce mensonge m'avait préparée à être complice du racisme.*

Elle examine ensuite les façons dont le racisme s'est infusé en elle à travers les comportements de ses parents, de ses professeur-e-s et de ses ami-e-s ainsi que ses propres comportements racistes. Elle relate une histoire que sa mère lui a racontée : alors qu'elles se rendent en voiture au cinéma avec son beau-père, celui-ci dit pendant la traversée d'un quartier noir : « Regardez les *jungle bunnies*<sup>726</sup>. » La jeune Wolverton demande alors où sont les lapins [*bunnies*] qu'elle voudrait bien voir. Les vitres du véhicule étant ouvertes, sa mère et son beau-père la font alors taire pour ne pas se faire remarquer. Elle évoque également le fait que son beau-père lui interdisait de jouer avec une jeune fille noire, car elle était une « nègre » [« *nigger* »]. Elle n'était pas non plus autorisée à jouer à l'extérieur, car leur quartier serait trop dangereux (sous-entendu « trop noir »), tandis que son beau-père abusait d'elle à l'intérieur. Elle se souvient aussi avoir dit devant une de ses amies noires pour convaincre une copine blanche de rejoindre la chorale dans laquelle elle participe : « Ce n'est pas un mauvais quartier. Il n'y a pas de personne noire là-bas. » Wolverton parle aussi de son sentiment de

---

<sup>725</sup> « Brochure *Me and My Shadow* Terry Wolverton », in *High Performance magazine records, 1953-2005*, *op. cit.*, box 60, folder 7 « Terry Wolverton ».

<sup>726</sup> L'expression « *jungle bunnies* » est une désignation raciste pour qualifier les Africain-e-s-Américain-e-s.

culpabilité d'être blanche alors qu'elle se sent proche des luttes du Black Power Movement et de l'ambiguïté ressentie face aux propos du militant du BPP Eldridge Cleaver qui, dans *Soul On Ice* (1968), a écrit que pour se venger des hommes blancs, les hommes noirs devraient violer des femmes blanches. Dans une autre scène, l'artiste danse derrière un écran (seule son ombre est visible) sur la chanson *The Tenth World* de Joni Mitchell et récite une liste de mots liés à des clichés projetés sur les personnes racialisées. La performance se termine par une combinaison de textes écrits et de gestes qui traduisent les différentes attitudes adoptées par les personnes blanches face au racisme : l'ignorance, l'identification aux personnes racialisées, le comportement missionnaire, la culpabilité et l'accusation. Wolverton conclut sur la nécessité de reconnaître son propre racisme et de s'y confronter pour réellement s'en débarrasser et lutter efficacement contre les injustices raciales<sup>727</sup>.

Ces projets de Terry Wolverton et des autres membres du groupe de *consciousness-raising* pour femmes blanches pour combattre contre le racisme en analysant leurs propres expériences liées à la blancheur sont révélateurs de l'impact des féministes de couleur dans la prise de conscience à ne pas limiter les mouvements féministes à la seule remise en cause des discriminations sexistes pour construire un féminisme élargi aux autres formes d'oppression, comme le racisme.

## **2. Expériences de l'altérité**

Les politiques menées aux États-Unis encouragent les processus de racialisation des individu-e-s, c'est-à-dire la production d'une hiérarchisation dans le traitement de groupes construits sur des soi-disant différences culturelles. Le racisme conduit à essentialiser les personnes issues de groupes racialisés et à les placer dans la catégorie des « autres » à la marge de la norme construite sur la blancheur. Dans ce sous-chapitre, nous allons examiner les œuvres de quatre artistes qui expriment cette expérience de l'altérité. Née en 1954 à Shangai, May Sun emménage en Californie en 1971 pour suivre

---

<sup>727</sup> Voir le script de la performance in *Ibid.*

un cursus artistique à l'Université de Californie à Los Angeles et au Otis Art Institute. Comme elle l'explique dans une déclaration d'intention publiée dans *High Performance* en 1988, sa pratique se nourrit de sa biculturalité :

*Je ressens le besoin de créer. C'est une sorte de nécessité pour la survie de mon âme. Pour garder ma folie à distance. Pour comprendre le monde dans son ensemble et ma place au sein de celui-ci. Pour saisir la vérité à différents moments. Pour partager mes visions avec les autres. [...]. Mon art est lié au personnel et au politique, aux dualités d'être Chinoise et Américaine, d'être née dans un pays communiste et élevée dans un pays capitaliste<sup>728</sup>.*

Dans la performance *Running Dog* qu'elle réalise au Woman's Building en 1984, l'artiste aborde notamment son expérience de la procédure d'acquisition de la citoyenneté étasunienne durant laquelle elle a été vigoureusement consternée par les attitudes racistes des membres du personnel du département de l'immigration envers les personnes qui ne maîtrisaient pas l'anglais<sup>729</sup> (fig. 186). Pendant la performance, un enregistrement diffuse des questions types (telles que « Avez-vous déjà été membre du Parti Communiste ? » ou encore « Avez-vous déjà été impliquée dans la prostitution ? »), prononcées d'un ton condescendant, auxquelles l'artiste a été soumise lors de l'entretien de cette procédure. Sun y réplique avec véhémence et machinalement comme si elles avaient appris les réponses par cœur. Ensuite, deux autres performeur-e-s, Ulysses Jenkins et Cyndi Khan, l'enroulent dans le drapeau étasunien tandis qu'elle est dans un caddie de supermarché. Les deux artistes se mettent à faire tourner celui-ci alors que l'on entend la chanson *Star Spangled Banner* (1969) de Jimi Hendrix, une réinterprétation célèbre de l'hymne des États-Unis. Puis, Sun se met à répéter les mêmes réponses jusqu'à un état proche de l'hystérie pour signifier leur effet traumatique. Le titre de l'œuvre (*Running Dog*) se réfère d'ailleurs à la traduction d'un terme péjoratif chinois qui désigne une personne opportuniste, une impression que les questions du service d'immigration font peser sur les individu-e-s interrogé-e-s.

---

<sup>728</sup> « May Sun, Statement », *High Performance*, printemps-été 1988, vol. 11, n° 1 et 2, p. 70.

<sup>729</sup> May Sun in *Transcript of Identity and Access: Asian American Artists in Los Angeles, Part 1*, Los Angeles, Japanese American National Museum, Museum of Contemporary Art, 1992, p. 11.

Hung Liu s'intéresse également à ce processus de catégorisation de l'« autre » dans la peinture *Resident Alien* (1988) (fig. 187). Née à Changchun (Chine) en 1948, l'artiste grandit sous la Révolution culturelle de Mao Zedong. À l'âge de vingt ans, Liu est envoyée dans un programme de ré-éducation prolétarienne dans la campagne chinoise où elle travaille pendant quatre ans. En 1979, elle s'inscrit à la Central Academy of Fine Arts (CAFA) de Pékin où elle se spécialise en peinture murale. Après quatre années d'attente pour obtenir son passeport, elle intègre en 1984 le département des arts visuels de l'Université de Californie à San Diego où enseignent alors Eleanor Antin, Allan Kaprow et Moira Roth, une pionnière dans l'histoire de l'art féministe aux États-Unis. Liu peint *Resident Alien* quatre années après son arrivée aux États-Unis dans le cadre d'un projet de résidence à l'espace artistique Capp Street Project de San Francisco dont nous reparlerons. L'œuvre reproduit le papier d'identité de l'artiste documentant son statut d'« étrangère résidente » [*Resident Alien*]. Les dimensions importantes de la peinture (152,4 x 128,6 cm) sont à l'inverse du petit format habituel des papiers d'identité, ce qui met l'accent sur l'impact de ce statut sur les récent-e-s arrivant-e-s aux États-Unis quant à leurs perceptions d'eux et d'elles-mêmes. Comment se construire dans cette contradiction à être à la fois « étrangère » et « résidente » ? Dans un entretien publié dans la revue *American Art* en 2011, Liu revient sur le paradoxe de ce statut en rapprochant deux utilisations du terme « *alien* » qui signifient « étranger » mais également « extraterrestre » comme dans le film *Alien* de Ridley Scott sorti en 1979<sup>730</sup>. Elle met ainsi en évidence les difficultés à trouver ses repères dans une société en étant catégorisé-e de manière négative comme un-e « autre », voire une créature extraterrestre agressive.

Notons qu'à la place de son nom de naissance, l'artiste inscrit « *Cookie Fortune* ». Les *fortune cookies* sont des biscuits, proposés dans les restaurants chinois aux États-Unis, dans lesquels sont insérés un petit morceau de papier où l'on peut lire une prédiction. Si ces gâteaux sont souvent considérés comme des spécialités venues de Chine, ils ont en réalité été inventés par des personnes chinoises-américaines pour satisfaire la clientèle euro-américaine. « *Fortune cookie* » est également un terme d'argot pour désigner le sexe des femmes asiatiques. En s'autoidentifiant à ce biscuit, Liu insite

---

<sup>730</sup> Joann MOSER, « A Conversation with Hung Liu », *American Art*, été 2011, vol. 25, n° 2, p. 89.



ainsi sur les attentes d'exotisme de la société dominante envers les personnes d'origine asiatique tout en soulignant l'imbrication du racisme et du sexisme à laquelle les femmes de cette communauté sont confrontées en étant associées à une confiserie venue d'ailleurs (ou du moins pensée comme telle).

Barbara Carrasco exprime elle aussi la problématique de l'altérité dans un contexte différent : celui de la communauté mexicaine-américaine. Dans *Milk The Pass* (1990), la plasticienne visualise son expérience de *güera*, c'est-à-dire une Chinana à la peau, aux yeux et aux cheveux clairs (fig. 188). Carrasco a vécu le fait de ne pas avoir la couleur de peau « associée » à l'identité mexicaine-américaine dans un sentiment de culpabilité et comme un complexe. C'est ce qu'elle manifeste dans le titre de l'œuvre proche de l'expression « *sell the pass* » que l'on peut traduire par « trahir la cause ». L'artiste explique d'ailleurs que son fort engagement dans le Chicano Movement (l'artiste a notamment réalisé de nombreux supports visuels pour l'UFW) résulte en partie de cette nécessité de démontrer son appartenance à la communauté mexicaine-américaine<sup>731</sup>. Dans cette peinture, elle s'autoreprésente immergée dans une bouteille de lait. Sa couleur de peau et ses cheveux sont aussi blancs que le liquide. Des sortes de rayon s'échappent de sa bouche ouverte matérialisant la chaleur provoquée par le fait d'avoir mangé un piment jalapeño comme celui que l'on voit contre la bouteille de lait. Dans son article « Brush with Life: Barbara Carrasco Powerfully Mixes Art with Race, Class, and Gender Politics » (2008), Sybil Venegas précise que Carrasco évoque ici les propos de son grand-père selon lequel, si elle peut manger un jalapeño, c'est qu'elle est une « vraie » Mexicaine, comme si cette capacité prouvait son appartenance à la communauté mexicaine-américaine. Lorsqu'elle se livrait à ce rite, l'artiste avait l'habitude de boire du lait pour atténuer l'effet du piment<sup>732</sup>.

Le titre choisi par Carrasco fait également allusion au terme « *passing* », c'est-à-dire la capacité à se faire passer pour une personne d'un groupe autre que le « sien » défini par le genre, la race, la classe ou encore l'orientation sexuelle, et ici au fait qu'une personne chicana se fasse passer pour une personne blanche. Alors qu'elle poursuivait

---

<sup>731</sup> « Oral history interview with Barbara Carrasco », entretien par Jeffrey Rangel, *op. cit.*

<sup>732</sup> Sybil VENEGAS, « Brush with Life: Barbara Carrasco Powerfully Mixes Art with Race, Class, and Gender Politics », *Ms. Magazine*, printemps 2008, en ligne : <http://www.ms magazine.com/spring2008/carrascoAll.asp> [consulté le 27/07/2017].

son cursus artistique à l'Université de Californie à Los Angeles, elle était invitée à partager le déjeuner par des étudiantes blanches qui la pensaient euro-américaine tandis que sa sœur à la peau « marron », qui faisait également ses études sur le campus, ne l'était pas. Ceci a profondément forgé la conscience du racisme de l'artiste<sup>733</sup>. Dans *Milk The Pass*, Carrasco traduit par l'expression de ce souvenir d'enfance la souffrance d'être jugée sur le critère de la couleur de peau que ce soit dans la communauté mexicaine-américaine ou dans la société dominante. Elle souligne à la fois la dimension excluante des politiques de l'identité construites sur un sujet homogène (ici en lien avec sa couleur de la peau) et les effets néfastes du racisme.

Cette même année, dans le triptyque photographique noir et blanc *Three Eagles Flying* (1990) (fig. 189), Laura Aguilar fait également référence à l'expérience de *güera*. Née en 1959 à San Gabriel (Californie), principalement autodidacte, Aguilar a commencé par réaliser des collages ainsi que des autoportraits et des portraits photographiques, notamment d'artistes de la communauté chicana de Los Angeles. Dans *Three Eagles Flying*, elle s'autoreprésente, son corps et ses mains ligotées, entre les drapeaux des États-Unis et du Mexique disposés à la verticale. Ces deux mêmes drapeaux recouvrent une grande partie de son corps, à l'exception de sa poitrine (le drapeau du Mexique lui enveloppe la tête et celui des États-Unis le bas du corps). Dans *Three Eagles Flying*, Aguilar représente avec force le sentiment d'emprisonnement de n'être ni acceptée dans un groupe, ni dans un autre. L'œuvre lui est inspirée par le premier voyage qu'elle effectue au Mexique dans le cadre d'une conférence sur le lesbianisme à laquelle elle se rend avec le groupe Lesbianas Unidas. Elle y est marquée par le fait qu'elle est vue comme « Américaine » par les Mexicain-e-s qu'elle rencontre, en raison notamment de sa peau « claire », alors qu'elle est considérée comme une « autre » aux États-Unis en raison de son origine mexicaine. Ceci résonne avec le propre vécu de sa mère, une Mexicaine-Américaine elle aussi à la peau claire, qui bien qu'elle parlait couramment l'espagnol, n'était pas réellement considérée comme faisant partie de la communauté mexicaine-américaine<sup>734</sup>. En parallèle, le père de l'artiste, né au Mexique, n'autorisait pas que l'espagnol soit parlé à la maison, car il souhaitait que ces enfants soient des

---

<sup>733</sup> *Ibid.*

<sup>734</sup> Michael STONE, *Laura Aguilar: Life, The Body, Her Perspective*, UCLA Chicano Studies Research Center, Chicano Cinema and Media Art Series, volume 8, septembre 2009, 190 minutes.

« Américain-e-s ». Ceci fait écho aux propos de Cherríe Moraga dans « La Güera » (1981) :

*Personne ne me l'avait jamais dit exactement comme cela (qu'être claire c'était bien [light was right]), mais je savais qu'avoir la peau claire était quelque chose d'apprécié dans ma famille (entièrement Chicana, à l'exception de mon père). En fait, tout dans mon éducation (du moins ce qui se transmettait à un niveau conscient) cherchait à me javelliser du peu de couleur que j'avais. [...]. C'est parce que ma mère désirait mettre ses enfants à l'abri de la pauvreté et de l'illettrisme que nous nous sommes « angloisé-e-s » ; plus nous arriverions à « passer » efficacement dans le monde blanc, plus notre avenir serait assuré<sup>735</sup>.*

À partir de leurs expériences, ces artistes dénoncent le fait d'être catégorisée comme une « autre » et expriment les déchirements et les douleurs engendrées. Tout en se situant dans les luttes précédentes, elles apportent de nouvelles perspectives sur les problématiques de l'identité en lien avec les politiques de l'immigration, le processus de racialisation de la société dominante et l'artificialité des critères d'appartenance à un groupe.

### **3. Corps et sexualités**

À partir du milieu des années 1970, les attaques contre les acquis des mouvements féministes et du Gay Liberation Movement se multiplient. Le droit à l'avortement est notamment mis en cause par les campagnes du mouvement pro-vie Operation Rescue (fondé en 1986 en Californie). En réponse à ces menaces, de nombreuses et nombreux artistes affirment visuellement leurs droits à user de leurs propres corps et à définir leurs sexualités dans la poursuite des engagements artistiques des « moments » précédents.

---

<sup>735</sup> Cherríe MORAGA, « La Güera », traduction Diane KOCH, *Les cahiers du CEDREF*, 2011 [1983], n° 18, en ligne : <https://cedref.revues.org/674> [consulté le 27/07/2017].

Dans le prolongement de la performance *Feed Me* (1973) que nous avons examinée dans la première partie, Barbara T. Smith réalise huit années plus tard *Birthdaze* (1981) à la Tortue Gallery (Los Angeles). L'artiste y explore les relations entre les femmes et les hommes à partir de ses propres transformations personnelles. La performance se déroule en trois parties, les deux premières au centre du patio extérieur de la galerie, la troisième dans une antichambre. La première partie, intitulée « *Isolation: reflected my early desire to remain impervious to real life through adhering to conventional forms (Maybe if we don't touch it, it will go away!)* », est conçue comme une métaphore sarcastique du début de son âge adulte. Incarnant le modèle dominant de la féminité des années 1950 aux États-Unis, elle porte une perruque blonde, une robe et des chaussures à talons. Barbara T. Smith essaie des paires de gants et des chapeaux alors que deux hommes entrent sur la scène : les artistes Kim Jones et Paul McCarthy, jouant des personnages qu'ils ont créés pour leurs performances (fig. 190). Jones est nu. Son corps est couvert de boue et il porte seulement des chaussures de randonnée. Une paire de collants recouvre son visage et une étrange structure est fixée sur sa tête. McCarthy est vêtu d'une veste à carreaux et d'un chapeau rond. Son pantalon est baissé à ses chevilles. Il tient un godemiché et un tube de mayonnaise. Jones et McCarthy tentent d'attirer l'attention de Smith en utilisant des mots crus, en émettant des grognements et en réalisant des gestes obscènes. Finalement, elle sort de la scène suivie par les deux personnages. Dans cette première partie, l'artiste retrace ses tentatives de refouler ses désirs pour les hommes.

La deuxième partie, « *Penetration: What's it all about?* », est une représentation des relations entre les femmes et les hommes. Smith arrive sur scène sur une moto conduite par Dick Kilgroe, avec qui elle a entretenu une relation amoureuse à la fin des années 1960 et au début des années 1970 (fig. 191). Elle porte un jean, des bottes, une veste de moto et du maquillage. Ses cheveux sont coupés court. Un lit double a remplacé la table où étaient précédemment posés les chapeaux et les gants. Une tension sexuelle est palpable entre elle et Kilgroe. Allan Kaprow rejoint alors le couple sur la scène de la performance. Les deux hommes symbolisent deux archétypes masculins : d'un côté, le « mauvais garçon », fort et rebelle, et de l'autre, l'« homme sage », intellectuel et rassurant. En parallèle, depuis des hauts-parleurs sont diffusées des expériences, dont celles de McCarthy et de Jones, sur la guerre du Vietnam, sur son impact sur le

psychisme de ses participants et sur la construction de leur « masculinité » pour répondre aux exigences de leurs pairs et faire leurs preuves en tant que soldats (éliminer le sentiment, se désensibiliser...) <sup>736</sup>. La tension sexuelle entre Kilgroe et Smith devient de plus en plus forte. Le couple s'engage dans des étreintes sensuelles, mais Smith finit par manifester un sentiment d'insatisfaction. Une discussion calme débute alors entre elle et Kaprow. Leur interaction est de l'ordre de l'émotionnel et du mental. Mais, elle ressent le même inassouvissement. Smith se pose sur le lit, les deux hommes assis autour d'elle. Dans sa description de la performance publiée dans *High Performance* en 1981, elle expose son conflit qui ne lui permet pas de réunir les différentes dimensions de sa personnalité :

*A ce moment-là, je suis une femme sexuellement puissante, mais sans esprit, et le moment suivant, je me sens comme une fillette impuissante, effacée, innocente, la vierge et la putain. [...]. Le sexe est largement énergique, mais pas ciblé, maîtrisé. Les dialogues sont plein de pureté et d'intelligence, mais sans corps, sans chair. Personne ne considère sérieusement la totalité de mon être* <sup>737</sup>.

En plus des récits sur la guerre du Vietnam, un enregistrement sonore sur Sainte Barbe, qui a été enfermée dans une tour par son père suite à son refus de se marier à celui qui lui avait été choisi, se fait entendre. Puis, sont audibles la voix de Smith et celle d'un homme qui lui apprend à tirer au fusil. Suite au bruit d'un coup de feu, Smith dit : « Je ne veux plus le faire ! Je veux réparer les dommages. » Elle réunit alors Kaprow, Kilgroe et trois autres hommes (Viktor Henderson, Ray Green et Bob Walker). Elle fait de même avec quatre femmes (Linda Frye Burnham, Sue Dakin, Cheri Gaulke et Sue Maberry). Elles et ils forment deux groupes afin de réunir les diverses facettes des identités « femme » et « homme ». Smith et Henderson finissent par quitter ensemble la scène. Dans cette section, la plasticienne en appelle à s'extraire des polarités qui divisent les femmes et les hommes dans le cadre des relations hétérosexuelles : les femmes doivent arrêter de rechercher constamment à séduire les hommes et ceux-ci de se sentir menacés les uns les autres dans leur virilité.

---

<sup>736</sup> Barbara T. SMITH, « Birthdaze », *High Performance*, automne 1981, vol. 4, n° 3, p. 21.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

Dans la troisième partie, « *As Above So Below* », Henderson et Smith s'adonnent à une cérémonie d'unification inspirée par le tantrisme dans une pièce remplie de bougies, de coussins de méditation, de nourriture, de vin, d'encens et de fleurs. Six femmes, initiées aux techniques de résonance vibratoire, chantent et un téléviseur diffuse le même rituel de Henderson et de Smith qui, en amont de la performance, ont suivi une préparation spirituelle. À la fin du rituel, le public, jusque-là séparé de la performance par un écran translucide, a la possibilité de les rejoindre. Dans *Birthdaze*, en lien avec la notion de « renaissance », Smith symbolise une forme de réconciliation entre le spirituel et le sexuel, la cérébralité et la sensualité, mais aussi affirme le pouvoir de la subjectivité et de l'unification.

Dans cette performance, tout en affirmant sa propre sexualité, Smith défie à la fois les modèles dominants de la féminité et de la masculinité afin de faire tomber les frontières entre les femmes et les hommes et ainsi soigner leurs peurs de l'« autre ». En entremêlant art, réalité et rituel et en figurant sa propre métamorphose, elle utilise la potentialité transformatrice de l'art pour affecter les spectateurs et les spectatrices<sup>738</sup>. La même année où Barbara T. Smith réalise *Birthdaze*, Cheri Gaulke présente la performance *This Is My Body* (1981) à l'Espace DBD (Los Angeles). Née en 1954 à Saint-Louis (Missouri), Gaulke choisit d'utiliser la performance comme moyen d'expression artistique féministe au début des années 1970. Comme elle le raconte dans un entretien qui s'est déroulé en 2010 :

*Ce qui était si libérateur avec la performance était que mon corps était mon matériel. Personne ne pouvait me le retirer (comme les hommes le faisaient avec l'équipement vidéo). J'en avais un accès total. En tant que femme, je bénéficiais d'autant plus d'une éducation spécifique du fait que j'ai été élevée dans une culture qui enseigne aux femmes que nous ne sommes qu'un corps*<sup>739</sup>.

---

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 24. Voir aussi Jennie KLEIN, « Feeding the Body: The Work of Barbara Smith », *op. cit.*

<sup>739</sup> « Oral History with Cheri Gaulke, part 2 », entretien par Amelia Jones, février-mars 2010, *Los Angeles Goes Live: Performance Art in Southern California 1970-1983: Oral History Interviews, 2009-2011*, p. 2, en ligne : [http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps\\_pid=IE719948](http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE719948) [consulté le 27/07/2017].

Lors d'une conférence au Saint Catherine College (Saint Paul, Minnesota), elle rencontre Judy Chicago, Ruth Iskin et Arlene Raven, ce qui l'incite à rejoindre la Californie en 1975 afin de s'inscrire au FSW. C'est au sein de ce contexte féministe qu'elle prend conscience que les corps des femmes n'ont pas été toujours dénigrés, comme cela lui avait été inculqué par son éducation chrétienne. Elle y découvre notamment les représentations des déesses issues des sociétés matriarcales<sup>740</sup>. Dans *This is My Body*, Gaulke aborde la problématique des sexualités des femmes en lien avec la religion. En explorant l'histoire du corps dans le christianisme et la culture occidentale, elle souhaite retranscrire sa position critique face aux attitudes qui diabolisent les femmes en envisageant leur corps de manière négative<sup>741</sup>. Dans son enfance, l'artiste a été particulièrement affectée par le fait qu'il ne lui était pas possible de devenir pasteur comme son père en raison de « son corps de femme<sup>742</sup> ».

*This Is My Body* se compose d'une série de « tableaux ». Une plate-forme installée en hauteur, accessible par une échelle, permet à Gaulke d'insérer son corps dans des projections notamment d'œuvres d'art représentant des scènes religieuses. Des citations issues de la Bible, mais aussi d'ouvrages féministes (*Woman's Bible* (1985) de Elizabeth Cady Stanton et *Gyn/Ecology* (1978) de Mary Daly) sont également projetées. On entend de la musique et des enregistrements de lectures de lettres qu'elle a écrites à son père dans le but d'illustrer « la lutte séculaire entre la sexualité féminine et l'autorité religieuse masculine<sup>743</sup>. »

Nous allons décrire plusieurs de ces « tableaux ». Dans « *The Serpent and the Tree* », qui inaugure la performance, Gaulke, vêtue d'une peau de serpent, se déplace entre les branches d'un arbre luxuriant projeté derrière elle tandis que des chants de femmes touarègues sont diffusés (la société touarègue est matriarcale). Le deuxième tableau « *Corrupted, Gluttonous Heat* » a comme toile de fond la peinture *The Original Sin* (1476) de Hugo van der Goes. Alors que l'on entend la chanson *The Adulteress* (« la femme adultère ») de The Pretenders, Gaulke, vêtue uniquement de feuilles de figue devant son sexe, représente Ève dans le jardin d'Éden. Elle tente d'attraper des pommes

---

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>743</sup> Cheri GAULKE, « This Is My Body », *High Performance*, printemps-été 1982, vol. 5, n° 1, p. 80.

alors qu'un personnage moitié femme-moitié serpent l'observe, puis elle en dévore deux avec ardeur (fig. 192). Dans le sixième tableau, « *A Step Across a Forbidden Life* », devant l'œuvre *Crucifixion* (1475) de Antonella da Messina et sur la musique de Penderecki *The Entombment of Christ*, Gaulke, habillée d'un pagne, grimpe jusqu'en haut de la croix de la crucifixion du Christ, puis se tord comme un serpent, tandis qu'est lue une lettre en relation avec la découverte de ses premières relations sexuelles par son père, ce qui a entraîné qu'il la rejette. Dans le huitième et dernier tableau, « *Who Will Eat This Apple?* », elle se représente elle-même en serpent et on entend l'enregistrement d'une lettre racontant son rêve sur la mort de son père<sup>744</sup>.

Dans *This Is My Body*, Gaulke vise à réconcilier le corps, la sexualité et la spiritualité et à libérer les femmes du sentiment de culpabilité enraciné dans leur chair par la religion chrétienne<sup>745</sup>. En relation avec son éducation religieuse, son travail revendique le droit à déterminer sa sexualité face à la montée de la droite chrétienne et conservatrice aux États-Unis qui encourage une politique de « retour de bâton » contre les combats féministes. Jerome Caja (né en 1958 à Cleveland, Ohio) grandit lui aussi dans une éducation religieuse stricte<sup>746</sup>. Après un B.F.A. en céramique à l'Université d'État de Cleveland, l'artiste obtient un SFAI en 1986. En parallèle à de nombreuses performances *drag* dans des clubs, d'abord à Cleveland, puis à San Francisco, Caja, inspiré par les miniatures indiennes, crée des peintures de très petites dimensions en suivant une technique originale : il mêle du maquillage (comme du vernis à ongles) ou encore du correcteur liquide à de la peinture et utilise des éléments du quotidien, très souvent des déchets, comme cadres et supports (boîtes d'allumettes, capsules de bouteilles, plateaux repas...). D'une certaine manière, nous pouvons considérer que les œuvres de Caja préfigurent la *Bad Painting*. Dans une histoire orale qui s'est déroulée en 1995, l'artiste souligne l'importance du sujet de la sexualité dans sa pratique notamment en raison du fait de la violence des oppressions envers l'homosexualité<sup>747</sup>. Dans *The Birth of Venus of Cleveland* (1988), Caja revisite *La Naissance de Vénus* (vers 1484-1485) de Sandro

---

<sup>744</sup> Voir Arlene RAVEN, « Passion/Passage: Arlene Raven Looks at Cheri Gaulke's « This Is My Body » », *High Performance*, 1983, vol. 6, n° 1, p. 14-17.

<sup>745</sup> Cheri Gaulke in Linda MONTANO, *op. cit.*, p. 363.

<sup>746</sup> « Oral history interview with Jerome Caja », entretien par Paul J. Karlstrom, 23 août 1995-29 septembre 1995, Archives of American Art, Smithsonian Institution, en ligne : <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-jerome-caja-12295> [le 27/07/2017]. Jerome Caja est décédé en 1995.

<sup>747</sup> « Oral history interview with Jerome Caja », *op. cit.*



Botticelli afin d'affirmer la validité de de sexualités alternatives à la norme de l'hétérosexualité (fig 193). Il s'autoreprésente face aux regardeur-e-s, vêtu de bas résilles, de longs gants et d'un soutien-gorge noirs. Deux « anges » qui s'éloignent de l'iconographie classique tiennent un tissu rouge derrière lui. Si la Vénus de Botticelli s'inscrit comme un modèle de féminité chaste au sein du système de l'hétérosexualité (elle tente de cacher de sa main droite sa poitrine et se sert de ses longs cheveux pour dissimuler son pubis), la Vénus de Caja montre son pénis sans gêne et ne cherche pas à masquer son corps. Notons également que Caja se dépeint dans un cadre non-idyllique (le ciel est nuageux, on observe du linge étendu derrière lui) à l'inverse du paysage de la peinture de Botticelli. L'artiste choisit ici de rompre avec l'idéalisation et de se représenter comme il se perçoit.

Dans la vidéo *Tongues Untied* (1989) où il se consacre à la communauté gaie noire, Marlon Riggs opte lui aussi pour une forme de représentation non idéalisée pour privilégier « la réalité de qui nous sommes<sup>748</sup>. » Né en 1957 à Forth Worth (Texas), Riggs étudie le journalisme à l'Université de Californie à Berkeley où il affirme son homosexualité<sup>749</sup>. Deux années avant *Tongues Untied*, l'artiste réalise le documentaire *Ethnic Notions* (1987) dans lequel il met en évidence les liens entre les caricatures raciales et le contrôle social. *Tongues Untied* lui est inspirée par les textes d'un groupe de poètes noirs homosexuels de New York (dont Essex Hemphill). Riggs explique :

*Plus je lisais de la poésie, plus je réalisais qu'il n'était pas possible que je la [la vidéo Tongues Untied] réalisé selon la forme traditionnelle du documentaire. Cela n'aurait pas été en accord avec la poésie. Cela l'aurait vidée de sa substance, de ce que les gens évoquent, de sa réelle émotion, de sa passion et aurait créé une sorte de distance. Ce que je souhaitais était quelque chose de beaucoup plus immédiat<sup>750</sup>.*

---

<sup>748</sup> Marlon Riggs in Karen EVERETT, « I Shall Not Be Removed », 1996, 58 minutes, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ku0jQyysroI> [consulté le 27/07/2017].

<sup>749</sup> Marlon Riggs est décédé en 1994 à Oakland.

<sup>750</sup> Marlon Riggs in Robert ANBIAN, « *Tongues Untied Lets Loose Angry, Loving Words: An Interview with Marlon Riggs* », *Release Print*, mars 1990, p. 16, en ligne : <http://newsreel.org/guides/Riggs-Guide/Release-Print-Riggs-Interview-1990.pdf> [consulté le 27/07/2017].

Ainsi, si Riggs privilégie une approche plutôt traditionnelle du documentaire dans *Ethnic Notions*, il s'en détache dans *Tongues Untied* en choisissant une forme expérimentale et intime pour transmettre son expérience personnelle et celles des poètes<sup>751</sup>. En effet, si la vidéo retranscrit les voix des poètes, Riggs retrace également son propre cheminement dans la communauté gaie noire qui forme le fil conducteur de l'œuvre : « cette histoire serait ma vie, et ma vie serait la charnière thématique, la connexion entre les poèmes [...] »<sup>752</sup>. » La vidéo mêle différentes émotions : l'amour, la colère, la douleur, l'intimité ou encore la tristesse. Le son d'un battement de cœur y revient comme un leitmotiv et on entend également des chansons de Billie Holiday et de Nina Simone. Riggs évoque notamment son expérience au sein du quartier du Castro à San Francisco où il ne trouve pas sa place dans cette communauté majoritairement blanche, comme nous l'avons souligné à propos de la série photographique *Gay Semiotics* (1977) de Hal Fischer :

*Je feignais de ne pas remarquer l'absence d'images des Noirs [black images] dans cette nouvelle vie gaie, dans les librairies, les magasins d'affiches, les festivals de films, de mes propres fantasmes tout en essayant de ne pas voir le peu d'images de Noirs qui étaient les plus populaires : les plaisanteries, les fétiches, les caricatures des dessins animés ou la diva disco [...]. Dans cette grande mecque gaie, j'étais un homme invisible. [...] le Castro n'était plus mon chez moi, ma mecque (ne l'a en fait jamais été), j'étais à la recherche d'autre chose, de quelque chose de mieux<sup>753</sup>.*

Riggs filme également des scènes de *snappology* (une manière d'accentuer une parole en claquant ses doigts) et de *vogueing* (une danse qui s'inspire des défilés de mode féminine) qu'il décrit comme des pratiques d'affirmation et de résistance de la communauté gaie noire face à une culture dominante qui regarde celles-ci avec dédain<sup>754</sup>. L'artiste aborde aussi la question de l'homophobie au sein de la communauté africaine-américaine en incluant une séquence de violences homophobes d'Africains-

---

<sup>751</sup> Marlon Riggs in Chuck KLEINHANS et Julia LESAGE, « Listening to the Heartbeat: An Interview with Marlon Riggs », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1991, n° 36, en ligne : <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/RiggsInterview.html> [consulté le 27/07/2017].

<sup>752</sup> Marlon Riggs in Karen EVERETT, « I Shall Not Be Removed », *op. cit.*

<sup>753</sup> Marlon Riggs in José Esteban MUÑOZ, *op. cit.*, p. 9.

<sup>754</sup> Marlon Riggs in Chuck KLEINHANS et Julia LESAGE, *op. cit.*

Américains à l'encontre de gais noirs. Il montre également la scène d'un film dans lequel Eddie Murphy fait une remarque homophobe sur le ton de l'humour. « Du fait de notre sexualité nous sommes traités comme des parias, être gai ou lesbienne n'est pas être noir. Être noir signifie être hétérosexuel<sup>755</sup>. » explique-t-il. La problématique de l'homophobie dans la communauté africaine-américaine a été soulevée par plusieurs auteur-e-s comme Cheryl Clarke dans « Failure to Transform: Homophobia in the Black Community<sup>756</sup> » (1983). bell hooks, que nous avons entre autres déjà citée à propos de la performance *Just Another Rendering of the Same Problem* (1979) de Ulysses Jenkins sur le sujet de la masculinité noire patriarcale dominante, met en exergue les connexions entre celle-ci et l'homophobie : « Comme une grande partie de la quête pour la masculinité phallogénique telle qu'elle est exprimée dans les cercles nationalistes noirs repose sur le modèle de l'hétérosexualité obligatoire, cela a toujours favorisé la persécution et la haine des homosexuels<sup>757</sup>. »

Afin de souligner les liens entre les différentes formes d'oppression et la nécessité de la solidarité, Riggs alterne dans une autre scène des images d'un défilé de la Gay Pride avec celles de la Marche de Selma à Montgomery. Il s'agit d'une tactique pour faire prendre conscience de la proximité des souffrances engendrées tant par le racisme que l'homophobie. L'artiste consacre aussi une séquence à une drag-queen noire qui n'est pas « élégamment » habillée, ni « bien » coiffée et maquillée, ce qui fait écho en quelque sorte à l'œuvre *The Birth of Venus in Cleveland* (1988) de Jerome Caja. D'une manière similaire, le regard respectueux qu'il pose sur celle-ci vise à démontrer la nécessité au sein même de la communauté gaie noire de ne pas déconsidérer ses membres les plus marginalisés<sup>758</sup>.

La vidéo se conclut par ces paroles de Riggs : « Les hommes noirs aimant les hommes noirs est l'acte révolutionnaire. ». Il ne s'agit pas pour l'artiste de rejeter les Blancs, mais d'élargir les politiques de l'identité des masculinités et de l'homosexualité

---

<sup>755</sup> Marlon RIGGS, « Black Is ... Black Ain't Transcript », 1995, p. 20, en ligne : <http://newsreel.org/transcripts/Black-is-Black-Aint-Transcript.pdf> [consulté le 27/07/2017].

<sup>756</sup> Cheryl CLARKE, « Failure to Transform: Homophobia in the Black Community », in Barbara SMITH (dir.), *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000 [1983], p. 190-203.

<sup>757</sup> bell hooks, « Reconstructing Masculinity », *op. cit.*, p. 112.

<sup>758</sup> Marlon Riggs in Chuck KLEINHANS et Julia LESAGE, *op. cit.*

noires pour se débarrasser de l'image négative instillée par le racisme qui pèse sur la perception de soi et d'autrui<sup>759</sup>.

Dans *Tongues Untied*, Riggs représente sa propre affirmation d'être gai et noir qui s'est construite à travers le collectif, c'est-à-dire la communauté gaie noire (il a notamment été membre de l'organisation Black Gay Men United de Oakland). Riggs insiste sur la nécessité de se délivrer d'un sentiment d'un honte et de briser le silence d'autant plus urgent dans le contexte de l'épidémie du SIDA. Soulignons qu'en 1990, 27% de tous les malades du SIDA étaient Africain-e-s-Américain-e-s<sup>760</sup>. Comme la commissaire d'exposition Lowery Stokes Sims le met en avant :

*Le déni moralisateur de l'église noire et l'encouragement à se préoccuper du sujet de la « crise » de la famille noire contribuent à une conspiration du silence, un silence répréhensible à une époque où le SIDA constitue une menace particulière pour la communauté noire, à la fois gaie et hétérosexuelle<sup>761</sup>.*

Dans sa vidéo *Claudia* (1987), Cecilia Dougherty ne propose pas non plus une vision romantisée de l'homosexualité, et plus précisément des rapports sexuels entre les femmes. En se représentant elle et sa petite amie, l'artiste défie le stéréotype de l'hypersexualité lesbienne qui notamment entretient une source de fantasme pour le désir masculin hétérosexuel. Comme l'expliquent Phyllis Lyon et Del Martin : « Ces stéréotypes sont basés sur la fausse croyance que la lesbienne est avant tout *sexualité* dans toutes ses pensées, désirs et actions – ce que les gens ne se rendent pas compte est qu'être une lesbienne ne se réduit pas seulement à des actes physiques ou à faire l'amour<sup>762</sup>. » Dougherty s'est installée au milieu des années 1970 à San Francisco pour rejoindre la communauté gaie et lesbienne de la ville<sup>763</sup>. Au début des années 1980, elle s'inscrit d'abord à l'Université de Californie à Berkeley, puis poursuit son cursus artistique au sein du département de performance et de vidéo du SFAI. Sa pratique, ancrée dans le féminisme, aborde « la manière dont la différence sexuelle construit un

---

<sup>759</sup> Marlon Riggs in Robert ANBIAN, *op. cit.*, p. 17.

<sup>760</sup> Caroline ROLLAND-DIAMOND, *op. cit.*, p. 440.

<sup>761</sup> Lowery SIMS, « Two Snaps Up for Malon Riggs », *High Performance*, automne 1990, vol. 13, n° 3, p. 74.

<sup>762</sup> Phyllis LYON et Del MARTIN, *op. cit.*, p. 10.

<sup>763</sup> Nous n'avons pas connaissance de l'année de naissance de l'artiste.

espace politique et psychologique différent autour du sujet<sup>764</sup>.» *Claudia* montre Dougherty et sa petite-amie dans leur appartement. Elles discutent assises sur un canapé, mangent des fruits sur un lit et ont un rapport sexuel. Les images des deux femmes alternent avec des vues de leur quartier de Portrero Hill et de la baie de San Francisco. On voit notamment l'entrée d'une maison, une voiture garée dans une rue, un paysage industriel ou encore un un axe routier. Si à certains moments on entend les voix des deux protagonistes, on perçoit également des rires enregistrés, un opéra, la chanson *Child in Time* (1970) de Deep Purple et la voix d'un animateur radio. Notons aussi que la vidéo se termine sur les mêmes images d'ouverture (un travelling le long d'une voiture) formant ainsi une boucle.

Avec cette œuvre, Dougherty s'éloigne d'une approche idéalisée et sensationnelle des relations sexuelles entre les femmes qu'elle inscrit comme une part ordinaire du quotidien, dans une certaine « normalité » sapant le cliché d'une sexualité lesbienne extraordinaire : « Jusqu'à quel point mes propres impulsions libidinales étaient-elles éloignées de celles promues par le courant dominant ? Je voulais regarder objectivement l'unique activité qui nous place dans une case différente. [...]. La sexualité réelle a remplacé la nudité traditionnelle de l'art et l'objet érotique de la pornographie.<sup>765</sup> » précise-t-elle. L'œuvre de Dougherty fait écho au changement de paradigme de l'imagerie lesbienne qui s'opère entre les années 1970 et les années 1980 analysé par Harmony Hammond. Cette dernière signale en effet que l'iconographie se transforme en lien avec les modifications des politiques de l'identité lesbiennes en passant d'une forme d'abstraction organique suggérant les organes génitaux des femmes (comme nous l'avons vu pour l'exposition de GALAS (1980) au Woman's Building) à des images plus directes de la sexualité, avec des représentations réalistes de vagins ou de femmes engagées dans des relations sexuelles<sup>766</sup>.

Deux années avant *Claudia*, Dougherty réalise sa première œuvre vidéo intitulée *Gay Tape: Butch and Femme* (1985). Elle y filme des clientes du Ollie's Bar, un bar lesbien

---

<sup>764</sup> Cecilia DOUGHERTY, « Ripe Grapefruit: Ten Years of Video Art in San Francisco, 1985-1995 », in Steve ANKER, Kathy GERITZ et Steve SEID (dirs.), *Radical Light: Alternative Film & Video in the San Francisco Bay Area, 1945-2000*, Berkeley, University of California Press, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2010, p. 246.

<sup>765</sup> Cecilia DOUGHERTY, *op. cit.*, p. 246.

<sup>766</sup> Harmony HAMMOND, *op. cit.*, p. 8.

situé sur Telegraph Avenue à Oakland, qui s'expriment sur les rôles *butch* et *femme*. Ces derniers, après avoir été remis en cause par le féminisme lesbien dans les années 1970 comme nous l'avons mentionné dans la partie précédente, ne sont plus considérés dans les années 1980 comme une réinscription des normes des relations hétérosexuelles<sup>767</sup>. Au début de la vidéo, Dougherty pose la question : « Pourquoi ne pouvons-nous pas juste être qui nous sommes ? », ce qui reflète le fait que les lesbiennes doivent très souvent expliquer et justifier leurs orientations sexuelles alors que les personnes hétérosexuelles ne sont pas soumises à cette nécessité, n'étant pas en contradiction avec les normes de la société dominante. Ces conflits engendrent des difficultés à s'accepter et à se définir soi-même que la prise de parole et le partage d'expériences peuvent contribuer à surmonter. Dougherty filme trois femmes, deux Blanches et une Noire, qui s'expriment chacune sur les relations *butch* et *femme*. Elles parlent debout tandis que Dougherty effectue plusieurs mouvements de caméra (comme des changements de plan) créant une sensation de proximité avec les preneuses de parole, tel un regard qui se pose à différents endroits au fil de la discussion. Chacune d'entre elles évoque les raisons pour lesquelles elles ont choisi le rôle de *butch* ou de *femme* et ce qui les attire chez les unes ou chez les autres. Elles conversent également entre elles, dansent ou encore s'embrassent. Dans cette vidéo, Dougherty encourage ainsi l'autodéfinition et favorise une approche non-manichéenne, ni stéréotypée des relations lesbiennes.

Dans *Latina Lesbian Series* (1986-1990), une série de photographies noir et blanc accompagnées de texte, Laura Aguilar, dont nous avons évoqué le tryptique photographique *Three Eagles Flying* (1990), ouvre elle aussi un espace de parole à des lesbiennes, et ici plus particulièrement à des femmes latino-américaines. L'artiste réalise cette œuvre suite à la sollicitation du comité d'organisation d'une conférence consacrée aux problématiques de santé mentale touchant la communauté latino-américaine, et notamment en lien avec la question du coming out, qui doit avoir lieu à Los Angeles. Le comité souhaite montrer des images positives de femmes lesbiennes le temps de la conférence. Dans la vidéo *Laura Aguilar: Life, The Body, Her Perspective* (2009) réalisée par Michael Stone au sein du département des *Chicano Studies* de l'Université de Californie à Los Angeles, Aguilar précise qu'elle connaît alors peu de lesbiennes latino-

---

<sup>767</sup> Cecilia DOUGHERTY, *op. cit.*, p. 246.

américaines, les personnes homosexuelles qu'elles côtoient étant ses amis gais, et qu'il n'existe à ce moment-là que très peu de représentations de lesbiennes de couleur, ce qui rappelle la polémique autour de l'exposition GALAS (1980)<sup>768</sup>. Ce projet lui permet de rencontrer des lesbiennes latino-américaines confiantes et à l'aise avec leur orientation sexuelle, ce qui incite l'artiste à affirmer son lesbianisme. Pendant ce travail, elle fait son propre coming out et s'inclut dans la série<sup>769</sup>. Chaque photographie montre une femme dans un environnement que celle-ci a choisi aux côtés d'un court texte qu'elle a rédigé (fig. 194 et 195). En lien avec *Gay Tape: Butch and Femme* (1985) de Cecilia Dougherty, l'œuvre de Laura Aguilar se positionne comme un espace de partage bienveillant à des voix très souvent marginalisées.

En donnant à voir leurs expériences et celles d'autres personnes issues de groupes minorisées liées aux oppressions homophobiques, racistes et sexistes, ces artistes répondent à la montée du conservatisme. Par des processus de créations variés, elles et ils affirment leurs droits à définir leurs sexualités.

#### **4. Révéler l'« indicible » : projets artistiques et inceste**

En 1979, Ariadne: A Social Art Network, un collectif dont nous reparlerons dans le chapitre suivant, et le Gay Community Service Center (GCSC) organisent à Los Angeles *The Incest Awareness Project*, un projet qui se déroule sur une année et vise à « faire de l'inceste une question publique, créer des images positives de femmes sortant du rôle de victime, prenant le contrôle de leurs vies et provoquer des changements dans la société, comme la prise de mesures pour la prévention de l'inceste et l'aide aux victimes<sup>770</sup>. » Ariadne, sous la responsabilité de Leslie Labowitz-Starus assistée de Nancy Angelo,

---

<sup>768</sup> Voir Carla TRUJILLO (dir.), *Chicana Lesbians: The Girls Our Mothers Warned Us About*, Berkeley, Third Woman Press, 1991.

<sup>769</sup> Michael STONE, *op. cit.*

<sup>770</sup> « Incest The Crime Nobody Talks About », in *Woman's Building records, 1970-1992, op. cit.*, box 14, folder 61 « Ariadne ».

Leslie Belt, Merle Fishman, Paula Lumbard et Linda Macaluso<sup>771</sup>, s'occupe des relations avec les médias, organise des ateliers d'art thérapie, des discussions et soutient l'exposition *Bedtime Stories: Women Speak-Out About Incest* et la production de l'œuvre *Equal Time in Equal Space: Women Speak Out About Incest* de Nancy Angelo. Quant au GCSC, il est chargé de fournir des contacts de thérapeutes et de groupes de soutien ainsi que de réunir des experts sur les problématiques de l'inceste.

Bia Lowe, qui a notamment réalisé l'affiche de la performance *An Oral Herstory of Lesbianism* (1979), créé le logo du projet sous la forme d'un photomontage. On y voit une jeune fille tentant de lever au-dessus de sa tête un globe. Sur celui-ci, on distingue le portrait d'une famille. Cette image est accompagnée de l'inscription « Autrefois, elle pensait que l'inceste était un fardeau qu'elle devait porter elle toute seule...<sup>772</sup> » À l'instar du viol, Terry Wolverton, qui participe également ce projet, explique les difficultés à parler de l'inceste dans les années 1970 :

*Dans les années 1970, l'histoire d'une personne abusée sexuellement était un secret honteux qu'il était uniquement possible de confier aux personnes les plus intimes, et probablement seulement une fois, pour qu'il ne soit jamais mentionné de nouveau. Parler était révolutionnaire, un acte qui défiait la « conspiration du silence » qui permettait à l'inceste de perdurer sans obstacle<sup>773</sup>.*

L'exposition *Bedtime Stories: Women Speak-Out About Incest*, organisée à l'automne 1979 au Woman's Building, vise à favoriser la compréhension de l'inceste. Les murs de l'espace d'exposition sont peints de deux couleurs différentes (jaune et noir) pour signifier la double réalité vécue par une victime de l'inceste : une vie d'enfant dans la journée et la terreur d'être sexuellement agressée la nuit<sup>774</sup>. Les artistes exposées sont présentées comme des « survivantes de l'inceste » [*survivors of incest*] afin de souligner

---

<sup>771</sup> Sur les œuvres abordant le sujet de l'inceste au Woman's Building, voir Vivien GREEN FRYD, « Ending the Silence », in Meg LINTON et Sue MABERRY (dirs.), *Doin' It In Public: Feminism and Art at the Woman's Building*, Los Angeles, Ben Maltz Gallery, Otis College of Art and Design, 2011, p. 170-176.

<sup>772</sup> « The Incest Awareness Project Leaflet », in *Woman's Building records, 1970-1992, op. cit.*, box 14, folder 61 « Ariadne ».

<sup>773</sup> Terry WOLVERTON, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building, op. cit.*, p. 128.

<sup>774</sup> Nous employons le genre féminin ici car le projet impliquait exclusivement des femmes. Cependant, il convient de souligner que l'inceste est aussi une réalité pour les garçons.



la nécessité de s'extraire du statut de victime<sup>775</sup>. Pour plusieurs d'entre elles, l'exposition forme un espace de compréhension et de solidarité où elles peuvent parler de l'inceste pour la première fois et ainsi commencer un processus de guérison. *Bedtime Stories: Women Speak-Out About Incest* est structurée en trois parties représentant le passage de l'état de victime à la position de survivante : le secret entourant l'inceste, ses conséquences et la force des femmes qui ont été abusées sexuellement. Parmi les artistes, Diane Silberstein crée *No Doll*, une œuvre composée de cinq cents poupées de papier, alignées le long des murs de la galerie, dont l'expression se transforme du chagrin, à la colère jusqu'à l'apaisement<sup>776</sup> (fig. 196). Terry Wolverton performe *In Silence, Secrets Turn To Lies / Secrets Shared Become Sacred Truths*. Elle y met en évidence comment l'image de la « fille bien » [« *good girl* »] maintient le secret de l'inceste secret et force à mentir<sup>777</sup>. De fines banderoles rouge-sang tombent du plafond. Chacune porte la mention manuscrite « *Don't Say* » [« Ne dis pas »] suivie d'une vérité qu'elle n'est pas supposée révéler. Un cercle au sol est bordé de banderoles noires sur lesquelles sont inscrites les « *Lies I Told Myself* » [« Les mensonges que je me suis racontés »]. Au milieu du cercle, sont disposées une chaise et un pupitre sur lequel est posé un carnet. Vêtue de blanc, Wolverton raconte comment elle cherchait à être une « fille bien » quand elle était enfant. Elle pénètre dans la forêt de bandeaux et commence à réciter les « *Don't Say* » : « *Don't Say: No!* » [« Ne dis pas : non ! »], « *Don't Say: Daddy I won't touch your penis!* » [« Ne dis pas : Papa, je ne toucherai pas ton sexe ! »], « *Don't Say: Mama, please leave him.* » [« Ne dis pas : Maman, quitte le, je t'en prie. »]... Toutefois, elle réalise qu'elle n'était pas si silencieuse. En réalité, son entourage ne la croyait pas, car il la considérait comme une « fille bien » à qui cela ne peut pas arriver ou qui n'a pas à raconter ce qu'elle subit, et elle pouvait être punie suite à ses révélations. Elle apprit alors à façonner une réalité qui serait acceptée et à s'adapter aux attentes de la société dominante : « *To be a good liberated woman I said: Fuck me!* » [« Pour être une bonne femme libérée je disais : Baise moi ! »] ou « *To be a good rape victim I said: Please don't hurt me.* » [« Pour être une bonne victime de viol je disais : je vous en prie, ne me

---

<sup>775</sup> « *Bedtime Stories: Women Speak-Out About Incest* », *Woman's Building records, 1970-1992, op. cit.*, box 14, folder 61 « Ariadne ». À ce sujet, Terry Wolverton exprime son désaccord avec une conférence de Susan Forward dans laquelle celle-ci insistait sur la victimisation, in Terry WOLVERTON, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building, op. cit.*, p. 126-127.

<sup>776</sup> Elaine WOO, « Feminist art show seeks to bring incest out of the closet », *Los Angeles Herald Examiner*, October 23 1979, in *Woman's Building records, 1970-1992, op. cit.*, box 14, folder 61 « Ariadne ».

<sup>777</sup> Terry WOLVERTON, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building, op. cit.*, p. 130-131.

faites pas de mal. »] Mentir était devenu un moyen de survie, se mentir à soi-même ayant un effet profondément destructeur. La plasticienne lit ensuite les « *Lies I Told Myself* » et les déchire un à un pour se débarrasser de ces mensonges et commencer à se reconstruire. Puis, dans un acte de purification, Wolverton s’empare d’un bol en argent rempli de sel qu’elle répand sur les morceaux de banderoles en formant un cercle. Enfin, après avoir récité les noms des neuf femmes qui l’ont aidée à dire la vérité, elle lit sur le carnet un texte qui retrace sa récente conversation avec sa mère à propos de son inceste qu’elle décrit comme un « acte de guérison » et invite les membres du public à la rejoindre sur scène pour écrire leurs propres secrets sur le carnet<sup>778</sup>.

Aux côtés des œuvres des dix-huit artistes, des dessins issus d’un atelier d’art thérapie sont exposés. Une section appelée « *Letters Home* » présente également des lettres de femmes sur leur inceste écrites à des membres de leur famille. Des chaises et des tables d’enfant sont aussi disposées dans l’espace d’exposition afin de souligner « combien les corps qui subissaient ces abus étaient petits<sup>779</sup>. » Pendant l’exposition, une conférence de Sandra Butler, auteure de *Conspiracy of Silence: The Trauma of Incest* (1978), et un débat sur l’inceste sont organisés. Des membres du collectif Ariadne et des thérapeutes sont également disponibles afin de fournir un soutien éventuel et la liste établie par le GCSC est mise à disposition<sup>780</sup>.

Dans l’installation vidéo *Equal Time in Equal Space: Women Speak Out About Incest* (1980) dont la production est soutenue par Ariadne, Nancy Angelo a enregistré six femmes qui parlent des abus sexuels qu’elles ont subis. Dix séances de *consciousness-raising* ont été organisées en amont pour préparer les vidéos finales. Les participantes y ont discuté de sujets liés à leurs relations à leur mère, leurs corps, leurs sexualités, leurs capacités à faire confiance ou encore aux addictions liées à leur traumatisme<sup>781</sup>. Terry Wolverton, qui y participe également, raconte :

---

<sup>778</sup> Voir Terry WOLVERTON, « In Silence, Secrets Turn To Lies / Secrets Shared Become Sacred Truths », *High Performance*, hiver 1979-1980, vol. 2, n° 4, p. 55.

<sup>779</sup> Terry WOLVERTON, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building*, op. cit., p. 133.

<sup>780</sup> « Bedtime Stories: Women Speak-Out About Incest », op. cit.

<sup>781</sup> Terry WOLVERTON, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building*, op. cit., p. 134-135.

*Ce travail a été la pierre angulaire qui a transformé ma vie et mon art. Cela a marqué le début d'une période de guérison. C'était la première fois que ma performance traitait de sujets personnels avec tant de profondeur. Le sujet de l'inceste est devenu récurrent dans mes écrits [l'artiste est aussi auteure] et des femmes me remercient encore pour avoir rendu cette expérience visible, une expérience dont il était enfin possible de parler. Cela leur a donné le courage de l'affronter dans leurs propres vies.<sup>782</sup>.*

L'installation vidéo se présente de la manière suivante : six moniteurs, synchronisés les uns aux autres, sont disposés en cercle (fig. 197). Chacun diffuse l'histoire de chaque participante au projet. Des chaises sont installées entre eux afin d'inclure physiquement les membres du public dans le cercle recréant ainsi la forme d'une séance de *consciousness-raising*. À la fin de la projection, Angelo et une thérapeute spécialiste des problématiques liées à l'inceste engagent une discussion avec le public. Comme Suzanne Lacy l'explique :

*Consciente du fait qu'à ce moment-là l'inceste n'était pas abordé publiquement ou compris, et sachant qu'une partie de son public avait été victime de l'inceste, [Nancy] Angelo pris la responsabilité d'intégrer les expériences de son public à son œuvre. Equal Time/Equal Space est un modèle d'art comme guérison qui émerge directement de l'art féministe activiste des années 1970<sup>783</sup>.*

Avec la série de vidéos *The Electronic Diaries* (1986-1991), Lynn Hershman Leeson, dont nous avons analysé l'œuvre *Roberta Breitmore* (1973-1979) dans la première partie, aborde également le sujet de l'inceste. Dans chacune des vidéos, elle s'adresse directement à la caméra qui, à l'instar d'un journal intime, enregistre ses confidences, ses pensées et ses sentiments. L'artiste met en avant le fait que la vidéo lui permet de dépasser la dimension personnelle du journal pour atteindre un large public grâce à ses larges possibilités de diffusion<sup>784</sup>. Ce médium lui permet également de créer des effets visuels (partages d'écran, distorsions...) en lien avec ses récits donnant ainsi

---

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>783</sup> Suzanne LACY (dir.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995, p. 198.

<sup>784</sup> « The Electronic Diary, An Ongoing Life Cycle », p. 1, in Berkeley Art Museum, Archive, folder « Lynn Hershman Leeson ».

forme à ce qu'elle révèle (fig. 198). Dans cette série, Hershman analyse son vécu, particulièrement affecté par le fait d'avoir été abusée sexuellement dans son enfance, en lien avec la société contemporaine étasunienne, ses obsessions, ses fractures et ses douleurs : « Alors que le privé devient public, le monologue s'engage dans une analyse clairvoyante et parfois cinglante de l'Amérique<sup>785</sup>. » écrit-elle.

Dans *Confessions of a Chameleon* (1986), elle raconte des souvenirs issus de sa jeunesse. Toutefois, son vécu s'entremêle à des éléments imaginaires. L'artiste commence d'ailleurs la vidéo en mettant en avant la porosité de la frontière entre la réalité et la fiction : « Quand j'étais enfant, je vivais des épisodes de violence physique. J'allais me réfugier dans le grenier. Parfois, il était difficile de séparer l'imaginaire du réel. » Ensuite, elle parle principalement des abus sexuels subis dans son enfance, de son diplôme universitaire obtenu à douze ans, de son mariage à seize ans, du départ de son mari, de son travail de call-girl pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa fille et de son rétablissement suite à une maladie qui aurait pu lui être fatale. Ce récit confus et fragmenté vise à traduire les conséquences de l'inceste sur la construction psychique et notamment la nécessité de s'inventer une existence pour supporter les violences, autrement dit une forme d'échappatoire pour assurer sa survie<sup>786</sup>.

Dans *Binge* (1987), Hershman explique comment la nourriture est devenue un moyen de substitution à la solitude et à la sexualité après le départ de son mari. Cette addiction a eu des effets visibles sur son corps avec une prise de poids conséquente. Tout au long de la vidéo, elle signale ses gains et pertes de kilos. Elle analyse également l'obsession pour la minceur dans la culture dominante étasunienne et son impact sur l'image de soi. L'artiste souligne aussi le fait que le sport et les régimes restent des solutions superficielles aux souffrances psychologiques. À la fin de son récit, Hershman relate sa prise de conscience du rapport entre son expérience de l'inceste et les attaques qu'elle fait subir à son corps. Le fait qu'elle réalise ses connexions la conduit à perdre autour de dix kilos pendant l'année de tournage de la vidéo.

---

<sup>785</sup> *Ibid.*

<sup>786</sup> « Synopsis: The Electronic Diary », in *Long Beach Museum of Art Video Archive, ca. 1964-2003, op. cit.*, box 11, folder 17 « The Electronic Diary ».

Quant à *First Personal Plural* (1988-1989), l'artiste y établit des liens entre les mauvais traitements de son enfance, les silences, son histoire familiale marquée par l'Holocauste et la figure du vampire. Des images de films et de documentaires sur Hitler et sur les camps de concentration se mêlent à sa narration. Elle parle du personnage de Dracula qui lui rend visite la nuit tombée comme une forme de métaphore de l'inceste. Elle insiste aussi sur l'histoire traumatique de sa famille cherchant à souligner les relations entre les violences subies par les parents à celles qu'ils soumettent à leurs enfants. À plusieurs reprises, on entend la phrase chuchotée : « Tu n'es pas supposée en parler. » Hershman, dépendante de ses parents du fait de son statut d'enfant, explore la manière dont elle s'est imposée le silence pour sa survie. L'œuvre se termine sur sa voix retrouvée après un long silence et conclut sur l'importance de parler de son vécu. La confusion est peu à peu remplacée par la lucidité et la capacité d'agir : « À la fin de ce travail, le personnage central ne chuchote plus, mais s'exprime plutôt d'une voix forte, posée, entière, une voix trop longtemps mise au silence par un environnement oppressif, une voix qui devient claire et puissante par l'acte même d'énonciation<sup>787</sup>. » comme elle l'explique.

Les vidéos intimes de Hershman suivent un processus d'encapacitation par le partage de sa vie personnelle. L'artiste met en évidence l'importance de délier sa parole pour parler de ses souffrances et d'analyser sa situation en établissant des liens avec son environnement culturel, familial et social : « Alors que les spectateurs et les spectatrices sont témoins de la réappropriation par la narratrice de son histoire personnelle, de sa mémoire disloquée et finalement d'une identité puissante, elles et ils peuvent s'identifier et participer au processus de guérison<sup>788</sup>. »

Les œuvres que nous avons examinées dans ce chapitre témoignent de l'importance d'analyser sa propre situation dans la société et des discriminations subies ainsi que de partager son vécu, un principe de base des politiques de l'identité. Ces plasticien-ne-s prolongent la voie ouverte par les mouvements artistiques de libération qui encourageaient à puiser dans ses propres expériences son matériau artistique en

---

<sup>787</sup> *Ibid.* Une quatrième vidéo *Shadow's Song* (1990-1991) complète la série. Lynn Hershman Leeson y traite de sa découverte d'une tumeur au cerveau et du cheminement médical qui s'ensuit ainsi que de la maladie similaire de son ami l'artiste Henry Wilhite.

<sup>788</sup> « The Electronic Diary, An Ongoing Life Cycle », *op. cit.*, p. 2.

rupture avec l'impératif formaliste alors dominant sur la scène artistique étasunienne. Par l'émancipation de la parole, elles et ils favorisent un processus de guérison et de transformation tout en combattant les oppressions liées au genre, à la race et à la sexualité.

## Chapitre 2

# Démystifications : déconstruire les mythologies

Dans son ouvrage *Mythologies* (1957), le philosophe et sémiologue Roland Barthes analyse le procédé de la mystification qui convertit les points de vue dominants en nature universelle : « je voulais ressaisir dans l'exposition décorative de *ce-qui-va-de-soi*, l'abus idéologique qui, à mon sens, s'y trouve caché<sup>789</sup>. » écrit-il. Les œuvres que nous étudierons dans ce chapitre mettent à jour ce qui est occulté derrière le sens commun et révèlent les déformations de la réalité par la création de mythes qui ont pour effet de dépolitiser les discours. Elles démontrent que le mythe est une parole ou encore un système sémiologique tout en visant une libération des conditionnements :

*En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse ; les choses ont l'air de signifier toutes seules<sup>790</sup>.*

Les propos de Roland Barthes font écho à ceux de l'artiste Yolanda M. López, dont nous avons examiné plusieurs œuvres dans les parties précédentes, qui souligne la forte imprégnation des mythes dans la culture et la société étasuniennes dans la présentation de son exposition *Cactus Hearts/Barbed Wire Dreams, Media Myths and Mexicans* (1988) :

---

<sup>789</sup> Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1957], p. 9.

<sup>790</sup> *Ibid.*, p. 217.

*Les mythes entretenus par les médias sont devenus dans la société américaine un langage courant destiné à indiquer à une population déconnectée de sa propre histoire comment interpréter sa vie et son entourage. Les images que nous voyons dans les magazines, les clichés fantaisistes sur certains types de gastronomie, les histoires racontées dans les films et à la télévision sont devenues une partie de nos traditions culturelles en tant qu'Américains. Ils nous aident à interpréter le monde*<sup>791</sup>.

Dans la lignée de la lutte contre les stéréotypes engagée dans les deux précédents « moments », nous nous intéresserons ici à des œuvres qui visent à déconstruire les clichés pour s'en désaliéner et se débarrasser des mystifications qui entravent la compréhension de la société tout en incorporant de nouvelles perspectives sur les politiques de l'identité.

### **1. Contre-discours visuels**

Nous allons examiner ici des tactiques artistiques qui dénoncent les clichés et privilégient la réappropriation d'images mystificatrices, diffusées principalement dans les médias, afin de dévoiler leurs significations racistes et sexistes et créer des formes de contre-discours visuels. Avec la sérigraphie *Sun Mad* (1982), Ester Hernández revisite une affiche de la marque Sun-Maid, spécialisée dans la vente de produits à base de raisins cultivés en Californie, comme elle s'était approprié l'image de la Vierge de Guadalupe dans *La Virgen de Guadalupe Defendiendo los Derechos de los Xicanos* (1975) (fig. 199). Rappelons que la Californie est le berceau de l'agriculture aux États-Unis, un domaine qui emploie souvent une main d'œuvre bon marché et issue des groupes minorisés. Hernández réalise cette œuvre en réaction aux révélations de l'existence d'une importante pollution de l'eau dans la ville où elle a grandi (Dinuba dans le Comté

---

<sup>791</sup> « Cactus Hearts/Barbed Wire Dreams, Media Myths and Mexicans », in Yolanda M. López papers, 1961-2007, UC Santa Barbara Library, Department of Special Collections, box 3, folder 10.



de Tulare), située dans une zone d'importante production de raisins<sup>792</sup>. À la place de la jeune femme tenant un panier de raisins usuellement représentée, elle figure un squelette dans la tradition du *calavera*. Sous ce personnage, elle inscrit : « *Sun Mad Raisins Unaturally Grown With Incesticides – Miticides – Herbicides – Fungicides* ». L'artiste met à jour le message trompeur de l'industriel qui, sous couvert d'une image d'abondance et de bonne santé, vend du poison et expose ses travailleurs et ses travailleuses à des produits chimiques toxiques tout comme ses consommateurs et ses consommatrices<sup>793</sup>. Il est intéressant de souligner que, dans un entretien datant de 1995, l'artiste explique qu'elle n'a pas été autorisée à exposer *Sun Mad* dans la vallée de San Joaquin, un site agricole conséquent de la Californie, à l'exception d'une exposition organisée par un groupe de femmes à Fresno. Ceci rend compte du lien entre les membres des conseils d'administration des institutions artistiques et l'industrie de l'agrobusiness et de la puissance de cette dernière dans l'état californien<sup>794</sup>.

Quant à Yolanda M. López, elle commence à collectionner des objets qui diffusent des stéréotypes sur les personnes mexicaines-américaines dans l'environnement quotidien. À l'instar notamment de Betye Saar dont nous avons parlé de plusieurs œuvres dans la première partie, l'artiste est intéressée par la manière dont ces images révèlent les perceptions de la culture dominante sur les Mexicain-e-s-Américain-e-s et affectent l'image que l'on a de soi. Après la naissance de son fils en 1980, elle réalise la nécessité urgente de transmettre à la jeune génération un regard critique sur la construction des représentations médiatiques afin de poursuivre les engagements du Chicano Art Movement au sein d'une société qui persiste à encourager les clichés. Elle organise d'abord des projections de diapositives intitulées *When You Think of Mexico: Images of Mexicans in the Media*. Ce travail, à la jonction de l'art conceptuel et de la performance, fait écho à des pratiques d'activistes et d'artistes qui utilisent ce même

---

<sup>792</sup> Ester Hernández in Shifra M. GOLDMAN, *Chicana Voices & Visions: A National Exhibit of Women Artists: 27 Artists from Arizona, California, Colorado, Michigan, New Mexico and Texas*, op. cit.

<sup>793</sup> Voir Yvonne YARBRO-BEJARANO, « Turning It Around: Chicana Art Critic Yvonne Yarbro-Bejarano Discusses the Insider/Outsider Visions of Ester Hernández and Yolanda López », p. 15. Ester Hernández a déjà manifesté sa préoccupation pour l'écologie et la santé publique dans l'œuvre *Canadian Indian Mercury Poisoning* (1973).

<sup>794</sup> Theresa HARLAN, « A Conversation with Ester Hernández », op. cit.

médium comme Martha Rosler (née en 1943), qui a été une des enseignantes de l'artiste à l'Université de Californie à San Diego<sup>795</sup>.

En 1985, López crée l'installation *Things I Never Told My Son About Being a Mexican* (1985) (fig. 200). Elle y réunit des images sur un mur jaune aux côtés de cactus et d'une ligne de fils barbelés qui évoque la frontière entre les États-Unis et le Mexique (fig.). L'année suivante, dans *Mexican Chair* (1986) elle propose une contre-lecture du cliché du « *sleeping Mexican* » (fig. 201). Sur le dossier d'une chaise, elle peint ce stéréotype alors que l'assise, de couleur verte, est recouverte de piques symbolisant des épines des cactus. L'artiste signifie ici combien cette image est blessante dans son association des personnes mexicaines-américaines à la paresse et, dans le même temps, à quel point ce stéréotype dissimule les réalités d'individu-e-s qui sont actifs dans les luttes pour la justice sociale et prêt-e-s à se défendre. Cette même année, elle réalise la vidéo *When You Think of Mexico: Commercial Images of Mexicans in the Mass Media* (1986) (fig. 202). Le titre de l'œuvre renvoie à une campagne publicitaire de la compagnie aérienne Eastern Airlines pour la promotion de ses vols entre les États-Unis et le Mexique et dont le slogan était le suivant : « *When You Think of Mexico... Think of Eastern.* » [« Quand vous pensez au Mexique, pensez à Eastern. »] Sur une affiche de cette campagne que l'artiste utilise pour la jaquette de la cassette vidéo, une photographie montre une touriste euro-américaine achetant des fleurs à une commerçante mexicaine qui, légèrement courbée, regarde la femme blanche tout en lui tendant son bouquet. Les poses des deux femmes suggèrent un rapport de domination de la femme blanche sur la femme de couleur qui semble être « à son service ». Cette image cherche notamment à répondre aux attentes d'exotisme de la société dominante que nous avons déjà soulignées. Dans la vidéo, López explique comment cette publicité symbolise les relations entre les États-Unis et le Mexique. Dans une autre scène, elle montre comment les Mexicaines sont représentées comme des femmes disponibles aux désirs masculins des touristes étasuniens à travers la campagne de Fly Mexicana, une autre compagnie aérienne, qui montre une jeune femme en bikini accompagnée du slogan : « *Mexico. Soak up a little local color.* ». L'artiste dissèque également d'autres

---

<sup>795</sup> Voir Karen Mary Davalos, *Yolanda M. López, op. cit.*, p. 103-104.

images stéréotypées diffusées dans les publicités comme pour les produits Frito Bandito et Torada Tequila.

López réunit ces différentes recherches dans l'installation *Cactus Hearts/Barbed Wire Dreams* qu'elle expose à la Galería de la Raza en 1988. L'œuvre qui se déploie sur plusieurs pièces montre, aux côtés de *When You Think of Mexico* et *Things I Never Told My Son About Being a Mexican*, une profusion d'images et d'objets, ce qui souligne leur envahissement dans la culture des États-Unis. L'effet de saturation provoqué par le foisonnement de ces stéréotypes vise à les rendre absurde et à annihiler leurs messages<sup>796</sup>.

Dans la vidéo performance *Mass of Images* (1978), Ulysses Jenkins, dont nous avons précédemment examiné la performance *Just Another Rendering of the Same Problem* (1979), a lui aussi insisté sur la surabondance des représentations négatives diffusées dans les médias, et particulièrement sur les Africain-e-s-Américain-e-s. Après ses études à la Southern University de Baton Rouge (Louisiane), Jenkins commence à créer des peintures murales à Venice (Los Angeles) à partir de 1972. Cette même année, il fait la connaissance de Michael Zingale qui l'invite à participer à un atelier vidéo. Intéressé par les possibilités expérimentales et les capacités de diffusion à un large public de ce récent médium artistique<sup>797</sup>, Jenkins, avec Victoria Scott, Billy Wells et Michael Zingale, forment Video Venice News dans l'objectif de créer une alternative à l'imagerie télévisuelle dominante. Entre 1972 et 1973, le collectif réalise *Remnants of the Watts Festival* qui propose une perspective en contrepoint des représentations négatives diffusées sur le Watts Festival<sup>798</sup>. En 1977, Jenkins s'inscrit au Otis Art Institute où il est profondément influencé par Betye Saar et Charles White qui y enseignent, mais aussi par des performances de Laurie Anderson (née en 1947) et de Barbara T. Smith organisées sur le campus. Inspirée par un cours intitulé « *Blacks in the Media* » [« Les Noirs dans les médias »] que Jenkins a suivi au Santa Monica College, *Mass of Images* montre des images de films dépeignant des stéréotypes sur les Africain-e-s-

---

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>797</sup> L'essor de l'art vidéo aux États-Unis a été favorisé par la commercialisation des enregistreurs vidéo portables, comme le Portapak de Sony, dans la deuxième moitié des années 1960.

<sup>798</sup> Ulysses Jenkins a aussi réalisé des documentaires sur David Hammons (*King David*, 1978) et Charles White (*Momentous Occasions: Charles White, 1977-1982*).

Américain-e-s (comme *The Birth of a Nation* (1915) et *The Jazz Singer* (1927)) aux côtés d'une performance de l'artiste. Celui-ci apparaît d'abord derrière une pyramide formée par trois téléviseurs. Il porte un peignoir blanc, une paire de larges lunettes noires et une écharpe décorée du drapeau étasunien. Une sorte de bol en plastique transparent est aussi placé sur sa bouche. Il s'assoit sur un fauteuil roulant et commence à dire : « Vous êtes juste une masse d'images. Après des années et des années d'émissions de télévision, de blessures et de douleurs cachées, vous vous êtes implantées dans nos cerveaux. Je ne m'y identifie pas, et je ne le ferai pas, mais je pense que, pour certains, c'est déjà trop tard. » Il s'approche ensuite de la caméra, un marteau posé sur ses jambes, et répète ses paroles. Puis, Jenkins se lève et s'apprête à détruire l'assemblage de téléviseurs, mais il s'interrompt, rit et se retourne vers la caméra disant : « Ils ne me laisseront pas faire. » Cette phrase finale souligne la réticence du courant dominant à stopper la diffusion de clichés racistes. Le fauteuil roulant, les lunettes de soleil et le bol fonctionnent également comme des métaphores de l'aliénation : « Métaphoriquement, je signifie que je suis bloqué par cette image médiatique qui me représente<sup>799</sup>. » explique-t-il. Dans *Mass of Images*, Jenkins encourage à l'autoreprésentation en dehors du circuit hégémonique.

L'artiste Carrie Mae Weems (née en 1953 à Portland, Oregon), encouragée par Ulysses Jenkins à s'inscrire en master à l'Université de Californie à San Diego après sa licence à CalArts, porte elle son attention sur la perpétuation du racisme à travers l'« humour » dans la série photographique *Ain't Jokin'* (1987-1988). Dans un des clichés, un homme noir, vêtu d'une casquette et d'une veste à carreaux, est assis sous un porche, le regard dirigé vers l'objectif (fig. 203). Un grillage placé devant la maison pourrait symboliser la ligne de couleur que nous avons précédemment évoquée. Au-dessous de la photographie, Weems place le texte suivant : « *What are the three things you can't give a black person?* » [« Quelles sont les trois choses qu'il n'est pas possible de donner à une personne noire ? »] Une étiquette sous le cadre donne la « réponse » : « *A black eye, a fat lip, and a job.* » [« Un œil au beurre noir, des grosses lèvres et du travail. »] Dans deux autres photographies, *Black Man Holding Watermelon* et *Black Woman with Chicken*, elle confronte l'absurdité des stéréotypes en photographiant respectivement un jeune

---

<sup>799</sup> Ulysses Jenkins in Glenn PHILLIPS (dir.), *California Video: Artists and Histories*, op. cit., p. 112.

homme africain-américain de face tenant une pastèque et une jeune fille noire tenant une cuisse de poulet. Comme dans le premier cliché, les deux personnes regardent droit devant confrontant les regardeur-e-s au racisme qui continue de gangréner la société étasunienne. Elle associe également au portrait d'un jeune garçon africain-américain le texte suivant : « *When asked what he wants to be when he grows up, the black boy says, « I want to be a white man cause my Mama say « A nigger ain't shit. » »* » [« Lorsqu'on lui demande ce qu'il veut faire quand il sera grand, le garçon noir répond : « Je veux être un homme blanc parce que ma maman dit : « Un nègre ne vaut rien. » »] Ce texte rappelle les dimensions psychologiques du racisme que nous avons examinées dans la première partie<sup>800</sup>. Cette série prolonge des œuvres précédentes de Weems comme *What's the Cross Between a Nigger and a Monkey* (1986) (fig. 204). Le dyptique montre une photographie d'un singe aux côtés d'un portrait d'un Africain-Américain et l'inscription : « *What's the Cross Between an Ape and a Nigger?* » [« Quel est le résultat d'un croisement entre un singe et un nègre ? »] Au-dessous, elle place la mention suivante : « *Answer: A Mentally Retarded Ape* » [« Réponse : un singe mentalement attardé »]. Dans ce travail, l'artiste choisit d'utiliser des blagues ou des associations mentales racistes qu'elle expose de manière frontale pour faire réagir les spectateurs et les spectatrices et défier la construction de stéréotypes vulgaires sur les personnes africaines-américaines<sup>801</sup>.

Dans plusieurs vidéos (*Soap Opera Series*) réalisées à partir de la fin des années 1970 et jusque dans les années 1980, Bruce (né en 1949 à San Jose, Californie) et Norman (né en 1946 à Chicago, Illinois) Yonemoto, qui ont grandi dans la vallée de Santa Clara en Californie, analysent quant à eux la perpétuation des mythes de l'amour romantique<sup>802</sup>. Les deux frères souhaitent faire prendre conscience des effets des images médiatiques qui impactent la construction identitaire, celles-ci finissant par façonner la

---

<sup>800</sup> Kathryn E. DELMEZ, « "Real Facts, by Real People": Folklore in the Early Work of Carrie Mae Weems », in Kathryn E. DELMEZ (dir.), *Carrie Mae Weems: Three Decades of Photography and Video*, Nashville, First Center for the Visual Arts, New Haven, Yale University Press, 2012, p. 14.

<sup>801</sup> Carrie Mae Weems in Turki FAWAZ, Robbin Légère HENDERSON, Jerry ROBINSON et Judith WILSON, *op. cit.*, p. 29.

<sup>802</sup> Les deux artistes ont suivi leurs cursus artistiques respectifs principalement en Californie. Bruce Yonemoto est diplômé en art de l'Université de Californie à Berkeley et du Otis Art Institute et a aussi étudié au Sokei Art Institute de Tokyo. Norman Yonemoto a fait ses études à l'Université de Santa Clara, à l'Université de Californie à Berkeley, à l'Université de Californie à Los Angeles et à l'American Film Institute for Advanced Film Studies. Ils sont co-fondateurs de Kyodi Media Productions (1976). Norman Yonemoto est décédé à Venice (Los Angeles) en 2014.

réalité au lieu d'en proposer une analyse ou un reflet<sup>803</sup>. Les artistes choisissent d'utiliser un langage familier (le cinéma et la télévision) afin de déconstruire les méthodes utilisées par les médias de masse pour perpétuer les clichés de la romance, ces derniers créant de la confusion dans les relations amoureuses et familiales de leur public<sup>804</sup>. Dans *Green Card: An American Romance* (1982), les artistes s'approprient les codes cinématographiques pour raconter l'histoire de Sumie, une jeune femme japonaise, qui souhaite rester aux États-Unis à la suite de son cursus artistique « pour poursuivre une vision créative plus indépendante que ce que sa culture d'origine ne le lui permet<sup>805</sup>. » selon les termes de Bruce Yonemoto. Sumie redoute en effet qu'à son retour au Japon, sa famille la pousse à se marier. « Je nais. Je me marie. J'ai un enfant. Je meurs. Je veux davantage dans la vie. » déclare-t-elle. Son visa d'étudiante arrivant à expiration, son projet nécessite l'obtention d'une carte de résident permanent (ce qui est appelé *green card*). Sur les conseils d'un avocat, elle décide de se marier pour obtenir ce papier d'identité qui lui permettra donc de rester sur le territoire étasunien et de réaliser son ambition. Elle se marie alors avec Jay, un réalisateur et surfeur euro-américain. Cependant, Sumie finit par être rattrapée par les stéréotypes hollywoodiens de la relation amoureuse idéalisée et par oublier son but initial<sup>806</sup>. Plusieurs scènes entre Jay et Sumie reprennent des clichés du cinéma, comme celle d'un baiser passionné basée sur *Now, Voyager* (1942) de Irving Rapper<sup>807</sup>. Afin de se conformer aux fantasmes de l'amour romantique créés par les médias, elle met de côté ses ambitions professionnelles pour se consacrer à son mari et à leur foyer. Mais, Jay préfère quant à lui suivre ses propres désirs et conserver son autonomie. Le couple se dispute à plusieurs reprises, notamment au sujet de la relation de Jay avec une autre femme. Comme l'a précisé la commissaire d'exposition Karin Higa, Jay n'est pas capable de percevoir Sumie comme la personne qu'elle est réellement en raison de son identité japonaise qu'il associe aux stéréotypes de la femme passive et soumise<sup>808</sup>.

---

<sup>803</sup> Voir Ralph Rugoff, « The Brothers Yonemoto », p. 88, in *Long Beach Museum of Art Video Archive, ca. 1964-2003, op. cit.*, box 34, folder 2 « Bruce and Norman Yonemoto ».

<sup>804</sup> Bruce et Norman YONEMOTO, « Green Card: An American Romance, A Treatment for a Video Feature and Discussion of Aesthetic Strategies », in Karin HIGA (dir.), *Bruce and Norman Yonemoto: Memory, Matter, and Modern Romance*, Los Angeles, Japanese American National Museum, 1999, p. 76.

<sup>805</sup> Bruce YONEMOTO, « Green Card: An American Romance Brochure », in *Long Beach Museum of Art Video Archive, ca. 1964-2003, op. cit.*, box 34, folder 7 « Bruce and Norman Yonemoto ».

<sup>806</sup> Bruce YONEMOTO, « Green Card: An American Romance Brochure », *op. cit.*

<sup>807</sup> Bruce et Norman YONEMOTO, « Green Card: An American Romance, A Treatment for a Video Feature and Discussion of Aesthetic Strategies », *op. cit.*, p. 76.

<sup>808</sup> Karin HIGA, « Bruce and Norman Yonemoto: A Survey », in Karin HIGA (dir.), *op. cit.*, p. 23.

À la fin de la vidéo, Sumie prend conscience de la manière dont les médias façonnent sa perception de la réalité en créant des mythes. « Aidez-moi à sortir de ce mélodrame. » dit-elle. Racontée par Sumie âgée, l'histoire se termine sur ses propres termes : « Maintenant que notre romance est terminée, notre amour peut commencer. » Cette phrase souligne la nécessité de se délivrer de ces représentations inexactes des expériences humaines qui sont une source de souffrance et empêchent les relations véritablement sincères entre les personnes.

Deux années plus tard, Bruce et Norman Yonemoto réalisent *Vault* (1984) (fig. 205). La vidéo décrit une relation amoureuse entre deux personnes euro-américaines, depuis leur rencontre jusqu'à leur séparation : un homme peintre et une femme violoncelliste dont le rêve est de devenir perchiste professionnelle, une discipline sportive dont les femmes sont alors écartées<sup>809</sup>. Leur histoire est ponctuée de *flashbacks* signalés par l'utilisation du noir et blanc. Ces derniers reviennent sur des éléments clés de leurs enfances qui pourraient expliquer les échecs de leur relation (comme ses parents à elle qui ne sont pas là à son réveil d'une opération malgré leur promesse ou encore l'enterrement de sa mère à lui alors qu'il est un jeune garçon). Filmée à Lubbock (Texas) avec un casting du département de théâtre de l'Université Texas Tech, la vidéo comporte des ressemblances avec la populaire série télévisée *Dallas* (1978-1991). Les artistes réalisent plusieurs scènes construites sur des poncifs du romantisme, comme un trajet en décapotable pendant lequel les longs cheveux blonds du personnage féminin volent au vent ou encore une scène d'amour qui se déroule devant un feu de cheminée. Une autre scène où le personnage féminin étend le linge, et notamment un des slips blancs de son compagnon, crée un certain décalage humoristique dans ce récit romantique. Leur histoire se termine quand celle-ci reçoit un courrier lui annonçant qu'elle est sélectionnée pour une compétition de saut à la perche en Europe. Mais, il n'est pas possible pour le personnage masculin d'accepter qu'elle décide de poursuivre son rêve au détriment de leur histoire d'amour. Le fait qu'elle choisisse de s'absenter est pour lui un manque de dévouement dans leur relation. Autrement dit, si elle l'aime, elle doit lui être dévouée de manière exclusive. « Je sais ce qu'est la vérité, je sais ce qui est

---

<sup>809</sup> « Bruce and Norman Yonemoto West Coast Video Art MOCAtv », 2013, en ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=ol2Fce\\_B8bw](https://www.youtube.com/watch?v=ol2Fce_B8bw) [consulté le 28/07/2017].

faux, et je t'aime. » dit-il. Elle décide finalement de le quitter pour réaliser son ambition. Par le jeu des acteurs et les plans utilisés, l'œuvre est très cinématographique.

Dans *Green Card: An American Romance* et *Vault*, Bruce et Norman Yonemoto mettent l'accent sur les clichés des histoires amoureuses au cinéma et à la télévision pour révéler leurs fonctionnements et déconstruire les mythes de la romance qui nuisent aux relations interhumaines. Aux côtés des autres artistes évoqué-e-s dans ce sous-chapitre, ils luttent contre les stéréotypes véhiculés par le langage et les médias en analysant leurs faces cachées et en les recyclant pour créer de nouvelles significations.

## **2. « Expansion de soi » : Ariadne: A Social Art Network**

Entre 1977 et 1982, la collaboration entre Leslie Labowitz-Starus (née en 1946) et Suzanne Lacy (née en 1945) au sein de Ariadne: A Social Art Network donne lieu à de nombreux projets, dont *The Incest Awareness Project* (1979) que nous avons étudié dans le premier chapitre en raison de son approche privilégiant la narration personnelle, réunissant des activistes, des artistes, des journalistes et des politicien-ne-s dans la lutte contre les violences envers les femmes. Comme les deux artistes l'écrivent dans la revue *Heresies* en 1978:

*En tant qu'artistes, nous travaillons sur la problématique de la violence depuis une perspective féministe afin de façonner des formes destinées à changer la culture. Celles-ci impliquent l'action collective de nombreuses femmes artistes et non-artistes travaillant à « briser le silence » et à créer des solutions contre la violence*<sup>810</sup>.

Le travail du collectif s'inscrit dans le prolongement des œuvres abordant le sujet de la violence envers les femmes étudiées dans la première partie tout en y incorporant une forte dimension publique. Rappelons que Lacy est une des artistes de la

---

<sup>810</sup> Joan HOWARTH, Leslie LABOWITZ-STARUS, Suzanne LACY et Julia LONDON, *op. cit.*, p. 76.



performance *Ablutions* et l'auteure du livre d'artiste *Rape Is* (deux œuvres réalisées en 1972). Ariadne fonctionne comme une forme d'œuvre conceptuelle à travers laquelle Labowitz-Starus et Lacy explorent la notion de dématérialisation de l'art tout en générant un cadre collaboratif. La collaboration est ici utilisée comme une tactique artistique pour communiquer des perspectives féministes sur la violence, comme l'explique Lucy R. Lippard dans « Issue and Taboo » (1980) : « La dimension collaborative est particulièrement importante car les artistes engagé-e-s dans un projet de sensibilisation de vaste portée [*outreach*] doivent d'abord apprendre à travailler avec d'autres personnes avant d'espérer être efficaces dans des contextes plus larges<sup>811</sup>. » Le nom du collectif (Ariadne: A Social Art Network) souligne les relations entre la pratique artistique et l'engagement politique privilégiées par Labowitz-Starus et Lacy qui souhaitent « combler le fossé entre les artistes et la communauté, entre les artistes et les problèmes réels des personnes<sup>812</sup>. » Les intentions artistiques et militantes du collectif résonnent également avec le concept de « *new genre public art* » défini en 1995 par Lacy comme un « art visuel qui utilise à la fois des supports traditionnels et non-traditionnels pour communiquer et interagir avec un public large et pluriel sur des problématiques en lien direct avec leurs existences [...]<sup>813</sup>. »

Partageant l'objectif de toucher un large public, Labowitz-Starus et Lacy utilisent les médias pour diffuser leurs perspectives féministes en écho à l'activisme de l'organisation écologiste Greenpeace (créée en 1971) et du penseur de la gauche radicale étasunienne Saul Alinsky (1909-1972). Elles distinguent deux usages des médias, l'événement médiatique [*media event*] et la campagne d'information publique [*public informational campaign*]. Le premier est un événement unique conçu spécifiquement pour les médias, la seconde est formée d'une série d'actions destinées à sensibiliser l'opinion publique<sup>814</sup>.

---

<sup>811</sup> Lucy R. LIPPARD, « Issue and Taboo », in *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, New York, The Press, 1995, p. 152.

<sup>812</sup> « Social Art Brochure », p. 1, in *Woman's Building Records, 1970-1992*, *op. cit.*, box 14, folder 61 « Ariadne ».

<sup>813</sup> Suzanne LACY (dir.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>814</sup> Leslie LABOWITZ-STARUS et Suzanne LACY, « Feminist Media Strategies for Political Performance », in Douglas KAHN et Diane NEUMAIER (dirs.), *op. cit.*, p. 129.

Avant la création du collectif Ariadne, Labowitz-Starus et Lacy travaillaient déjà sur des formes artistiques publiques, combinant activisme, féminisme et interdisciplinarisme, basées sur leurs expériences en relation avec le contexte politique et social, ce qu'elles définissent sous les termes de l'« expansion de soi » [« *expanding self* »] : « L'« expansion de soi » est une métaphore du processus qui consiste à ouvrir les frontières de son identité vers l'extérieur afin d'inclure d'autres femmes, d'autres groupes de femmes et finalement n'importe quel type de personnes<sup>815</sup>. » Les deux artistes fondent Ariadne suite à trois projets de performance publique sur les violences contre les femmes réalisées entre 1977 et 1978 (*Three Weeks in May*, *Record Companies Drag Their Feet* et *In Mourning and In Rage*) qu'elles ont initiés en dehors de la création officielle du collectif, mais au sein desquelles elles ont collaboré et qu'elles décident donc d'inclure ensuite parmi ses réalisations.

Nous allons décrire certains projets du collectif. L'œuvre *Three Weeks in May* se déroule pendant trois semaines au mois de mai 1977 à Los Angeles. Dans le centre commercial City Hall, Lacy installe une carte de Los Angeles sur laquelle elle inscrit chaque jour les viols déclarés la veille à la police à l'aide d'un tampon d'encre rouge. Au fur et à mesure de sa réalisation, la carte montre qu'il n'existe pas de zone où les femmes seraient à l'abri du viol : des violences sexuelles se produisent dans toute la ville à n'importe quelle heure et aucune femme n'est plus en sécurité qu'une autre. Dans « "Three Weeks in May": Speaking Out on Rape, a Political Art Piece » (1977), Lacy écrit :

*Le viol n'est pas une question de sexualité. Le viol est un acte d'agression d'une classe, les hommes, contre une autre, les femmes. Quand les femmes commenceront à s'identifier aux autres femmes et à comprendre qu'il n'y a pas de femmes en sécurité face à la menace d'agression sexuelle, quand elles reconnaîtront le viol comme une tentative de maintenir un rapport de domination des hommes sur les femmes, elles commenceront à parler, à se défendre et à changer les comportements en montrant à une moitié du monde la réalité de l'autre moitié<sup>816</sup>.*

---

<sup>815</sup> Joan HOWARTH, Leslie LABOWITZ-STARUS, Suzanne LACY et Julia LONDON, *op. cit.*, p. 78.

<sup>816</sup> Suzanne LACY, « "Three Weeks in May": Speaking Out on Rape, a Political Art Piece », *Frontiers: A Journal of Women's Studies*, printemps 1977, vol. 2, n° 1, p. 67.

Ne souhaitant pas mettre l'accent uniquement sur la victimisation, Lacy crée une seconde carte indiquant des organisations de lutte et de soutien afin de mettre en avant les solutions existantes et stimuler l'encapacitation. *Three Weeks in May* implique également d'autres artistes. Labowitz-Starus réalise notamment la série de performances publiques *Myths of Rape*<sup>817</sup> (fig. 206). Lacy fait également intervenir des activistes qui organisent des conférences, des groupes de parole sur le viol [*rape speak-outs*] et des ateliers de self-défense, et des membres du conseil municipal dont l'adjointe au maire Grace M. Davis qui donne une conférence de presse pendant le projet. Lacy sollicite aussi des journalistes pour couvrir l'événement afin qu'elles et ils fassent du viol une question publique et participent à la déconstruction des mythes sur les violences faites aux femmes.

Le 30 août 1977, Labowitz-Starus et des membres de Women Against Violence Against Women (WAVAW) réalisent *Record Companies Drag Their Feet*, un événement médiatique comprenant une performance et une conférence de presse. WAVAW est une organisation féministe qui s'est formée en 1975 suite à une réunion organisée au Woman's Building dans le but de mettre en place des actions pour empêcher la sortie du film *Snuff* montrant de nombreuses scènes de violence envers les femmes. Dans la continuité du boycott des maisons de disques Warner, Elektra et Atlantic lancé en décembre 1976 par l'antenne californienne de NOW et WAVAW, l'œuvre vise à mettre en exergue les connexions entre l'utilisation des images des femmes par l'industrie musicale et l'augmentation des violences contre celles-ci. L'action de NOW et WAVAW est une réponse à l'affiche publicitaire pour la promotion de l'album *Black and Blue* (1976) des Rolling Stones. Cette affiche, diffusée dans la ville de Los Angeles, montre l'image d'une femme attachée et contusionnée exprimant une forme de désir sexuel accompagnée du slogan : « *I'm Black and Blue from the Rolling Stones and I Love It!* »

Sur Sunset Strip (Los Angeles), devant les bâtiments de Tower Records, une chaîne de magasins de disques, *Record Companies Drag Their Feet* se déroule sous l'affiche de *Love Kiss* qui montre aux pieds des quatre musiciens du groupe Kiss une

---

<sup>817</sup> Les artistes Anne Gauldin, Cheri Gaulke, Melissa Hoffman, Laurel Klick, Judith Loischild, Phranc et Barbara T. Smith participent également à *Three Weeks in May* aux côtés de Leslie Labowitz-Starus et de Suzanne Lacy.

dizaine de femmes, portant des tenues de cuir noir, qui les regardent. Un pastiche de bureau d'un responsable de maison de disques y est installé. Trois performeuses, portant des masques de coqs symbolisant l'arrogance des dirigeants de l'industrie musicale, parodent dans un cabriolet doré jusqu'à l'arrivée des journalistes. Elles se dirigent ensuite vers leur « bureau » et parodient des tâches associées aux responsables de maisons de disques (comme compter de l'argent ou lustrer un disque d'or). Puis, elles exhibent fièrement des pochettes de disque glorifiant la violence contre les femmes. Derrière elles, un panneau d'affichage montre une courbe témoignant de l'augmentation de ces violences. Quatre femmes les rejoignent sur la scène de la performance. Elles portent une croix qu'elles jettent vers le public pour signifier leur refus de la victimisation et essaient d'attirer l'attention des trois « coqs », mais leurs tentatives restent vaines. Elles lèvent alors une pancarte avec le message : « *I WISH THE MEDIA WOULDN'T INSULT, Demean, DEHUMANIZE ME BY THEIR IMAGES* » [« Je souhaite que les médias ne m'insultent pas, ne m'abaissent pas et ne me déshumanisent pas par leurs images »]. Elles montrent ensuite des agrandissements d'images dégradantes promues sur des albums et y écrivent en rouge la mention « THIS IS A CRIME AGAINST WOMEN » [« C'est un crime contre les femmes »] (fig. 207). À ce moment-là, les trois dirigeants renversent par inadvertance un seau rempli de peinture rouge représentant l'« argent du sang » [« *blood money* »], selon les termes de Labowitz-Starus, gagné par la vente d'images faisant la promotion des brutalités envers les femmes. Pour clôturer la performance, un groupe de femmes recouvre la scène avec une bannière marquée de l'inscription : « DON'T SUPPORT VIOLENCE AGAINST WOMEN – BOYCOTT » [« Ne soutenez pas la violence contre les femmes – Boycottez »]. Labowitz-Starus conçoit la performance en vue de sa diffusion dans les médias : elle organise la scène de la performance pour permettre les photographies et les prises de vue et elle crée des documents d'information distribués aux journalistes. *Record Companies Drag Their Feet* fonctionne comme une réappropriation féministe de l'image médiatique, comme l'écrivent Joan Howarth et Julia London de WAVAW : « Reconnaissant le pouvoir des médias de masse dans la manipulation de l'opinion publique et des stéréotypes culturels qui à leur tour influencent les politiques publiques et nos vies quotidiennes, Leslie [Labowitz-Starus] et WAVAW ont elles-mêmes exploité ce pouvoir<sup>818</sup>. »

---

<sup>818</sup> Joan HOWARTH, Leslie LABOWITZ-STARUS, Suzanne LACY et Julia LONDON, *op. cit.*, p. 86.

*In Mourning and In Rage* (1977) est la première collaboration de Labowitz-Starus et de Lacy. L'œuvre est issue de leur analyse de la couverture médiatique d'une série de viols et de meurtres commis à Los Angeles à l'automne 1977. En effet, lorsque les journalistes n'examinent pas la dimension politique des crimes, ni le fait que le contexte culturel et social tend à encourager les violences sexuelles, et encouragent une approche sensationnelle, elles et ils contribuent à intensifier les sentiments de peur et d'impuissance des femmes. Si Labowitz-Starus et Lacy ne peuvent pas agir sur les crimes en eux-mêmes, elles peuvent cependant affecter les contenus des médias. Pensée comme un événement médiatique, la performance prévoit de montrer des femmes unies, prêtes à se défendre et ayant le contrôle de leurs vies. Le 13 décembre 1977, une procession funéraire est organisée par des dizaines de femmes depuis le Woman's Building jusqu'à l'hôtel de ville de Los Angeles devant lequel une centaine de personnes est rassemblée. Une femme vêtue de rouge et neuf autres de noir, voilées et portant de hautes coiffes, sortent d'un corbillard. Chacune de ses dernières prend la parole en mémoire de femmes ayant subi des violences, de l'inceste aux violences domestiques. Après chaque déclaration, le reste du groupe, qui forme un chœur sur les marches de la mairie, clame : « *In Memory of Our Sisters – We Fight Back* » [« En mémoire de nos soeurs – Nous nous battons »], et la locutrice reçoit une cape rouge symbolisant la colère. Finalement, la femme vêtue de rouge affirme : « Je suis ici pour la colère de toutes les femmes. Je suis ici pour que les femmes se défendent ! » À la fin de la performance, Lacy lit une déclaration à la presse et des membres du conseil municipal s'engagent à soutenir la lutte contre les violences faites aux femmes. Holly Near clôt l'événement avec la chanson *Fight Back* écrite pour cette occasion.

En novembre 1978, Ariadne est invité à participer à la *Feminist Perspectives on Pornography Conference* organisée par Women Against Violence and Pornography in Media (WAVPM) à San Francisco. Labowitz-Starus et Lacy invitent d'autres artistes à proposer des oeuvres dont Judith Barry, Shoshona Dubiner, Feminist Art Workers, Mary Linn Hughes, Barbara Margolies, Micki McGee, Motion (un collectif de plasticiennes de San Francisco) et Nina Wise. Avec des membres d'un atelier proposé par Ariadne au Woman's Building (Betsy Irons, Ann Klix, Monica Mayer, Rosemarie Prins), elles créent une performance rituelle et une sculpture mobile pour la marche *Take Back the Night* organisée dans le cadre de la conférence. Vingt performeuses habillées en noir suivent

un char qui possède deux côtés distincts. Sur l'avant, l'icône d'une madone est éclairée par des bougies électriques et ornée de fleurs, et sur l'arrière, la carcasse d'un agneau à trois têtes, pelé, décoré de plumes et de perles, est posé sur un tissu écarlate. Des images pornographiques violentes se répandent depuis les boyaux de celui-ci : « le char visualisait les attitudes paradoxales derrière la vénération de la vierge et le viol de la putain<sup>819</sup>. » précisent Labowitz-Starus et Lacy. Ensuite, les performeuses passent devant le char, commencent à déchirer les images, puis grimpent à l'intérieur pour terminer leur destruction. Comme pour *In Mourning and In Rage*, Holly Near termine la performance par la chanson *Fight Back*.

Les performances publiques initiées par Ariadne: A Social Art Network luttent contre les violences faites aux femmes, mettent en avant les liens entre les oppressions et dénoncent les mythes de la société dominante. En utilisant la collaboration comme tactique artistique, Labowitz-Starus et Lacy soulignent l'importance de la solidarité. L'« expansion de soi » qu'elles mettent en forme dans les œuvres du collectif fait écho à la notion de « sujets en devenir » sur laquelle s'appuie ce troisième « moment » entre les arts visuels et les politiques de l'identité.

### **3. Canons de beauté**

Dans une période de *backlash* contre les droits des femmes, durant laquelle les médias, la mode et l'industrie cosmétique prônent un retour à la « féminité » en contradiction avec le principe d'autodéfinition des femmes défendu par les mouvements féministes, le sujet des normes de beauté demeure une problématique essentielle de l'art féministe<sup>820</sup>.

À partir du milieu des années 1970, Cheri Gaulke débute une recherche artistique sur les contraintes que les femmes font subir à leurs pieds pour satisfaire le désir

---

<sup>819</sup> Leslie LABOWITZ-Starus et Suzanne LACY, « Take Back the Night », *High Performance*, hiver 1979, vol. 2, n° 4, p. 34.

<sup>820</sup> Susan FALUDI, *op. cit.*, p. 131.

masculin hétérosexuel. Dans la performance *Broken Shoes* (1980) qu'elle présente dans le cadre du festival de performance *Public Spirit* organisé par LACE, Gaulke souhaite créer des connexions entre la tradition du *footbinding* [« bandage des pieds »] en Chine qui devait limiter la taille des pieds des femmes idéalement à trois pouces (autour de huit centimètres) et la promotion contemporaine des talons hauts et des autres chaussures comme symboles de la féminité aux États-Unis. Dans une pièce dont le sol est recouvert de gaze blanche, six performeuses (Nancy Angelo, Anne Gauldin, Sue Maberry, Meridee Mandio, Barbara T. Smith et Chris Wong), vêtues de blanc et de chaussures à talons couleur rouge-sang (confrontant ainsi des couleurs associées à la pureté et à la violence dans la culture occidentale) commencent par retirer les chaussures des spectateurs et des spectatrices et les posent sur des coussins blancs. Un film d'animation est ensuite projeté. Celui-ci montre des bandages qui se libèrent d'un pied chaussé d'un talon haut rouge. Puis, la chaussure se sépare du pied, qui se révèle sanglant, alors que des ailes lui poussent au niveau de la cheville, ce qui lui permet de s'envoler. La performance se poursuit en mêlant de la musique et des enregistrements sonores. On entend une femme euro-américaine parler de ses problèmes de santé conséquents au port de chaussures trop serrées pendant la célébration religieuse de sa confirmation. Une femme asiatique évoque également les déformations et les douleurs subies suite au bandage de ses pieds à l'âge de cinq ans. Pendant le témoignage de celle-ci, Gaulke manipule un squelette « sans pied » depuis la mezzanine de l'espace d'exposition tandis que les autres performeuses bandent les chaussures du public. Une troisième femme euro-américaine parle d'une chute provoquée par le port de chaussures à semelles compensées et de sa honte à en parler. *Broken Shoes* se termine par les six performeuses, dont le pantalon blanc relevé dévoile leurs mollets et pieds peints en rouge, qui actionnent leurs chaussures à talon comme des marionnettes, et Gaulke animant un squelette tout en chantant : « il y a une chose dont je suis sûre, c'est que j'ai les pieds sur terre [*I got my feet on solid ground*]<sup>821</sup>. » (fig. 208) En adoptant une perspective féministe transnationale, l'artiste visualise la perversité des codes de la mode et de l'érotisme en Chine et aux États-Unis.

---

<sup>821</sup> Cheri GAULKE, « Broken Shoes », *High Performance*, automne-hiver 1980, vol. 3, n° 3 et 4, p. 40.

Avec *Goddess of Love, Goddess of Liberty* (1989), Hung Liu représente également la cruauté de la pratique des pieds bandés qu'elle associe aux violentes répressions des manifestations de la place Tian'anmen de Pékin en Chine qui se déroulent en 1989 (fig. 209). Cette œuvre lui est inspirée par la statue *Goddess of Democracy* que le département de sculpture de la Central Academy of Fine Arts, où elle a étudié avant son arrivée aux États-Unis, expose sur la place après ce tragique événement. Ceci lui rappelle les manières dont la figure de la femme est souvent associée à une allégorie de la liberté, comme cela est le cas dans *La Liberté Guidant le Peuple* (1830) du peintre Eugène Delacroix, une idéalisation qui cache des réalités autres dont la tradition du bandage des pieds témoigne. Dans cette œuvre, Liu relie la façon dont les notions de démocratie et de liberté sont bafouées par la répression de la place Tian'anmen à l'image d'une femme aux pieds bandés<sup>822</sup>. L'œuvre se présente sous la forme d'un dyptique. Sur le côté droit, une peinture dépeint une femme aux pieds bandés réalisée à partir d'une photographie datant du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Dans son enfance, Liu avait rencontré une femme âgée chinoise qui avait subi cette terrible mutilation, un symbole de la condition entravée des femmes. L'image des déformations engendrées a profondément marqué l'artiste<sup>823</sup>. De l'autre côté du dyptique, Liu peint, sur un fond rouge, un vase décoré d'une scène érotique entre un homme et une femme dont le pied est recouvert d'une chaussette suggérant qu'elle a elle aussi eu les pieds bandés. Cette association met en évidence le statut d'objet soumis au désir masculin hétérosexuel auquel les femmes sont assujetties. L'artiste place également un balai aux côtés de la peinture de la femme. Celui-ci représente le statut subordonné des femmes chinoises, le caractère chinois pour écrire le mot femme mariée combinant les caractères chinois pour signifier une personne agenouillée et un balai. Cet ustensile de ménage est aussi utilisé par les soldats pour nettoyer les taches de sangs engendrées par les affrontements de la place Tian'anmen. Liu symbolise cette tentative d'effacer les traces de la répression par une ardoise noire vierge accrochée au mur au-dessus du balai<sup>824</sup>. Devant le dyptique, la plasticienne dispose également deux bols en bois posés sur un socle, comme des offrandes aux femmes qui ont dû endurer ces oppressions.

---

<sup>822</sup> Wu HUNG, « Sixty Years on a Hard Journey for Art: A Conversation between Hung Liu et Wu Hung », in Hung LIU et Wu HUNG (dirs.), *Hung Liu: Great Granary*, Hong Kong, Timezone 8, 2010, p. 97.

<sup>823</sup> Joann MOSER, *op. cit.*, p. 89.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 90.



Dans un cliché de la série *Ain't Jokin'* (1987-1988) que nous avons précédemment mentionnée, Carrie Mae Weems remet également en cause les canons de beauté établis. On y voit une jeune femme noire tenant un miroir sur lequel se reflète l'image d'une femme blanche vêtue de blanc (fig. 210). Sous la photographie, Weems place l'inscription suivante : « Se regardant dans le miroir, la femme noire a demandé : « Miroir, mon beau miroir, dis-moi qui est la plus belle ? » « Blanche Neige pétasse noire [*Snow White black bitch*] et ne l'oublie pas !!! » Tout en faisant référence au conte *Blanche-Neige* adapté en long métrage d'animation (*Blanche-Neige et les Sept Nains*) par Walt Disney en 1937, Weems souligne la construction de normes hégémoniques de beauté valorisant la blancheur. Comme Lisa Farrington l'explique :

*Ces mots révélateurs [...] incarnent la situation désespérante d'être une femme d'origine africaine dans une société dont les standards de beauté l'ont toujours exclue. Une peau de porcelaine, des cheveux longs et soyeux [...] sont les caractéristiques qui à la fois définissent le soi-disant « idéal » de beauté occidentale et insistent sur la non-attractivité des femmes de couleur dont l'image du corps a été dénigrée au cours des siècles passés*<sup>825</sup>.

Le regard de côté de la jeune femme noire pourrait également traduire une perspective critique sur la vanité encouragée par la société dominante, les femmes étant constamment sollicitées pour être les plus séduisantes possibles aux yeux des hommes.

Dans le collage *When Did Dreams of White Buffalo Turn to Dreams of White Women?* (1990), Hulleah J. Tsinhnahjinnie (Seminole/Muskogee/Diné) interroge la construction des canons féminins en mettant en avant ses propres conceptions de la beauté liées au féminisme natif américain<sup>826</sup>. Née en 1954 à Phoenix (Arizona), Tsinhnahjinnie fait ses études à l'Institute of American Indian Arts (IAIA) à Santa Fe et ensuite au California College of Arts and Crafts à Oakland. Son travail est axé sur la notion de « souveraineté visuelle » [*visual sovereignty*], c'est-à-dire la réappropriation par les Natifs et Natives américaines du contrôle de leur image

---

<sup>825</sup> Lisa FARRINGTON, « Reinventing Herself: The Black Female Nude », *op. cit.*, p. 15.

<sup>826</sup> Voir Phoebe FARRIS, « Reaching In and Taking out: Native American Women Artists in a Different Feminism », *op. cit.*, p. 14.

déformée par de nombreux portraits photographiques réalisés par des personnes euro-américaines qui y projettent leurs perceptions eurocentrées<sup>827</sup>.

*When Did Dreams of White Buffalo Turn to Dreams of White Women?* montre, en haut à droite, le visage d'une femme blanche, au regard de côté, qui reflète les normes dominantes de la beauté féminine des années 1940 aux États-Unis (fig. 211). Elle est entourée de deux autres photographies. Au-dessus d'elle, on voit un portrait de Idelia Moore (Diné/Nez Perce) dont le regard droit devant témoigne de sa confiance en elle, comme une contre-représentation au modèle hégémonique blanc. À sa droite, l'artiste insère un portrait de Jack Tendoy (Lemhi Shoshone) intitulé *Uriewici Shoshoni* prise par le photographe euro-américain Charles Milton Bell en 1880. La photographie montre le jeune natif américain en tenue traditionnelle. Dans la partie inférieure de l'œuvre, elle place un portrait de Carol Webb (Nez Perce), habillée en vêtements traditionnels, assise sur un canapé, recouvert d'une couverture aux motifs natifs américains, et sur lequel sont disposées des broderies perlées [*beadworks*]. Webb est souriante, son regard est dirigé vers le spectateur et la spectatrice. Elle dégage un sentiment d'assurance et de sérénité. Derrière Webb, on remarque deux cartes : une de l'Amérique du Nord, une autre des continents bordant l'océan Atlantique. Sur cette dernière, on observe sur la partie du continent africain, trois personnes noires, un homme et deux femmes, habillées à la mode occidentale. Tsinhnahjinnie tend ainsi souligner les tentatives d'imposer un modèle vestimentaire, et plus largement des critères de beauté, dans le monde entier à travers la colonisation.

Notons que dans la tradition lakota, la Femme au Jeune Bison Blanc [*White Buffalo Calf Woman*] est décrite comme étant d'une beauté exceptionnelle. Comme l'historienne de l'art Cynthia Fowler le souligne : « Le titre de l'œuvre [*When Did Dreams of White Buffalo Turn to Dreams of White Women*] attire notre attention sur le passage historique d'une définition de la beauté indigène avant la colonisation représentée par

---

<sup>827</sup> Hulleah J. TSINHNAHJINNIE, « Visual Sovereignty: A Continuous Aboriginal/Indigenous Landscape », in James H. NOTTAGE (dir.), *Diversity and Dialogue: the Eiteljorg Fellowship for Native American Fine Art, 2007*, Indianapolis, Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art, Seattle, University of Washington Press, 2008, p. 15.

*White Buffalo Calf Woman* à une définition néocoloniale<sup>828</sup>. » Dans cette œuvre, Tsinhnahjinnie ne rejette pas la notion de beauté en elle-même. Elle se réfère à la conception de la beauté associée au principe de *hózhó* qui, selon la philosophie diné, « est lié au fait de vivre sa vie dans l'ordre, l'harmonie et l'équilibre<sup>829</sup>. » Avec ce collage, Tsinhnahjinnie en appelle à définir ses propres critères de beauté en dehors des normes eurocentrées.

Si, comme nous l'avons vu dans la première partie, Jean LaMarr dépeint des scènes de pratiques traditionnelles natives américaines dans les années 1970, l'artiste commence à représenter les expériences des Natives Américaines à partir des années 1980<sup>830</sup>. Dans ce travail, elle défend elle aussi l'autodétermination des femmes natives américaines. Pendant ses études à l'Université de Californie à Berkeley, LaMarr découvre une photographie de sa tante Lena Joaquin dans une collection destinée à documenter les apparences physiques des personnes natives américaines de Californie du Nord. L'artiste combine cette photographie avec un portrait de famille de Lena plus âgée dans l'œuvre *Lena, 1922 and Now* (1983) (fig. 212). Elle ajoute au diptyque des roses aux teintes lavande, rose et rouge. Comme la commissaire d'exposition Theresa Harlan l'analyse : « Cette oeuvre extrait Lena du statut de « spécimen » pour la placer sous la protection de sa famille et de sa culture<sup>831</sup>. » Dans la série *Cover Girls* commencée en 1987, LaMarr continue cette réappropriation de représentations de Natives Américaines qui résonne avec la notion de « souveraineté visuelle » de Tsinhnahjinnie. Elle réinvestit des images de Natives Américaines prises notamment par Will Soule, un photographe mandaté par le gouvernement. Dans l'ouvrage *Will Soule: Indian Photographer at Fort Sill, Oklahoma 1869-74* (1969), celles-ci ont souvent la poitrine dénudée et sont photographiées dans des postures « lascives ». Dans *Cover Girl #3* (1987), LaMarr recouvre la poitrine du modèle original et l'entoure de paniers, de motifs rappelant de la dentelle et de formes proches de losanges (fig. 213). Au-dessus d'elle, on observe un avion de chasse larguant des missiles symbolisant la colonisation et ses effets destructeurs sur les personnes natives américaines. Dans les œuvres de cette série, les

---

<sup>828</sup> Cynthia FOWLER, « Aboriginal Beauty and Self-Determination: Hulleah Tsinhnahjinnie Photographic Projects », in Denise K. CUMMINGS (dir.), *Visualities: Perspectives on Contemporary American Indian Film and Art*, East Lansing, Michigan State University Press, 2011, p. 190-191.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>830</sup> « Paintings and Prints by Jean LaMarr Museum of the Plain Indians and Craft Centre 1982 », *op. cit.*

<sup>831</sup> Theresa HARLAN, « Indigenous Visionaries: Native Women Artists in California », *op. cit.*, p. 191.

femmes natives américaines objectifiées par les photographies d'hommes euro-américains ne sont plus des curiosités érotiques, mais des femmes détentrices d'un savoir-faire, comme celui de la vannerie<sup>832</sup>.

Par des processus de création variés et différentes approches féministes, ces plasticiennes mettent en avant les effets pervers des normes de séduction et déconstruisent les mythes entourant la beauté des femmes. Si leurs productions artistiques s'inscrivent dans les expressions dénonçant les canons physiques du Feminist Art Movement (comme celles du FAP), leurs œuvres ouvrent également de nouvelles réflexions sur les politiques de l'identité, notamment dans leur prise en compte de l'articulation des problématiques du genre et de la race.

#### **4. « À la recherche de l'inauthenticité »**

Dans la première partie, nous avons examiné, en lien avec l'American Indian Movement, des pratiques d'artistes natifs et natives américaines qui, en réinvestissant des motifs et des sujets issus de traditions natives américaines, ont revendiqué la persistance de celles-ci dans la société contemporaine. Nous allons ici nous intéresser à des tactiques qui continuent d'affirmer la présence des personnes natives américaines dans la culture étasunienne tout en dénonçant le mythe de l'authenticité créé par le pouvoir dominant<sup>833</sup>. Dans son article « 23 Contemporary Indian Artists » paru dans *Art in America* en 1972, l'artiste Lloyd E. Oxendine souligne que la notion d'authenticité est liée à une conception de l'art dit « indien » qui ne doit pas être « contaminé » par les influences d'autres cultures sous peine de perdre sa dite essence (comme dans le cadre

---

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 192. Cette série est aussi une forme d'hommage aux grands-mères de l'artiste, in Jean LaMarr in Nancy MITHLO, « *Our Indian Princess* »: *Subverting the Stereotype*, Santa Fe, School for Advanced Research, 2009, p. 45. Voir Harmony HAMMOND et Jaune QUICK-TO-SEE SMITH (dirs.), *Women of Sweetgrass, Cedar and Sage: An Exhibition of Thirty Indian Women Artists*, New York, Gallery of the Indian Community House, 1985, n. p.

<sup>833</sup> Pour le titre de ce sous-chapitre, nous nous référons à l'article de Jean FISHER, « In Search of the "Inauthentic": Disturbing Signs in Contemporary Native American Art », *Art Journal*, automne 1992, vol. 51, n° 3, p. 50. Voir aussi Paul Chaat SMITH, « Luna Remembers », in Lisbeth HAAS, Truman T. LOWE, W., Paul Chaat SMITH et Richard, Jr. WEST, *James Luna: Emendatio*, Washington, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, 2005, p. 30.

du Studio de Santa Fe que nous avons évoqué), ce qui nie les effets de la colonisation et la contemporanéité des personnes natives américaines<sup>834</sup>.

Dans deux œuvres réalisées en 1984, Jean LaMarr et Hulleah J. Tsinhnahjinnie, que nous venons d'évoquer en lien avec la nécessité d'autodéfinir ses propres critères de « beauté », mettent en évidence la participation des Natifs et Natives Américaines à la société étasunienne. Dans la gravure *Vuarneted Indian Cowboy* (1984), Jean LaMarr représente une personne native américaine vêtue d'un chapeau de cowboy décoré d'une bande étoilée, d'un foulard noué autour du cou et d'une chemise imprimée de motifs de visages d'un natif américain parés d'une coiffe de plumes (fig. 214). Ce personnage porte également une paire de lunettes de soleil (le titre de l'œuvre fait référence à la marque de lunettes Vuarnet) dont les verres reflètent un aigle et un avion qui symbolisent la société étasunienne contemporaine. En représentant une personne native américaine en cowboy, LaMarr défie l'opposition qui est usuellement faite entre les deux. Comme elle l'écrit dans le catalogue de l'exposition : « du fait que les personnes natives américaines aient été affectées par la société dominante, elles ont commencé à travailler comme cowboys et à interagir avec la culture blanche<sup>835</sup>. » Dans cette œuvre, l'artiste souligne ces échanges entre les Natifs et Natives Américain-e-s et la société dominante.

Dans *Metropolitan Indians Series* (1984), une série de photographies noir et blanc, Hulleah J. Tsinhnahjinnie montre des Natives Américaines vêtues de tenues de cérémonies dans des paysages urbains. Dans *Metropolitan Indians Series #2*, une Native Américaine, vue de dos, observe le Bay Bridge et la ville de San Francisco depuis une colline. L'œuvre invite à la réflexion sur les événements depuis l'occupation de l'île d'Alcatraz (1969-1971) : quelles ont été les transformations sur les positions des personnes natives américaines dans la société étasunienne ? (fig. 215) Dans un autre cliché, Tsinhnahjinnie photographie Janeen Antoine (directrice de l'American Indian Contemporary Arts gallery à San Francisco) vêtue d'une robe blanche en peau de daim et d'un châle à franges qui se tient debout à côté d'une moto Harley Davidson dans une rue

---

<sup>834</sup> Lloyd E. OXENDINE, « 23 Contemporary Indian Artists », *Art in America*, juillet-août 1972, vol. 60, n° 4, p. 58.

<sup>835</sup> Jean LaMarr in Frank LAPENA et Janice T. DRIESBACH (dirs.), *op. cit.*, p. 63.

de San Francisco<sup>836</sup>. Avec cette série, l'artiste souligne la vivacité des cultures natives américaines tout en les inscrivant dans la société contemporaine et en revendiquant leur légitimité sur le territoire étasunien<sup>837</sup>. En choisissant de ne photographier que des femmes, elle fait également valoir leur importance dans la persistance des traditions, mais aussi dans la vie actuelle, ses luttes et son quotidien.

Quant à Harry Fonseca, il intègre à partir de la fin des années 1970 le personnage de Coyote, qu'il a découvert à travers les danses maidu, dans des situations de la vie contemporaine urbaine<sup>838</sup>. Lié aux notions de création et de destruction, Coyote est associé au *trickster* (celui qui joue des tours). C'est une figure de la transformation dont les capacités d'adaptation font écho à l'histoire et aux réalités de l'expérience native américaine. Fonseca représente souvent Coyote habillé d'une veste de cuir noir, d'un jean et de tennis à semelles compensées, comme dans *Coyote in the Mission* (1989) (fig. 216). Dans *Coyote in Front of Studio* (1983), il le pare d'une coiffe de plumes. Coyote tient également trois cigares et un sac de guérisseur [*medicine bag*]. En croisant ces différents éléments, l'artiste confronte le cliché du « chef indien » utilisé dans des statues placées devant les bureaux de tabac aux États-Unis à une image mouvante correspondant aux vécus des personnes natives américaines. Dans *Shuffle Off to Buffalo #V* (1983), Coyote, vêtu du costume de l'Oncle Sam, danse sur une scène de théâtre. Le titre de l'œuvre renvoie à une chanson écrite dans les années 1930 pour le film *42nd Street* et à un pas de claquettes [*tap dance*] (fig. 217). L'artiste insiste ici sur la contribution des personnes natives américaines à la culture étasunienne. Fonseca invente également une compagne à Coyote : Rose (comme dans *Rose and Coyote Dressed for the Heard Show* (1981)). Il introduit ainsi une figure féminine égale à Coyote qui n'existe pas dans la mythologie maidu soulignant la mobilité des traditions qui se prolongent et se transforment. Reconnaisant la dimension genrée de l'expérience native américaine, il s'agit pour l'artiste de créer une image à laquelle les femmes natives américaines peuvent s'identifier<sup>839</sup>. Avec ces œuvres, Fonseca souligne que les

---

<sup>836</sup> Theresa HARLAN, « Indigenous Visionaries: Native Women Artists in California », *op. cit.*, p. 192.

<sup>837</sup> Voir Hulleah TSINHNAHJINNIE, « When Is a Photograph Worth a Thousand Words? », in Jane ALISON (dir.), *Native Nations: Journeys in American Photography*, Londres, Barbican Art Gallery, 1998.

<sup>838</sup> Harry Fonseca in Margaret L. ARCHULETA et Rennard STRICKLAND (dirs.), *Shared Visions: Native American Painters and Sculptors in the Twentieth Century*, New York, New Press, 1993, p. 95.

<sup>839</sup> Harry Fonseca in Abby WASSERMAN, « Coyote and the Myth-Maker », *The Museum Of California*, 1987, en ligne : <http://www.abbywasserman.com/harry-fonseca.html> [consulté le 29/07/2017].

personnes natives américaines sont des participant-e-s à part entière dans la société contemporaine des États-Unis et ne sont pas enfermées dans un passé immuable dans lequel le pouvoir dominant tente de les enfermer<sup>840</sup>.

Le travail de Harry Fonseca résonne avec *The Artifact Piece* (1987-1990) de James Luna. Ce dernier, qui s'est orienté vers les médiums de l'installation et de la performance depuis la fin des années 1970, remet en cause la représentation des personnes natives américaines dans les musées qui très souvent oblitèrent les dimensions contemporaines de l'expérience native américaine et favorisent les stéréotypes (fig. 218). Pour cette œuvre, l'artiste s'expose lui-même au sein d'une salle consacrée au mode de vie des Kumeyaay du San Diego Museum of Man. Les Kumeyaay ont été colonisé-e-s au XVIII<sup>ème</sup> siècle par des missionnaires espagnols. Le musée montre essentiellement des artefacts qui précèdent l'arrivée des colons européens « ignorant l'intéressante et inévitable transformation du quotidien indigène pendant et après la colonisation<sup>841</sup>. » selon les termes de Jennifer A. González. Luna, seulement vêtu d'un tissu enroulé autour de sa taille, est couché dans un bac installé sur une table, son corps exposé au regard du public. Des cartels posés autour de lui indiquent que les cicatrices qu'il a sur le corps sont dues à son alcoolisme, très certainement à la suite de bagarres. À ses côtés, des vitrines contiennent des documents sur sa vie personnelle (diplôme, papiers de divorce, enregistrement des Rolling Stones, livre d'Allen Ginsberg par exemple), des objets traditionnels et une paire de chaussures de sport.

Dans cette œuvre, Luna met en évidence que les personnes natives américaines sont très souvent considérées comme faisant partie du passé, ce qui les maintient dans une vision romantique et masque les réalités actuelles auxquelles elles ont à faire face. L'artiste insiste notamment sur la gravité de l'alcoolisme (qu'il avait déjà abordée dans la performance *The Drinking Piece* réalisée en 1978). « Ma pratique artistique parle de la vie à la réserve La Jolla [au nord de San Diego], et très souvent cette vie n'est pas

---

<sup>840</sup> Voir Margaret ARCHULETA, « Dedication: Tap Dancing on the Stars: Reflections on Harry E. Fonseca, 1946-2006 », in James H. NOTTAGE (dir.), *op. cit.*, p. 7.

<sup>841</sup> Jennifer A. GONZÁLEZ, *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*, *op. cit.*, p. 38.

douce<sup>842</sup>. » explique-t-il. À ce propos, précisons que Luna publie en 1992 dans *Art Journal* « I've Always Wanted to Be an American Indian », une réponse textuelle et visuelle à une personne qui lui a déclaré qu'il aurait souhaité être Natif Américain. Luna y souligne les difficultés (taux de chômage, violence, maladies) et les succès (scolaires, universitaires, naissances, constructions) de la communauté native américaine afin de rompre avec la perception idéalisée de la société dominante<sup>843</sup>.

À travers la peinture, la photographie ou encore la performance, Harry Fonseca, Jean LaMarr, James Luna et Hulleah J. Tsinhnahjinnie défient le mythe de l'authenticité inventé par le pouvoir dominant qui enferme les personnes natives américaines dans le passé. En exprimant la pluralité des expériences natives américaines et en insistant sur leur participation à la société contemporaine, elles et ils dévoilent l'aberration de ce cliché.

##### **5. « La frontière nous a traversé-e-s »**

La frontière actuelle entre les États-Unis et le Mexique est récente. Rappelons qu'elle a été établie par le traité de Guadalupe de Hidalgo signé en 1848 à la suite de deux années de guerre entre les deux pays. Le Mexique a dû alors céder aux États-Unis les territoires actuels de la Californie, du Nevada et de l'Utah ainsi que des parties de l'Arizona, du Colorado et du Texas. Avec la notion d'*Aztlán* et le slogan « *We didn't cross the border, the border crossed us* » [« Nous n'avons pas traversé la frontière, c'est la frontière qui nous a traversé-e-s »], les militant-e-s du Chicano Movement ont souligné la dimension arbitraire de la frontière et ont rappelé le fait qu'elles et ils étaient présent-e-s sur ce territoire avant qu'il ne fasse partie des États-Unis. Plusieurs œuvres du Chicano Art Movement visualisent les problématiques liées à la frontière. C'est le cas de la gravure *Libertad* (1976) de Ester Hernández (fig. 219). L'artiste s'autoreprésente sur

---

<sup>842</sup> James Luna in Charlotte TOWNSEND-GAULT, « Hot Dogs, a Ball Gown, Adobe, and Words », in William Jackson RUSHING (dir.), *Native American Art in the Twentieth Century*, Londres, New York, Routledge, 1999, p. 123.

<sup>843</sup> James LUNA, « I've Always Wanted to Be an American Indian », *Art Journal*, automne 1992, vol. 51, n° 3, p. 18-27.



un échaffaudage en train de dévoiler les dessous de la Statue de la Liberté à l'aide d'un burin. On voit alors apparaître une stèle maya portant l'inscription « Aztlán » à la base de celle-ci. Hernández rappelle l'arrivée récente des Européen-ne-s sur le continent américain et met l'accent sur leur qualité d'immigré-e-s : « Les frontières n'ont pas toujours existé alors que les migrations se sont toujours produites<sup>844</sup>. » écrit-elle. L'artiste souligne l'hypocrisie cachée derrière le symbole : un idéal de liberté construit sur une politique colonialiste tente d'effacer la culture et l'histoire mésoaméricaines. Deux années plus tard, Yolanda M. López crée la lithographie *Who's the Illegal Alien, Pilgrim?* (1978) pour une campagne sur les droits des immigré-e-s organisée par le Committee on Chicano Rights (CCR) de San Diego (fig. 220). Pour cette œuvre, elle se réapproprie le célèbre poster de recrutement pour l'armée étasunienne *I Want You for U.S. Army* (1917) de James Montgomery Flagg. On voit un homme, qui porte une coiffe évoquant la civilisation aztèque ou maya et dont le visage exprime la colère, pointer son index droit vers les regardeur-e-s tout en tenant dans sa main gauche un document intitulé *Immigration Plans*. Sur son torse, López écrit la question : « *Who's the Illegal Alien, Pilgrim?* » [« Qui est l'étranger illégal, Pèlerin ? »].

À la suite du Chicano Movement, les tensions autour de la zone frontalière persistent, ce dont témoignent les violences perpétrées par la patrouille aux frontières [*Border Patrol*] à l'encontre des personnes mexicaines qui tentent de traverser la frontière, et continuent d'alimenter les œuvres de nombreuses et nombreux artistes de la Californie. En 1984 à San Diego avec le soutien du Centro Cultural de la Raza, des personnes chicanas, euro-américaines et mexicaines (Isaac Artenstein, David Avalos, Sara Jo Berman, Jude Eberhard, Guillermo Gómez-Peña, Victor Ochoa et Michael Schnorr) forment le collectif Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF). Avec leurs œuvres, les membres du BAW/TAF visent à transformer la perception dominante de la frontière comme une zone de conflit, de peur, et d'incompréhension, vers une conception de la frontière comme un espace de dialogue, de coopération et de créativité.

---

<sup>844</sup> Ester Hernández in Theresa HARLAN, « A Conversation with Ester Hernández », *op. cit.*

Privilégiant une pratique artistique interdisciplinaire à l'intérieur et à l'extérieur du monde de l'art, BAW/TAF organise des expositions (comme *Border Realities* (1985) à la Galería de la Raza et *Border Realities II* (1986) au Centro Cultural de la Raza) et crée des œuvres dans l'espace public. Le 12 octobre 1986, le jour de la fête nationale qui commémore l'arrivée de Christophe Colomb sur le continent américain [*Columbus Day/Día de la Raza*], BAW/TAF réalise la performance *End of the Line* entre le Border Field Park de San Diego et les plages de Tijuana, le point de jonction entre les deux villes qui borde l'océan Pacifique (fig. 221). Elle réunit un public divers (artistes, journalistes, touristes, surfeurs, travailleurs sans papier, rangers...). Six miroirs sont alignés le long des deux côtés de la clôture frontalière. Six personnes, issues des deux pays et parées de symboles associés à la région de la frontière inspirés des personnages de la peinture murale *Border Bingo/Lotería* (1985) de Victor Ochoa, restent immobiles devant les miroirs pendant plusieurs minutes, puis une personne commence à briser ceux-ci avec un marteau. Les artistes se dirigent alors vers une longue table installée sur le sable perpendiculairement à la frontière. Elles et ils tournent la table à cent quatre-vingt degrés et s'assoient autour d'elle sur douze tabourets. Sur six d'entre eux, sont posés des épis de maïs [*elotes*] qui sont cassés en deux et partagés avec la personne placée en face, assise dans le pays voisin. Cent-cinquante épis de maïs sont également distribués aux membres du public. En parallèle à ces actions, trois bateaux, flottant sur l'eau, sont brûlés afin d'exprimer le rejet de la célébration de la découverte des Amériques qui marque le début de la colonisation du territoire américain<sup>845</sup>. Avec cette performance, BAW/TAF souhaite faire prendre conscience de la nécessité d'en finir avec les conceptions négatives et les stéréotypes sur la frontière : ce n'est pas une zone de guerre comme le soutiennent le pouvoir et les médias dominants, mais un lieu de vie<sup>846</sup>.

Exposée dans plusieurs projets du collectif, une œuvre emblématique du collectif est *San Diego Donkey Cart* (1985) de David Avalos (né en 1947 à San Diego)<sup>847</sup>. L'artiste,

---

<sup>845</sup> Voir BORDER ART WORKSHOP/TALLER DE ARTE FRONTERIZO, *The Border Art Workshop (BAW/TAF) 1984-1989: A Documentation of 5 Years of Interdisciplinary Art Projects Dealing with U.S.-Mexico Border Issues (A Binational Perspective)* = *Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF) 1984-1989: Documentación de 5 Años de Proyectos de Arte Interdisciplinario Sobre Asuntos de la Frontera de Estados Unidos con México (Una Perspectiva Binacional)*, San Diego, Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, 1988, 93 p.

<sup>846</sup> « Interview with David Avalos by Philip Brookman 12 octobre 1986 Border Field State Park », p. 2, in *Philip Brookman papers (1980-1995)*, op. cit., box 3, folder « David Avalos ».

<sup>847</sup> David Avalos avait déjà exposé *San Diego Donkey Cart* dans le cadre de l'exposition *Streetworks* (1986) organisée par la Sushi Gallery. L'œuvre placée devant le Federal Building de San Diego ne reste seulement

qui a notamment étudié la communication à l'Université de Californie à San Diego et s'est engagé dans le Chicano Movement et le Chicano Art Movement au début des années 1970, conçoit sa pratique artistique comme une pratique sociale<sup>848</sup>. Pour *San Diego Donkey Cart*, il s'approprie une charrette à âne, un ancien moyen de transport utilisé à Tijuana qui symbolise le déséquilibre économique entre les États-Unis et le Mexique, reconverti pour servir de toile de fond exotique aux photographies des touristes de la ville (fig. 222). Si ces charrettes sont généralement repeintes avec des scènes issues de la mythologie mexicaine ou encore de paysages idéalisés, Avalos y représente un agent de la patrouille aux frontières qui arrête un Mexicain. Ce détournement vise à rompre avec cette « suspension complète de la réalité<sup>849</sup> » précise-t-il. L'artiste défie ainsi une vision idéalisée de Mexico pour mettre en avant les véritables relations politiques entre les États-Unis et le Mexique<sup>850</sup>. À l'arrière de l'œuvre, Avalos place une photographie de Francisco Sanchez qui a été tué par un agent de la patrouille aux frontières le 8 décembre 1980 le même jour où John Lennon a été assassiné à New York. De manière symbolique, Avalos écrit « *Imagine there's no countries* » sur le verre du cadre de la photographie en référence à la chanson du musicien dont le décès a été largement médiatisé au regard de celui de Francisco Sanchez. Encadrant la photographie, on voit deux torches électriques, qui évoquent la traque des migrants « illégaux », surmontées de deux fourchettes représentant les impératifs économiques qui poussent les personnes mexicaines à franchir la frontière. Pour l'exposition *Border Realities II* (1986) au Centro Cultural de la Raza, Avalos montre également la peinture murale portable *The Shooting of Humberto Carrillo* (1984). Il crée cette œuvre en réaction au meurtre de Humberto Carrillo, un jeune Mexicain de douze ans, tué d'une balle dans le dos entre Tijuana et San Ysidro par un officier de la patrouille aux frontières.

Quatre années après la formation de BAW/TAF, David Avalos s'associe avec le vidéaste Louis Hock (né en 1948) et la photographe Elizabeth Sisco (née en 1954) pour la réalisation de l'œuvre *Welcome to America's Finest Tourist Plantation* (1988). L'œuvre

---

qu'un jour en place, un juge fédéral ayant ordonné son déplacement dans le sous-sol de l'immeuble pour des soi-disant raisons de sécurité.

<sup>848</sup> David Avalos in Leah GOLDMAN, « Erasing the Line », *Nation*, octobre 1987, p. 63, in *Philip Brookman papers (1980-1995)*, *op. cit.*, box 3, folder « David Avalos ».

<sup>849</sup> « Oral history interview with David Avalos », *op. cit.*

<sup>850</sup> David Avalos in David AVALOS et Philip BROOKMAN, *David Avalos: Cafe Mestizo*, New York, INTAR Gallery, 1989, p. 16

est inspirée par les photographies de Sisco sur des travailleurs et des travailleuses « illégaux » et « illégales » arrêté-e-s dans les bus municipaux par les forces de police. Déçue par les réactions du monde de l'art sur ce travail, elle souhaite exposer ses clichés sur des panneaux d'affichage afin de toucher un large public. Non sans ironie, Avalos lui suggère alors d'utiliser les espaces publicitaires disponibles sur les extérieurs de ces mêmes bus municipaux<sup>851</sup>. Avalos, Hock et Sisco créent finalement la sérigraphie *Welcome to America's Finest Tourist Plantation* dont le titre parodie le slogan de la ville « *America's Finest City* » (fig. 223). Les artistes choisissent un moment clé pour diffuser leur travail : le Super Bowl (la finale du championnat de football américain) qui concentre une forte attention médiatique à travers tous les États-Unis. Une image montrant les mains menottées d'une personne arrêtée par un agent de police, identifié par son pistolet de service, forme la partie centrale de l'œuvre. De part et d'autre de la photographie, on observe les mains d'une personne nettoyant une assiette et la main d'une autre personne ouvrant une chambre d'hôtel. L'œuvre vise à mettre en évidence les réalités de l'économie touristique de San Diego qui se construit sur le travail des immigré-e-s rentré-e-s « illégalement » aux États-Unis dans les hôtels et les restaurants de la ville. Les artistes souhaitent que les regardeur-e-s réalisent que ces travailleurs et ces travailleuses font partie intégrante de la société étasunienne contemporaine<sup>852</sup>.

*Welcome to America's Finest Tourist Plantation* fait l'objet de nombreux débats dans les médias. Par la suite, Avalos, Hock et Sisco transformeront le projet initial en une installation multimédia montrant un montage de la couverture médiatique (presse et télévision) suscitée. Comme l'écrit C. Ondine Chavoia, la tactique artistique relève ici d'« un catalyseur pour le dialogue public<sup>853</sup> ». À l'instar du collectif Ariadne: A Social Art Network, les médias deviennent en effet une part de l'œuvre. *Welcome to America's Finest Tourist Plantation* s'inscrit aussi dans les détournements d'espaces publicitaires

---

<sup>851</sup> Bob DORN, « Questions for Controversial Artist David Avalos », *San Diego Reader*, 21 avril 1988, vol. 17, n° 15, in *Philip Brookman papers (1980-1995)*, *op. cit.*, box 3, folder « David Avalos ».

<sup>852</sup> « Oral history interview with David Avalos », *op. cit.* *Welcome to America's Finest Tourist Plantation* fait également écho aux collages photographiques *San Diego Is a Modern-Progressive City* (1979) de David Avalos. Il transforme des cartes postales de la ville en superposant par exemple l'image du centre d'affaires de San Diego à une photographie de deux travailleurs « illégaux » détenus par la patrouille aux frontières.

<sup>853</sup> C. Ondine CHAVOYA, « Collaborative public art and multimedia installation: David Avalos, Louis Hock, and Elizabeth Sisco's Welcome to America's finest tourist plantation (1988) », in Angie CHABRAM-DERNERSESIAN, *The Chicana/o Cultural Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2006, p. 139.

réalisées dans les années 1980 par d'autres artistes, dont Barbara Kruger, Les Levine et Martha Rosler<sup>854</sup>.

Guillermo Gómez-Peña, également membre du BAW/TAF, formule en 1989 le concept de « *border culture* » [« culture de la frontière »]. Soutenant la nécessité d'une politique de coalition, il encourage une pratique de l'hybridité et de la multiplicité et reconsidère la « culture dominante » comme étant en réalité la « culture de la frontière » :

*Aujourd'hui, s'il existe une culture dominante, c'est une culture de la frontière. Ceux qui n'en ont pas encore traversé [de frontières] le feront bientôt. Tous les Américains (de l'ensemble du continent américain) étaient, sont et seront des franchisseurs de frontières. [...] nous devons réaliser que toutes les cultures sont des systèmes en perpétuelle transformation, redéfinition et recontextualisation. Nous avons besoin de dialogue et non de protection*<sup>855</sup>.

Cette même année, Gómez-Peña crée la performance *Border Brujo* (1989)<sup>856</sup>. Habillé d'une veste décorée de nombreux badges et d'un chapeau, paré d'un collier de bananes en plastique et entouré par de nombreux objets, Gómez-Peña s'engage dans un monologue qui reflète l'expérience de la frontière (fig. 224). L'artiste cherche à faire réfléchir le public sur les problématiques de l'égalité des droits et de l'éducation bilingue, et plus largement sur les relations entre les États-Unis et le Mexique. Il y incarne une dizaine de personnages, dont un bonimenteur, un évangéliste, un alcoolique et un travesti. Travaillant son texte comme une forme de sculpture pour mettre en forme la plasticité des mots, il emploie également plusieurs langues (anglais, espagnol, spanglish et un langage inventé) qui permettent des niveaux de compréhension différents en fonction du public<sup>857</sup>. Dans ce monologue aux multiples personnages,

---

<sup>854</sup> Voir Janice STEINBERG, « When Artists Advertise », *High Performance*, automne 1988, vol. 11, n° 3, p. 42-45.

<sup>855</sup> Guillermo GÓMEZ-PEÑA, « *Border Culture: The Multicultural Paradigm* », in Kinshasha CONWILL, Nilda PERAZA et Marcia TUCKER (dirs.), *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, New York, Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, 1990, p. 95-96.

<sup>856</sup> Une vidéo de la performance a été réalisée à la Sushi Gallery (San Diego).

<sup>857</sup> Jason WEISS, « Interview with Guillermo Gómez-Peña », p. 8, in *High Performance magazine records, 1953-2005, op. cit.*, box 19, folder 3 « Guillermo Gómez-Peña ».

l'artiste aborde les notions de déplacement, de rupture et de syncrétisme en exprimant les colères, désirs, peurs et traumatismes vécus de part et d'autre la frontière. Dès le début de la performance, Gómez-Peña rappelle les faits historiques de la formation de la frontière actuelle entre les États-Unis et le Mexique : « accordez-moi le privilège / de réorganiser vos pensées / cher public étranger / c'est le 1er janvier 1847 / et les États-Unis n'ont pas encore envahi le Mexique / [...] / il n'existe pas de frontière / nous sommes simplement divisés / par l'imprécision de votre mémoire<sup>858</sup> » Il évoque également les incompréhensions entre les sociétés étasuniennes et mexicaines : « ce que je pense avant-garde, vous le pensez passé / ce que je pense cool, vous le pensez ringard / ce que je pense amusant, vous le pensez cruel [...] / ce que je pense être l'Amérique, vous pensez que c'est votre pays. » Toutefois, l'artiste ne cherche pas à les opposer, mais il met l'accent sur l'hybridité de chaque culture favorisant la réconciliation : « Notre lieu de vie est le monde dans sa totalité et nos communautés sont multiples<sup>859</sup>. » écrit-il.

En favorisant une politique de coalition qui dépasse les lignes raciales, ces artistes luttent par leurs processus de création contre les mystifications sur la frontière entre les États-Unis et le Mexique qui servent à justifier les violences contre les personnes qui tentent de la traverser. Les plasticien-ne-s que nous évoquées dans ce chapitre poursuivent les luttes contre les stéréotypes engagées par les mouvements artistiques de libération. Incarnant ces « subjectivités politiques » caractéristiques de ce troisième « moment » entre les arts visuels et les politiques de l'identité, elles et ils en appellent à s'extraire des mythes, destinés à soutenir les intérêts du pouvoir dominant, qui obstruent la perception des liens entre les différentes formes des oppressions. Dans le chapitre suivant, nous allons nous intéresser aux manières dont les artistes de Californie repensent le récit historiographique hégémonique.

---

<sup>858</sup> Voir « Border Brujo Script », in *High Performance magazine records, 1953-2005, op. cit.*, box 19, folder 4 « Guillermo Gómez-Peña ».

<sup>859</sup> Guillermo GÓMEZ-PEÑA, « Cross-Cultural Performance Strategies », 1990, p. 4, in *Ibid.*

## Chapitre 3

# Histoire et mémoire : repenser le récit

## historiographique

Dans les deux précédentes parties, nous avons mis en avant l'importance pour nombre de plasticien-ne-s de se remémorer des épisodes historiques, d'honorer la mémoire de figures emblématiques et/ou de revisiter des traditions déconsidérées à travers leurs engagements visuels contre les discriminations. En lien avec les mouvements artistiques et sociaux de libération, leurs productions encourageaient l'autodétermination, la restauration d'un sentiment de fierté et le sentiment d'appartenance à un groupe. Dans le contexte du *backlash*, les œuvres réunies dans ce chapitre témoignent que l'histoire et la mémoire restent essentielles pour comprendre le passé, analyser le présent et construire un avenir. L'opposition de Ronald Reagan à l'adoption d'un jour férié le jour de naissance de Martin Luther King (le 15 janvier) souligne la réticence du pouvoir à reconnaître les contributions des personnes issues des groupes minorisés à l'histoire des États-Unis. Si, finalement la Chambre des représentants approuve en 1983 la création du jour férié, les conservateurs au pouvoir déforment les combats de King en faisant de lui le promoteur de la *colorblindness* afin de favoriser leur projet de démanteler les politiques de discrimination positive, comme l'analyse Caroline Rolland-Diamond dans *Black America : une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)* (2016)<sup>860</sup>. À ce sujet, notons qu'en 1989 les artistes David Avalos, Louis Hock et Elizabeth Sisco, assisté-e-s de leaders de la communauté africaine-américaine de San Diego, réalisent la sérigraphie *Welcome to America's Finest: a) city b) tourist plantation c) convention center*. Exposée dans l'espace public, l'œuvre, qui montre une photographie de Martin Luther King au côté du questionnaire à choix multiple (le titre de l'œuvre), dénonce l'incapacité de la ville de San Diego à honorer

---

<sup>860</sup> Caroline ROLLAND-DIAMOND, *op. cit.*, p. 456-457.

officiellement King tout en ouvrant un débat sur la reconnaissance des groupes minorisés dans l'histoire des États-Unis<sup>861</sup>. Dans ce chapitre, les artistes dont nous allons examiner les œuvres repensent le récit historiographique depuis leurs propres points de vue afin de lutter contre l'effacement de la participation des groupes minorisés dans l'histoire des États-Unis, et principalement de la Californie, tout en ouvrant des perspectives nouvelles sur les politiques de l'identité.

### **1. Contre-histoires de la Californie**

Dans ce sous-chapitre, nous allons examiner des productions artistiques qui résistent aux tentatives d'invisibiliser et de déformer l'histoire des groupes minorisés en Californie. Comme nous en avons parlé dans la deuxième partie, Judith F. Baca met en place au début des années 1970 un travail collectif de peinture murale. Ces projets avec des jeunes membres de gang, comme *Mi Abuelita* (1970), suscitent l'intérêt des pouvoirs publics, ce qui conduit à l'embauche de l'artiste en tant que *Director of Eastside Murals* par le *Department of Recreation and Parks* de la ville de Los Angeles. En 1974, Baca met en place le *Citywide Mural Program*, le premier programme de peintures murales de Los Angeles à travers lequel elle supervisera la réalisation de plus d'une centaine d'œuvres d'art public. Cette même année, sollicitée par le Army Corps of Engineers [le corps des ingénieurs de l'armée des États-Unis], la plasticienne commence à travailler sur le projet d'une peinture murale sur les parois du canal de drainage Tujunga Wash dans la vallée de San Fernando (Comté de Los Angeles). L'œuvre intitulée *The Great Wall* est réalisée durant cinq étés à partir de 1976 jusqu'en 1983 (1976, 1978, 1980, 1981 et 1983) par des équipes d'artistes (comme Ulysses Jenkins et Judithe Hernández) et de jeunes (plus de deux cents) impliqué-e-s dans le processus de création et de réalisation des peintures et assisté-e-s d'historien-ne-s. *The Great Wall* propose un contre-récit visuel de la Californie qui s'étend de la période préhistorique, soit autour de 20000 ans avant J.-C. avant l'arrivée des premiers êtres humains jusqu'aux années 1950, et qui rend visible

---

<sup>861</sup> Robert L. PINCUS, « The Invisible Town Square: Artists' Collaborations and Media Dramas in America's Biggest Border Town », in Nina FELSHIN (dir.), *But is it Art?: The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995, p. 40-41.



l'histoire des groupes minorisés dans l'état, c'est-à-dire « les personnes composant la majorité de la population, mais absentes des représentations visuelles. En racontant leurs histoires, nous donnons la parole aux sans voix et visualisons l'ensemble de l'histoire des États-Unis<sup>862</sup>. » écrit l'artiste. Si le projet de *The Great Wall* démarre sous l'égide de la ville, dès sa première année d'exécution, en 1976, Baca cofonde Social and Public Art Resource Center (SPARC) pour poursuivre ce travail de manière autonome en raison des difficultés qu'elle rencontre avec les instances municipales notamment à propos des sujets abordés dans les peintures.

La peinture murale qui s'étend sur près d'un kilomètre se compose de nombreux panneaux. *Unsigned Indian Treaties* représente les revendications dans les années 1930 de la communauté native américaine pour faire respecter leurs droits sur des terres qui leur appartiennent (fig. 225). Au côté de cette œuvre, *350000 Mexican-Americans Deported* (1980) montre les déportations de masse exécutées par le gouvernement de Mexicains et de Mexicains-Américains pendant la période de la Grande Dépression. Ce placement côte à côte lie les deux expériences du colonialisme en « traçant une histoire commune de dépossession et de déplacement entre deux groupes » selon l'analyse de Guisela Latorre. Quant au panneau *Origins of the Gay Rights Movement*, il est consacré à l'émergence dans les années 1950 de l'Homophile Movement, très important en Californie comme nous l'avons déjà souligné (fig. 226). L'œuvre dépeint la répression contre les gais et les lesbiennes ainsi que la création de l'organisation pour la défense des droits des lesbiennes Daughters of Bilitis (DOB) et de leur journal *The Ladder*. Les masques portés à l'arrière des visages des hommes assis au comptoir du bar symbolisent à la fois la nécessité pour sa survie de cacher son homosexualité et la Mattachine Society, une autre organisation de l'Homophile Movement (dont le nom est inspiré d'un groupe de théâtre masqué de la France médiévale). Parmi les autres épisodes historiques peints dans *The Great Wall*, nous pouvons citer les suivants : la période du *Gold Rush* [la ruée vers l'or] et les passages des lois *White Only*, la contribution de l'ancienne esclave Biddy Mason dans la fondation de l'African Methodist Episcopal Church (AME), les Suffragettes, les Zoot Suit Riots, les camp d'internement des

---

<sup>862</sup> Judith F. Baca in Dextra FRANKEL (dir.), *Multiple Vantage Points: Southern California Women Artists, 1980-2006*, Los Angeles, Southern California Women's Caucus for Art, Southern California Council of the National Museum of Women in the Arts, 2007, n. p.

Japonais-e-s et des Japonais-e-s-Américain-e-s pendant la seconde guerre mondiale ou encore le rôle de Luisa Moreno dans le Labor Movement.

Baca considère *The Great Wall* comme une pièce conceptuelle : « La peinture murale est une oeuvre d'art conceptuelle durant tout son processus de création, la peinture finie n'en est seulement une partie<sup>863</sup>. » précise-t-elle. Pour la plasticienne, l'art public ne doit pas se limiter à considérer l'environnement visuel, mais aussi le contexte culturel et social dans lequel l'oeuvre prend place<sup>864</sup>. Dans ce travail, elle est particulièrement intéressée par le fait de réunir et de créer des ponts entre des personnes issues de différents groupes racialisés<sup>865</sup>. Baca compare *The Great Wall* à un tatouage sur une cicatrice représentant le bétonnage de la rivière de Los Angeles<sup>866</sup>. Cette oeuvre s'inscrit dans une tactique artistique à l'encontre de la privatisation de l'espace public par les intérêts du groupe dominant en rendant visible des événements précédemment ignorés par les récits dominants sur l'histoire de la Californie. Son processus de création vise également à encapaciter les jeunes par la récupération de l'histoire.

Dans *L.A. History: A Mexican Perspective* (1981-1983), Barbara Carrasco s'intéresse également à l'histoire des groupes minorisés en Californie (fig. 227). En 1981, l'artiste est commissionnée par la Community Redevelopment Agency (CRA), pour laquelle elle travaille au département des arts graphiques<sup>867</sup>, afin de réaliser une peinture murale portable sur le bâtiment d'un restaurant McDonald qui se situe proche du Grand Central Market à Los Angeles. Elle choisit de représenter des épisodes de l'histoire de la ville le long de la chevelure d'une femme. Pour élaborer le contenu de son oeuvre, l'artiste travaille avec trois consultants (Bill Mason, Jean Bruce Poole et Rudy Acuña) et réalise des entretiens avec des habitant-e-s de Los Angeles pour collecter leurs

---

<sup>863</sup> Judith F. Baca in Diane NEUMAIER, « Judy Baca: Our People Are the Internal Exile », in Gloria ANZALDÚA (dir.), *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1990, p. 267.

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>865</sup> Judith F. Baca in Amalia MESA-BAINS, « Quest for Identity: Profile of Two Chicana Muralists, Based on Interviews with Judith F. Baca and Patricia Rodríguez », *op. cit.*, p. 81.

<sup>866</sup> Judith F. BACA, « Whose Monument Where? Public Art in a Many-Cultured Society », in Suzanne LACY (dir.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>867</sup> Le responsable du département est l'artiste Frank Romero. Barbara Carrasco y travaille avec les artistes Carlos Almaraz, Dolores Guerrero-Cruz, Judithe Hernández et John Valadez.

connaissances historiques et leurs expériences. Mentionnons notamment que toutes les personnes qu'elle rencontre dans le quartier de Little Tokyo soulignent l'importance des camps d'internement de la population japonaise et japonaise-américaine pendant la seconde guerre mondiale. Plusieurs membres de la communauté africaine-américaine portent également à sa connaissance l'histoire de l'ancienne esclave Biddy Mason<sup>868</sup>. Son projet est approuvé par les membres de la McDonalds Corporation de Chicago, mais à condition qu'elle retire une scène représentant le *Chinese Massacre of 1871*, un lynchage qui a coûté la vie à dix-neuf personnes chinoises vivant à Los Angeles qu'elle symbolise par une corde de pendaison. Cet acte d'une extrême violence témoigne de la virulence du racisme contre les personnes asiatiques à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle en Californie. Si Carrasco accepte de modifier cette partie, il lui est aussi demandé de transformer d'autres images, comme celles ayant trait aux camps d'internement ou encore à la destruction du quartier Chavez Ravine pour la construction du Dodger Stadium. L'artiste refuse ces tentatives d'invisibilisation de faits historiques majeurs dans l'histoire de la ville : « J'ai dit que je ne retirerais aucune image de la peinture murale. Cela aurait compromis l'intégrité, pas seulement la mienne en tant qu'artiste, mais celle de la peinture murale, celle de l'histoire de Los Angeles<sup>869</sup>. » explique-t-elle. Elle demande alors du soutien à plusieurs organisations comme la Japanese National Coalition for Redress and Reparations et à des artistes dont les membres du collectif ASCO. Finalement, en 1983, elle récupère ses droits sur l'œuvre et le projet initial est abandonné. Avec la participation d'autres artistes (Yreina Cervantes, Glenna Boltuch, Rod Sakai, Gilbert « Magù » Sánchez Luján, Carlos Norte par exemple) et de jeunes à travers le *Citywide Mural Project*, Carrasco poursuit alors sa réalisation, mais cette fois-ci sans censure. Cette tentative de maintenir invisible des événements liés au racisme de la société étasunienne révèle la crainte du pouvoir de représentation dans sa capacité à remettre en cause le statu quo.

Sept années plus tard, les trois artistes David Avalos, James Luna, Deborah Small et l'historien William Weeks créent l'installation *California Mission Daze* (1988) en réaction à la récente béatification du prêtre franciscain Junípero Serra<sup>870</sup> à laquelle beaucoup de personnes natives américaines s'opposent. Junípero Serra a en effet joué un

---

<sup>868</sup> « Oral History with Barbara Carrasco », entretien par Karen Mary Davalos, *op. cit.*, p. 50-51.

<sup>869</sup> « Oral history interview with Barbara Carrasco », entretien par Jeffrey Rangel, *op. cit.*

<sup>870</sup> Junípero Serra a été canonisé en 2015.

rôle central dans le développement des missions en Californie au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Avec *California Mission Daze*, Avalos, Luna, Small et Weeks souhaitent rendre compte du génocide culturel et des souffrances (travail forcé, emprisonnements...) liées aux missions pour les communautés natives américaines. L'œuvre vise à « questionner la version romantique de [Junípero] Serra qui a prévalu si longtemps sur la vérité<sup>871</sup> » explique Luna. Exposée à l'Installation Gallery à San Diego, l'installation se compose de bibelots, de textes, d'enregistrements (comme des confessions imaginées de Serra), de la reconstitution d'une mission et d'une salle de classe. Dans celle-ci, qui rappelle le rôle du système scolaire dans l'effacement des contributions des personnes natives américaines à l'histoire des États-Unis, un livre propose ce questionnaire à choix multiples clairement ironique, chaque réponse étant valide :

*Junípero Serra is responsible for:*

- a) the founding of the California missions;*
- b) the conversion of the « mission » Indians;*
- c) opening up the West for colonization;*
- d) the death of thousands of Indian people.*

[Moi Junípero Serra, je suis responsable pour : a) avoir fondé les missions de Californie ; b) pour avoir converti les Indiens ; c) pour avoir contribué à la colonisation de l'Ouest américain ; d) pour la mort de milliers d'Indiens].

Par la béatification d'un prêtre responsable de la destruction de traditions culturelles et de la mort d'un nombre très conséquent de personnes natives américaines, l'église catholique sanctifie ces actes et déforme l'histoire. Avalos, Luna, Small et Weeks cherchent aussi à montrer que l'histoire de la ville de San Diego, qui met en valeur les missions pour son économie touristique, ne commence pas avec la création de celles-ci, comme la documentation à destination des touristes pourrait le faire croire, mais avec l'histoire des communautés natives américaines<sup>872</sup>.

---

<sup>871</sup> James Luna in Frank GREEN, « Debate Swirls Over Serra Sancticity », *The San Diego Union*, mercredi 21 septembre 1988, in *Centro Cultural de la Raza Archives*, op. cit., box 110, folder 25 « David Avalos ».

<sup>872</sup> « Oral history interview with David Avalos », op. cit.

L'année suivante, en collaboration avec l'écrivain et metteur en scène Peter Brossius et le compositeur Tom Recchion, May Sun réalise l'installation *L.A./River/China/Town* (1989) qu'elle expose au Santa Monica Museum of Art (fig. 228). Elle recrée un campement installé sur les berges de la Los Angeles River de travailleurs chinois qui ont été essentiels dans la construction du réseau de chemins de fer de la Californie à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Les membres du public traversent un étroit pont en bois et accèdent à quatre grandes tentes installées dans la pénombre. On entend également une composition sonore proche du bruit de grains de riz en train d'être versés. Chaque tente a une signification particulière. *Railroad Workers' Tent* rend hommage à ces travailleurs. À l'intérieur de la tente, une lumière orange est diffusée. On y découvre l'image d'une locomotive tout en sentant une odeur de terre. Des pelles sont alignées sur ses côtés. Sur chacune d'entre elles, l'artiste a accroché une boîte contenant différents objets, comme des photographies et des pièces de monnaie, qui évoquent des fragments de vie. On entend également des enregistrements sur l'histoire de ces travailleurs. *Homer Lea Tent* est dédiée à Homer Lea, un stratège militaire de Santa Monica qui a soutenu la Révolution Chinoise au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Un portrait de celui-ci est projeté dans le fond de la tente. *Chinatown Massacre Tent* concerne le *Chinese Massacre of 1871*, un événement particulièrement violent envers la communauté asiatique de Los Angeles que nous avons évoqué au sujet de l'œuvre de Barbara Carrasco. Cette fois-ci, une odeur d'encens et de feuilles séchées se mêle à une lumière rouge et à des images de flammes. Un canard est aussi accroché au plafond de la tente et un autel porte une photographie de l'endroit où le massacre a eu lieu. Dans *L.A. River Tent*, Sun dispose des éléments végétaux et une pierre. Une lumière bleue s'y diffuse afin de symboliser la Los Angeles River qui était une ressource accessible pour les habitant-e-s avant qu'elle ne soit encastrée dans du béton comme nous en avons parlé à propos de *The Great Wall* de Judith F. Baca.

Dans *L.A./River/China/Town*, May Sun propose une expérience sensorielle sur des pans peu connus de l'histoire de la Californie. Elle souhaite mettre en évidence les « histoires non-exprimées de notre culture qui a toujours été une culture d'immigrés. Tout le monde ne sait pas que les fondateurs de Los Angeles étaient multiethniques, tout

comme le sont ses habitants aujourd'hui. Il est important de ne pas toujours se sentir comme un marginal ou un immigré<sup>873</sup>. » souligne-t-elle.

Tout en participant aux politiques de l'identité de ce « moment », ces quatre œuvres contribuent à rendre visible l'histoire des groupes minorisés et à créer des connexions entre les épisodes historiques, ce qui enrichit la compréhension de la Californie et plus largement des États-Unis.

## **2. Propagande : Framed**

En 1942, pendant la seconde guerre mondiale, le président Franklin Delano Roosevelt signe l'*Executive Order 9066*, un arrêté qui déclare que toute personne d'ascendance japonaise doit être considérée comme une menace. Cet arrêté fait écho à d'autres mesures racistes à l'égard des personnes d'ascendance japonaise, comme le *Japanese Exclusion Act* (1924). Après sa signature, autour de cent vingt mille Japonais-e-s-Américain-e-s et Japonais-e-s résidant aux États-Unis sont interné-e-s. Au moins huit hommes y sont tués et de nombreuses violences physiques y sont constatées. Ces enfermements commis par les autorités étasuniennes entrent en contradiction avec les combats armés contre le régime nazi. D'autant plus que rappelons-le des soldats japonais américains se battent au sein des l'armée des États-Unis pour libérer l'Europe du joug nazi<sup>874</sup>. À la fin de la seconde guerre mondiale, en 1945, les camps sont démantelés. Ce n'est qu'en 1988 que des excuses seront prononcées par le Congrès (*Civil Liberties Act of 1988*). Un an plus tard, dans l'installation vidéo *Framed* (1989), Bruce et Norman Yonemoto mettent à jour cette histoire peu visible dans le récit historiographique dominant. Pour cette œuvre, ils utilisent des films sur les camps d'internement commandés par la War Relocation Authority qu'ils ont découverts aux Archives Nationales de Washington. Ces films étaient destinés à montrer la vie

---

<sup>873</sup> May Sun in Donna STEIN, « May Sun: Site, Metaphor and Excavated Histories », *Woman's Art Journal*, automne-hiver 2016, vol. 37, n° 2, p. 14. Voir aussi Judith HAMERA, « L.A. / River / China / Town: May Sun, Peter Brosius and Tom Recchion Collaborate to Shape a Piece of History », *High Performance*, été 1989, vol. 12, n° 2, p. 22-27.

<sup>874</sup> Susan FALUDI, « History De-Posed », in Susan FALUDI et Timothy MARTIN, *Framed: A Video Installation by Bruce and Norman Yonemoto*, Long Beach, Long Beach Museum of Art, 1989, n. p.

quotidienne dans les centres situés en Californie au reste de la population étasunienne. Ils constituent les seules images disponibles des camps, les caméras et les appareils photographiques y étant prohibés. L'année de sa création, Bruce et Norman Yonemoto exposent *Framed* au Long Beach Museum of Art. Les membres du public pénètrent dans une salle étroite face à un miroir qui reflète leur image. Ensuite, la pièce s'obscurcit et une vidéo s'allume derrière le miroir. On y voit un cours d'anglais dispensé à des femmes adultes, un jeune garçon qui se fait couper les cheveux, une scène de soins dentaires, des personnes qui jouent de la musique, un homme qui jardine devant un baraquement ou encore des personnes qui tapent à la machine dans le bureau du *Tanforan Totalizer* (un des journaux publiés dans les camps administrés par la Wartime Civil Control Administration). L'ambiance de ces différentes scènes apparaît de prime abord comme détendue. Ces images étaient destinées à montrer que les personnes internées mènent une « vie normale », c'est-à-dire qu'elles ont accès à l'instruction et aux soins médicaux, qu'elles travaillent, qu'elles ont des loisirs... Elles devaient légitimer la suppression des droits des personnes japonaises et japonaises-américaines, comme si le fait d'être enfermée-s n'était pas une entrave pour mener sa vie comme les autres citoyen-ne-s des États-Unis. Un sentiment de représentation forcée se fait également sentir, ce qui met en évidence que ces images forment une façade pour masquer les réalités. Une scène montre l'entrée du Salinas Assembly Center entouré de fils barbelés. Un homme montre ses papiers d'identité à un gardien installé dans une cabine sur laquelle est inscrit « *No visitors admitted after ... PM* » [« Pas de visiteurs après ... : ... h »]. Ce passage rappelle qu'il s'agit bien de camps fermés. Notons également que les artistes laissent apparentes les ardoises de « montage », ce qui souligne la mise en scène du film de propagande. Pendant la vidéo, des images issues des films sont aussi projetées sur un écran transparent entre le miroir et la vidéo. Bruce et Norman Yonemoto isolent ainsi certains détails, comme l'expression de désespoir par une des femmes qui participent au cours d'anglais. Cet arrêt sur image contredit l'apparente « bonne » ambiance de la scène. « Nous sommes parvenus à faire ressortir une impression négative en lieu et place des sentiments positifs voulus par le film original<sup>875</sup>. » explique Norman Yonemoto.

---

<sup>875</sup> Norman Yonemoto in Glenn PHILLIPS (dir.), *California Video: Artists and Histories*, op. cit., p. 249. Notons que dès les années 1940, des artistes de la Californie, comme Hisako Hibi, ont représenté des scènes des camps d'internement.

À la fin de la vidéo, la lumière se rallume et les regardeur-e-s sont de nouveau confronté-e-s à leur reflet, comme si elles et ils se retrouvaient dans une salle d'interrogatoire : « Voir leur propre image remplacer les images des camps d'internement les implique dans le processus. Cela devient une accusation<sup>876</sup>. » Les parents de Bruce et Norman Yonemoto ont été internés et leur mère leur a transmis cette histoire injuste et traumatisante qui a énormément affecté leur génération (les *sansei*)<sup>877</sup>. Leur œuvre vise à guérir de cette blessure tout en interrogeant les manières dont se constitue la mémoire à travers cette documentation historique et le rôle de ces images dans le récit « encadré » [« *framed* »] de l'histoire.

### **3. Histoire et fiction**

« Rejouer » l'histoire par la performance est également un moyen d'en proposer de nouvelles interprétations. En 1977, Eleanor Antin, inspirée par Florence Nightingale (1820-1910), une pionnière des soins infirmiers modernes, crée un nouveau personnage : Eleanor Nightingale. Celle-ci est une jeune femme aristocrate de l'époque victorienne qui, s'engage pour assurer les soins des blessés de la guerre de Crimée (1853-1856) malgré les incompréhensions de sa famille. Dans la lignée du personnage de l'infirmière Eleanor (*The Adventures of a Nurse*, 1976) que nous avons évoqué dans la première partie, l'artiste souhaite explorer la profession infirmière qui se compose majoritairement de femmes. Afin de comprendre les motivations pour lesquelles tant de femmes choisissent cette profession, elle revient sur le parcours de Florence Nightingale<sup>878</sup>. Antin commence par créer deux albums photos : *The Nightingale Family Album* (1977), documentant la vie de la famille Nightingale, et *My Tour of Duty in the Crimea* (1977), témoignant de ses actions sur le terrain. Elle réalise aussi la performance *The Angel of Mercy* (1977) qu'elle présente au La Jolla Museum of Contemporary Art : elle joue son rôle aux côtés de quarante-deux figures en fibres de bois sur roulette, des

---

<sup>876</sup> *Ibid.*

<sup>877</sup> *Ibid.*

<sup>878</sup> Voir Deborah MARROW et Arlene RAVEN, « Eleanor Antin: What's Your Story », *Chrysalis*, 1979, n° 8, p. 47.



aristocrates, des médecins et des soldats essentiellement<sup>879</sup> (fig. 231). L'infirmière Eleanor Nitghingale soigne les blessures et dispense des cours aux soldats illétrés. Elle rentre également en conflit avec un médecin qui réserve les produits anesthésiants aux officiers. Si l'artiste visait d'abord à examiner les raisons poussant de nombreuses femmes à choisir ce métier qui sont liées à une éducation genrée encourageant le dévouement à autrui, elle analyse également le rôle paradoxal des infirmières dans un contexte de guerre. Quand ces dernières sauvent des soldats, elles les renvoient dans le même temps sur le champ de bataille pour qu'ils tuent ceux du camp ennemi. Elle souligne ainsi la manière dont la qualité du don de soi attendue des femmes par la société dominante est utilisée dans les conflits armés et les limites de cette profession du fait que les infirmières n'empêchent pas leurs récurrences.

Cette même année, Suzanne Lacy avec l'actrice et performeuse Kathleen Chang créent la performance *The Life and Times of Donaldina Cameron* (1977). En raison des restrictions en matière d'immigration des femmes chinoises imposées dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle aux États-Unis, comme nous l'avons évoqué en relation avec l'International Hotel, un réseau illégal de prostitution s'est mis en place. Ces femmes, surnommées les « *Daughter of Joys* », étaient amenées de manière illicite en Californie. À la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, des femmes blanches missionnaires, dont Donaldina Cameron (1869-1968) missionnaire dans le quartier de Chinatown de San Francisco, mais aussi des femmes chinoises, ont commencé à faire entendre leurs oppositions à ces pratiques inhumaines. Cameron a notamment mené des descentes de police dans la communauté asiatique de San Francisco pour en faire sortir ces femmes et leur fournir d'autres moyens de vivre. Ces actions ont été controversées. Elles ont en effet créé un sentiment de méfiance et de ressentiment envers les femmes blanches de la part des femmes asiatiques qui affectent encore les deux communautés au moment de la performance. En effet, si Cameron a proposé de loger ces femmes chinoises et les a aidées à trouver un emploi, elle n'a pas remis en cause en profondeur le système économique et social, ces femmes, ainsi que les hommes d'origine chinoise, restant une main d'œuvre exploitée par une société impérialiste qui exploite les groupes minorisés. La missionnaire n'a notamment pas cherché à transformer les quotas d'immigration qui empêchaient la

---

<sup>879</sup> C'est ce même processus de création que l'artiste utilise dans la performance *Before the Revolution* (1979) que nous avons examinée dans la deuxième partie.

construction de familles en n'autorisant seulement les hommes chinois sur le territoire étasunien. Comme l'explique le personnage de Leung Ken-Sun incarné par Chang :

*Les prostituées étaient amenées dans le pays tandis que d'autres femmes chinoises se voyaient interdire l'entrée aux États-Unis, ce qui permettait de maintenir une force de travail transitoire et malléable. Les missionnaires chrétiennes ont rarement contesté ce système, préférant se concentrer sur la misère immédiate des personnes<sup>880</sup>.*

Le projet initial de Lacy était de créer une performance visualisant l'interdiction pour les femmes chinoises d'immigrer aux États-Unis. Toutefois, plusieurs femmes avec qui elle discute du projet ne se sentent pas en confiance et se méfient de toute récupération sensationnaliste ou d'une approche condescendante et négative, la position de femme blanche de Lacy rappelant celle des missionnaires :

*Si une féministe blanche relatait leurs propres problèmes, cela aurait été une opportunité supplémentaire de mépriser les personnes asiatiques en général et les hommes en particulier. Il y a toujours eu cette division entre le féminisme et les personnes qui travaillent contre l'oppression raciale, et je pense que cela existe encore<sup>881</sup>.*

Chang et Lacy réorientent alors le projet sur le rôle des missionnaires autour de la figure de Donaldina Cameron et de la question des solidarités au-delà des lignes raciales<sup>882</sup>. *The Life and Times of Donaldina Cameron* se déroule de la manière suivante (fig. 232). Une goélette s'approche de l'ancienne station d'immigration Angel Island, point d'entrée en Californie des personnes arrivant du Pacifique que nous avons précédemment évoqué. Des récits de femmes d'origine asiatique sont distribués aux spectateurs et aux spectatrices de la performance, aux passant-e-s et aux touristes. Deux femmes descendent du bateau, Donaldina Cameron interprétée par Suzanne Lacy et Leung Ken-Sun, un personnage de femme chinoise fictif incarné par Kathleen Chang. Elles sont habillées de vêtements de la fin du XIX<sup>ème</sup>-début du XX<sup>ème</sup> siècle. Chacune des

---

<sup>880</sup> Suzanne LACY et Linda PALUMBO, « The Life and Times of Donaldina Cameron », *Chrysalis*, 1979, n° 9, p. 31.

<sup>881</sup> « Oral history interview with Suzanne Lacy », *op. cit.*

<sup>882</sup> *Ibid.*

deux femmes expose sa propre perspective sur le rôle paradoxal de la missionnaire qui tentait d'aider les femmes chinoises tout en ne remettant pas en cause le système à l'origine de ce réseau illégal. Ces deux récits permettent une approche dialectique de l'histoire ouverte sur des interprétations différentes en fonction d'une expérience située et soulignant les complexités en jeu et « les différences inhérentes à nos positions<sup>883</sup>. » précise Chang. Les deux artistes partagent ensuite un pique-nique avec les membres du public. Avant d'engager des discussions avec ces derniers et ces dernières, chacune revient sur le processus de création de l'œuvre et la problématique de créer ensemble malgré les barrières raciales.

En mêlant histoire et fiction et en favorisant une approche qui établit des connexions entre les oppressions, ces deux performances permettent d'élargir les perspectives sur les rôles des femmes dans l'histoire à partir d'un point de vue critique.

#### **4. Célébrations**

Honorer les mémoires des personnes dont les actions ont été déformées et/ invisibilisées par le récit historiographique hégémonique continue à être une tactique privilégiée par les artistes de Californie. En 1977, José Montoya (né en 1932 à Sacramento), un des fondateurs du collectif Royal Chicano Air force (RCAF), organise l'exposition *Pachuco Art: a Historical Update* à l'Open Ring Gallery (Sacramento) (fig. 233 et 234)<sup>884</sup>. L'événement, qui mêle du collage, de la peinture, de la danse, de la musique ou encore du théâtre, vise à contruire une histoire alternative à celle de la société dominante sur les Pachucas et les Pachucos (que nous avons déjà évoqué-e-s en lien avec Judith F. Baca). Montoya y présente des portraits peints de Pachucas et de Pachucos qu'il a croisé-e-s pendant son enfance ainsi que des dessins représentant les brutalités policières, des coupures de journaux et des photographies de famille récupérées par ses étudiant-e-s et des documents issus d'archives. Il expose ainsi les réalités et les

---

<sup>883</sup> Kathleen Chang in Suzanne LACY et Linda PALUMBO, *op. cit.*, p. 33.

<sup>884</sup> José Montoya est décédé en 2013 à Sacramento. Sur le Royal Chicano Air Force, voir Ella Maria DIAZ, *Flying Under the Radar with the Royal Chicano Air Force: Mapping a Chicana/o Art History*, Austin, University of Texas Press, 2017.

manipulations médiatiques sur les Pachucos et les Pachucas pour les confronter. Montoya souhaite notamment s'opposer à l'opinion dominante selon laquelle les Pachucos étaient fainéants, lâches et anti-patriotes. Il les montre comme des personnes travaillant dur et volontaires pour s'engager dans les conflits armés<sup>885</sup>. Selon lui, les Pachucos et les Pachucas sont les « les premiers combattants pour la liberté du Chicano Movement<sup>886</sup>. » Avec cette exposition, Montoya cherche à réhabiliter la mémoire des Pachucas et des Pachucos dans la communauté mexicaine-américaine (elles et ils ayant été peu valorisé-e-s au sein du Chicano Art Movement<sup>887</sup>) et plus largement dans la société.

Rappelons que dans les années 1940, les Pachucos, de jeunes mexicains-américains, se distinguent par leur apparence, et notamment leur appropriation du *zoot suit*, une tenue portée par la jeunesse paupérisée urbaine : une longue veste, un pantalon large resserré à la cheville et orné de chaînettes, un chapeau et des chaussures à semelle épaisse. Quant aux Pachucas, elles adoptent très souvent une coiffure Pompadour et s'habillent avec une chemise blanche et une jupe noire. Ces styles permettent d'affirmer une identité propre en réponse à l'imposition culturelle et aux discriminations. Rodolfo Acuña l'explique :

*Le phénomène des Pachucos se comprend dans le contexte colonial où les vêtements et le langage distinguent le colonisé du colon et où cette différence est amplifiée lorsque le premier confronte cette oppression. Le costume zoot suit était nécessaire au Pachuco, en particulier aux États-Unis où les vêtements et le comportement ont toujours été standardisés.<sup>888</sup>*

---

<sup>885</sup> José MONTOYA, « The Anatomy of a RCAF Poster », in Chon A. NORIEGA (dir.), *Just another poster?: Chicano graphic arts in California/Sólo un cartel más?: Artes Gráficas Chicanas en California*, Santa Barbara, University Art Museum, University of California Press, 2001, p. 29 Dans le poster de l'exposition (imprimé par Rudy Cuellar et Louie « The Foot »), José Montoya rend hommage au poète et universitaire « El Ralph » Ornelas qu'il considère comme son mentor.

<sup>886</sup> José MONTOYA, *José Montoya's Pachuco Art: A Historical Update*, Sacramento, Royal Chicano Air Force, 1977, n. p. Rappelons qu'en 1983 Luis Valdez réalise le film *Zoot Suit* à la suite de la pièce de théâtre du même nom qu'il a mis en scène en 1978.

<sup>887</sup> *Ibid.*

<sup>888</sup> Rodolfo ACUÑA, *op. cit.*, p. 201.

Cependant, ces attitudes non-conventionnelles sont mal acceptées par la société dominante qui les considère comme une menace au statu quo et tentent de les discréditer, notamment en associant les Pachucos et les Pachucas à des membres violent-e-s de gangs. Le jugement de l'affaire Sleepy Lagoon témoigne des stéréotypes racistes associés à la jeunesse mexicaine-américaine. La mort de José Díaz au mois d'août 1942 provoque l'inculpation des membres du 38th Street gang. Le rapport du département de police de Los Angeles réalisé pour le procès déclare que les Mexicains-Américains sont violents par « essence ». Ester Hernández explique :

*Il déclarait que les problèmes qui existaient dans la communauté mexicaine ne résultaient pas seulement de la discrimination économique et sociale, mais étaient en grande partie attribuables à la violence sanguinaire que les Mexicains tiendraient de leurs ancêtres<sup>889</sup>.*

Enfin, il ne sera reconnu qu'au mois d'octobre 1944 qu'aucun lien entre le meurtre de José Díaz et les jeunes personnes arrêtées ne peut être établi. Cependant, le traitement sensationnel de l'affaire par les médias alimente les préjugés racistes et les harcèlements de la police à l'encontre de la jeunesse mexicaine-américaine se multiplient suite au procès. Les tensions s'accroissent et au printemps 1943, plusieurs épisodes de violence éclatent entre des militaires, notamment des marins, et des Pachucos. Très souvent, les marins, soutenus par la presse, ne sont pas arrêtés contrairement aux Pachucos. Au mois de juin 1943, des militaires et des civils mènent un raid contre les Pachucos entre Main Street et Broadway à Los Angeles. De nombreux jeunes mexicains-américains, mais aussi africains-américains et philippino-américains, sont battus et laissés ensanglantés sur la voie publique. Cet épisode de violence, appelé Zoot Suit Riots, perdure plusieurs jours. La presse et les pouvoirs publics continuent d'accuser les Pachucos des troubles et attisent la haine raciale, comme en rend compte cet extrait du *Los Angeles Daily News* en date du 9 juin 1942 : « Le moment de la temporisation est terminé... Le temps est venu de montrer que la ville de Los Angeles ne

---

<sup>889</sup> Ester Hernández in « A Pachuco's Perspective of the 1940s December 1974 An interview with Ramon Novel », in *Ester Hernández Papers, op. cit.*, box 37, folder 4.

sera plus terrorisée par une poignée d'imbéciles qui se pavanent comme des voyoux en *zoot-suit*. Ne rien faire aujourd'hui conduirait à un désastre demain<sup>890</sup>. »

Si José Montoya revient sur l'histoire des Pachucas et des Pachucos, Carlos Villa s'intéresse quant à lui à celle des Manongs dans son exposition *Force Fields* organisée en 1990 au Mills College à Oakland. Pour le vernissage, Carlos Villa et Al Robles, poète, militant et cousin de l'artiste, réalisent la performance *Manong*. Sur une musique des années 1940 de Sydney Matisse Villa, les deux performeurs s'assoient autour d'une table sur laquelle sont posées des bougies et de la nourriture. Ils mangent du poisson et du riz avec leurs mains tout en commençant un dialogue improvisé issu d'une de leurs récentes discussions à propos des Manongs. Le terme de « Manong », qui signifie « frère aîné » en Ilocano, désigne les Philippins arrivés aux États-Unis au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Suite au vote du 1924 *Immigration Act* qui interdisait l'immigration venue d'Asie du Sud, de Chine, de Corée de Nord et du Japon, les États-Unis ont encouragé une importante immigration philippine dans les années 1920 pour répondre à leurs nouveaux besoins de main d'œuvre bon marché. C'est à cette période que les parents de Villa se sont installés aux États-Unis, sa mère travaillant comme serveuse, son père comme concierge. Les arrivant-e-s ont été l'objet de nombreuses discriminations : « Ils sont arrivés jeunes et naïfs poursuivant un rêve de fortune et de liberté alors que les seuls emplois accessibles pour eux étaient des postes non-qualifiés<sup>891</sup>. » écrit Villa. Jusqu'à la seconde guerre mondiale, elles et ils n'avaient pas la possibilité de devenir citoyen-ne-s des États-Unis, ni n'étaient autorisé-e-s à posséder un terrain et à se marier à des personnes blanches. Pendant la Grande Dépression (dans les années 1930), les Philippin-e-s sont perçu-e-s comme une menace par les travailleurs et les travailleuses euro-américain-e-s, comme en témoignent les Watsonville Riots<sup>892</sup>. Cette immigration a été essentiellement masculine et la majorité des Manongs sont restés célibataires. Peu sont retournés vivre aux Philippines notamment en raison d'un manque de moyens économiques. Les Manongs ont marqué l'enfance de Villa qui, ayant grandi parmi eux,

---

<sup>890</sup> Rodolfo ACUÑA, *op. cit.*, p. 206.

<sup>891</sup> Carlos Villa in Moira ROTH, « Force Fields: An Installation by Carlos Villa », 1990, in *High Performance magazine records, 1953-2005*, *op. cit.*, box 57, folder 24 « Carlos Villa ».

<sup>892</sup> Margo MACHIDA, « Diaspora, Memory, and the Culturalist Imagination: The Art of Carlos Villa », *op. cit.*, p. 14.

les considérait comme des oncles et des modèles<sup>893</sup>. Dans leur dialogue, Robles et Villa échangent sur les conditions de vie des Manongs. Ils parlent de leur mode de vie communautaire, de leurs habitudes et des discriminations économiques et racistes :

*Nous arrivons ici, trouvons des emplois en cuisine, dans les conserveries et dans les exploitations agricoles tout au long de la Côte Ouest. Pourtant, le rêve américain n'est pas pour nous, nous ne sommes pas des citoyens. [...]. Ils vivent leurs derniers jours collectant le SSI (Social Security Income). Ils vivaient à l'International Hotel et ils sont encore dans les cabanons de Watsonville, les minuscules chambres le long de la 6<sup>th</sup> Street de San Francisco. Ils sont inconnus et oubliés, mais ils continuent d'être là, mangeant du riz et du poisson<sup>894</sup>.*

Dans une scène, Robles et Villa chantent et dansent. La performance se clôt par de la musique interprétée par Freddie Reyes et Mauricio, deux Manongs invités par les performeurs<sup>895</sup>. Dans *Manong*, Villa proteste contre la manière dont la société étasunienne a marginalisé les Manongs et célèbre leurs mémoires en mettant en avant leur présence dans l'histoire des États-Unis: « Je fais partie de l'histoire de la migration philippine en Amérique ; en tant qu'artiste et activiste, je tente de récupérer et de présenter cette histoire<sup>896</sup>. » précise Villa.

Cinq années plutôt, Cheri Gaulke initie l'œuvre collective *The Postcard Project: Celebrating Our Heroines* (1985-1987) à partir d'ateliers de création de cartes postales organisés au Woman's Building. Les cartes postales, qui permettent une forme de communication intime facilement partageable, sont dédiées à des femmes choisies par chaque participant-e. Si ce projet prolonge d'une certaine manière la tactique d'encapacitation de *The Dinner Party* (1974-1979), une œuvre de Judy Chicago que nous avons analysée dans la première partie, il s'en écarte également par sa réelle dimension collaborative. À propos de l'œuvre, Gaulke explique :

---

<sup>893</sup> *Ibid.*

<sup>894</sup> Voir le script de la performance in Mark JOHNSON, Moira ROTH et Diane TANI (dirs.), *op. cit.*, p. 20-21.

<sup>895</sup> Nous n'avons pas connaissance du nom de famille du second musicien.

<sup>896</sup> Carlos Villa in Flintridge Foundation, « The Visual Artists Awards », 1997/98, p. 28, in in *Noah Purifoy papers, 1935-1998, op. cit.*, box 1, folder 1 « Visual Artists Awards ». Carlos Villa réalise d'autres œuvres en mémoire aux Manongs dans les années 1990, comme *Asaparagus: A Multi-Media Installation Tribute to Filipino Farmworkers* (1991) et *My Uncles* (1993-1996).

*Sur le plan politique, c'est réellement important pour nous de donner de la visibilité aux héroïnes. [...]. C'est l'une des choses que je souhaite clarifier depuis le début : je ne suis pas à la recherche de femmes que l'on peut mettre sur un piédestal. Je ne cherche pas la Vierge Marie. Les héroïnes sont humaines. Il y a des choses que l'on déteste et que l'on aime chez elles. Mais nous devons honorer ces femmes qui ont marqué nos vies<sup>897</sup>.*

Au total, plus de trois cent participant-e-s (une majorité de femmes et quelques hommes) contribuent à ce projet qui donne lieu à une exposition chaque année au Woman's Building. Au début de chaque session qui se déroule sur plusieurs semaines, les participant-e-s doivent constituer une liste de femmes. Si, dans un premier temps, elles et ils pensent d'abord à des hommes qui ont joué un rôle important, de nombreux noms de femmes se font entendre, ce qui met en évidence le conditionnement d'associer les hommes à la sphère publique et aux événements culturels et historiques majeurs<sup>898</sup>. Les femmes représentées peuvent être des membres de la famille des participant-e-s (la carte postale de Tecaral Haggerty est dédiée à ses deux grand-mères), des personnalités historiques ou mythologiques et des femmes fictives ou non formellement identifiées (le couple de femmes latino-américaines représenté par Dolores Guerrero-Cruz) (fig. 235 et 236).

## **5. Mémoires**

Pour conclure ce chapitre, nous allons explorer des œuvres de Mildred Howard et de Hung Liu qui tissent des liens entre les mémoires individuelles et collectives. Née en 1945 à San Francisco, Mildred Howard grandit à Berkeley dans un environnement familial activiste et créatif. Influencée par sa mère antiquaire et Betye Saar, l'artiste utilise souvent des objets trouvés pour traduire ses émotions et ses souvenirs dans ses

---

<sup>897</sup> Linda LIEFF, « The Postcard Project: An Interview with Performance Artist Cheri Gaulke », *Heresies*, 1987, vol. 6, n° 2, p. 39.

<sup>898</sup> *Ibid.*, p. 40.



œuvres<sup>899</sup>. Si elle base son travail sur ses expériences personnelles, Howard souhaite refléter une mémoire et un vécu collectifs. Dans *Gumbo Ya Ya: Anthology of Contemporary African-American Women Artists* (1995), elle explique :

*Même si mon travail semble quelque fois personnel, parce qu'il contient des images ou des reflets d'une expérience particulière, je pense que les personnes qui voient mes œuvres peuvent réfléchir à des choses qui se sont produites dans leurs propres vies et en extraire des éléments nouveaux pour penser<sup>900</sup>.*

Si un grand nombre de ses oeuvres explorent la culture, l'histoire et les conditions sociales des personnes noires aux États-Unis, ces recherches ne constituent pas une fin en soi, ce qui rappelle la notion de « sujets en devenir » de ce troisième « moment » :

*Je me considère comme une artiste noire qui est sensible aux besoins des personnes noires, et en particulier des artistes. Je pense que si nous continuons à nous séparer en tant qu'artistes noirs ou blancs, alors nous nous coupons d'un public plus large. Il se trouve que je suis Noire, ce que je considère comme un attribut, mais pas une fin. L'art doit être plus universel<sup>901</sup>.*

Dans plusieurs de ses œuvres, Mildred Howard mêle des souvenirs liés à ses expériences personnelles et à la mémoire collective. Les parents de l'artiste sont venus du Texas pour travailler dans les chantiers navals de Californie pendant la seconde guerre mondiale, comme elle le représente dans *Last Train from Dixie and a \$1.25* (1980). En 1984, elle réalise l'installation et la performance *The Gospel and The Storefront Church* dans le bâtiment abritant le Mill Valley Community Center et le bureau de poste de Mill Valley (Comté de Marin) (fig. 237). Howard y reconstitue une *storefront church*, c'est-à-dire une église installée dans la vitrine d'un magasin. Cette pratique,

---

<sup>899</sup> Mildred Howard in Moira ROTH (dir.), *Connecting Conversations: Interviews with 28 Bay Area Women Artists*, op. cit., p. 94.

<sup>900</sup> Mildred Howard in Leslie KING-HAMMOND (dir.), *Gumbo Ya Ya: Anthology of Contemporary African-American Women Artists*, New York, Midmarch Arts Press, 1995, p. 112.

<sup>901</sup> Mildred Howard in Moira ROTH (dir.), *Connecting Conversations: Interviews with 28 Bay Area Women Artists*, op. cit., p. 99. Ces propos résonnent avec les recommandations de l'artiste Raymond Saunders (né en 1934). Voir Raymond SAUNDERS, *Black is a Color*, 1967, n. p.

courante parmi les communautés noires étasuniennes, permet de pratiquer sa religion avec peu de moyens sans qu'un bâtiment spécifique n'y soit dédié. Howard précise : « L'œuvre reflétait mon histoire, mon environnement et ma culture. J'ai remarqué ces vitrines à plusieurs reprises. C'est ainsi que j'ai commencé à être intéressée par le fait d'apporter à l'attention d'une plus large communauté l'importance de ces choses comme des parties de l'histoire<sup>902</sup>. » L'artiste transforme l'espace en y incluant des bancs d'église, des lutrins et des tambourins. Pour le vernissage, Howard organise un gospel et un concert de musique jazz. Puis, les artistes et le public partagent un repas. Soutenue par l'association InterArts of Marin, l'œuvre recrée une institution familière de la communauté africaine-américaine de Marin City, une ville voisine de Mill Valley, majoritairement euro-américaine :

*Pour présenter sous un oeil différent et positif la production d'une subculture très souvent déconsidérée et rarement envisagée comme une forme artistique par la communauté africaine-américaine et la culture dominante. [...] elle [l'œuvre] apporte une perception positive de soi aux membres de cette subculture. [...]. Je voulais connecter Marin City (à prédominance noire) à Mill Valley (à prédominance blanche) pour rassembler ces communautés<sup>903</sup>.*

Cinq années plus tard, dans *Tap: Investigation of Memory* (1989), Howard croise sa mémoire familiale à la mémoire collective (fig. 238). Le père de l'artiste était un docker qui, enfant, cirait des chaussures pour compléter le revenu familial, de même que des membres de sa famille organisaient des représentations de claquettes dans la rue et dans des auditoriums. L'installation se compose de chaussures blanches placées devant un stand de cirage de chaussure en bois. Les chaussures sont entourées de rangées de fers des chaussures utilisées pour les claquettes sur lesquels est gravée la mention « *Traveler* ». Des sons issus de représentations de claquettes sont également diffusés. Dans cette oeuvre, Howard met l'accent sur la contribution des Africain-e-s-Américain-e-s à l'histoire des claquettes aux États-Unis : « remplaçant l'histoire hollywoodienne des claquettes incarnée par Fred Astaire et Gene Kelly par l'histoire des Nicholas Brothers et

---

<sup>902</sup> Moira ROTH (dir.), *Connecting Conversations: Interviews with 28 Bay Area Women Artists*, op. cit., p. 95.

<sup>903</sup> Mildred Howard in Robbin Légère HENDERSON, « « You Have to Understand Where You Come From To Know Where You Are Going » », in Robbin Légère HENDERSON et Lizzetta LEFALLE-COLLINS, *Crossings: The Installation Art of Mildred Howard*, Berkeley, Berkeley Art Center, 1997, p. 9.

de Bill Robinson<sup>904</sup>. » selon les termes de Amalia Mesa-Bains. Elle révèle en même temps la dévaluation de la contribution des personnes noires à la culture étasunienne, « la perception des Blancs que les Noirs ne sont bons qu'à faire briller les chaussures.<sup>905</sup> » tel que l'écrit l'artiste Valerie Soe. Dans cette œuvre, Howard rend hommage aux danseurs et danseuses de claquette africain-e-s-américain-e-s qui très souvent ont dansé pour faire vivre leurs familles tout en ouvrant la voie à d'autres artistes<sup>906</sup>.

Pour *Memory Garden* (1990), une œuvre réalisée dans le cadre d'une résidence au Headlands Center for the Arts de Sausalito, Howard crée une structure en bois de la forme d'une maison dont les façades sont remplies de bouteilles colorées (fig. 239). À l'intérieur de la maison, elle place un banc et disperse du sable au sol. Cette œuvre évoque la pratique africaine-américaine de placer des bouteilles sur des branches d'arbres ou au sol devant les maisons pour se protéger des esprits maléfiques (une tradition issue du Congo) que l'artiste voit lors de ses visites à sa famille au Texas. La maison de bouteilles de *Memory Garden* invite au calme, à la méditation, aux souvenirs, comme un abri protecteur d'un environnement hostile. Howard crée une autre version de cette œuvre : *Memory Garden Phase II* (1990) (fig. 240). Un chemin, bordé d'un jardin de sable, de bouteilles de verre coloré et d'arbres, mène les membres du public jusqu'à un mur sur lequel est inscrit un extrait de *The Autobiography of an Ex-Colored Man* (1912) de James Weldon Johnson, un écrivain de la Renaissance de Harlem. Dans ce roman, le narrateur, né d'un père euro-américain et d'une mère africaine-américaine, choisit de se faire « passer » pour une personne blanche. Le passage que Mildred Howard choisit pour son œuvre retrace les souvenirs du narrateur sur l'endroit où il est né. Ce dernier se souvient d'un jardin de fleurs devant la maison. Chaque parterre de fleurs était encerclé par une multitude de bouteilles aux coloris variés enterrées à l'envers dont on ne pouvait observer que le fond. Un jour alors qu'il jouait dans le bac à sable, piqué de curiosité de savoir si les bouteilles poussaient de la même façon que les fleurs, il commença à les déterrer, ce qui lui a valu une fessée mémorable fixant de manière indélébile cet événement dans son esprit. L'œuvre souligne l'importance de la

---

<sup>904</sup> Amalia MESA-BAINS, « The Mirror of Memory », in Jamie BRUNSON et Amalia MESA-BAINS, *1989 Annual Exhibition: Guadalupe Garcia, Reiko Goto, Mildred Howard, Hilda Shum*, San Francisco, Walter/McBean Gallery, San Francisco Art Institute, 1989, n. p.

<sup>905</sup> Valerie SOE, « Voices Beyond the Dominant Culture », *Artweek*, 23 septembre 1989, p. 4.

<sup>906</sup> Voir Lizzetta LEFALLE-COLLINS, *Emerging Artists: New Expressions*, Los Angeles, California Afro-American Museum Foundation, 1990, n. p.

mémoire et des souvenirs pour se construire dans le présent et se projeter dans l'avenir.

En 1988, Hung Liu est sélectionnée pour une résidence d'artiste à Capp Street Project à San Francisco (fig. 241). Elle décide d'orienter son projet sur le quartier de Chinatown de San Francisco. Dans ce projet nommé *Resident Alien* du nom de la peinture que nous avons précédemment examinée, l'artiste croise sa propre expérience à la mémoire collective de la diaspora chinoise : « En tant que Chinoise, je voulais vraiment savoir comment les choses se sont déroulées pour les personnes chinoises qui sont arrivées avant moi aux États-Unis. Je voulais connaître leur histoire, car leur histoire était aussi une part de moi<sup>907</sup>. » Liu mène de nombreuses recherches pour cette résidence : elle s'entretient avec un agent de l'immigration de San Francisco sur l'histoire de la carte verte [*green card*], se rend aux archives et rencontre des habitant-e-s de Chinatown. Aux côtés de *Resident Alien*, elle réalise d'autres peintures comme celles représentant trois générations d'une famille de Chinatown à partir de photographies anciennes prêtées des habitant-e-s, des travailleurs chinois sur les chemins de fer, et un *re-entry paper* d'un Chinois qui lui avait été nécessaire pour revenir sur le territoire étasunien après une visite en Chine au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle. Liu peint également *Tang Ren Jie* : un dyptique montrant une concubine impériale de la Dynastie Tang (618-907) et une prostituée du début du XX<sup>ème</sup> siècle à Chinatown (fig. 242). Cette œuvre lui est inspirée par une plaque de rue bilingue sur laquelle « Sacramento Street » n'est pas traduite en chinois, mais est indiquée comme « Tang People's Street » en référence à la Dynastie Tang. L'artiste relie ainsi les conditions des deux femmes tout en soulignant que l'idéalisation de la Dynastie Tang, comme tactique de fierté, cache une réalité plus sombre<sup>908</sup>. Dans l'espace d'exposition, Liu inscrit également la liste traditionnelle des noms de famille chinois issus de l'ouvrage *Hundred Family Surnames (Bai Jia King)* écrit pendant la Dynastie Song (960-1279). L'artiste y intègre la frise d'un homme réalisant des mouvements de tai chi afin de représenter la tension entre la fixité des documents

---

<sup>907</sup> Wu HUNG, « Sixty Years on a Hard Journey for Art: A Conversation between Hung Liu et Wu Hung », *op. cit.*, p. 102.

<sup>908</sup> « Hung Liu Artists' Statements, 1989 », p. 3, in *Woman's Building Records, 1970-1992*, *op. cit.*, box 17, folder 36 « Hung Liu ».

d'identité et le mouvement de la construction de soi<sup>909</sup>. Enfin, Liu place des amonçlements de *cookies fortune*. Ces empilements évoquent le surnom de San Francisco « *Old Gold Mountain* » (« *Jiu Jin Shan* »). Celui-ci était utilisé par les personnes chinoises qui vinrent en Californie pour tenter d'améliorer leurs conditions de vie afin de désigner le « rêve américain ».

Dans le cadre de la même résidence, l'artiste crée une peinture murale dans le bâtiment du Chinese for Affirmative Action de San Francisco qui auparavant abritait la première librairie de la ville. Elle y peint une sorte de rouleau déplié qui représente l'histoire de l'écriture en Chine, des premières inscriptions sur des poteries du Néolithique à des formes contemporaines. Au-dessus de cette frise, elle inscrit des pictogrammes anciens dont le sens s'est perdu ainsi que des poèmes écrits sur les murs de l'ancienne station d'immigration Angel Island au début du XX<sup>ème</sup> siècle, rendant ainsi hommage à ces voix anonymes<sup>910</sup>.

Aux côtés des autres artistes que nous avons évoqué-e-s dans ce chapitre, Mildred Howard et Hung Liu contribuent à une relecture du récit historiographique hégémonique de la Californie et plus largement des États-Unis. Elles et ils donnent à voir des pans de l'histoire liés aux groupes minorisés qui sont déformés et/ou invisibilisés par le pouvoir dominant. En manipulant l'histoire et la mémoire comme des matériaux artistiques depuis leurs propres points de vue, ces artistes participent aux luttes contre les discriminations tout en élargissant les politiques de l'identité, notamment par la création de connexions entre les oppressions.

---

<sup>909</sup> Hung Liu in « Artists' Statements », *Visions: The Los Angeles Art Quarterly*, automne 1989, vol. 3, n° 4, p. 34.

<sup>910</sup> « Hung Liu Artists' Statements, 1989 », *op. cit.*, p. 4.



## Conclusion

Pour inaugurer ce troisième « moment » de la rencontre entre les arts visuels et les politiques de l'identité, nous avons présenté l'exposition *Other Sources: An American Essay* organisée par Carlos Villa en 1976 au SFAI. Autour de la notion d'« art du tiers-monde », celle-ci a regroupé des tactiques artistiques qui redéfinissent le canon par la production de représentations contre-hégémoniques. À travers la narration personnelle, la déconstruction de mythes et la relecture du récit historiographique, les artistes étudié-e-s dans cette partie ont contribué à façonner une conception fluide des identités pensées comme changeantes et plurielles et ainsi à encourager la formation de subjectivités politiques. Tout en prolongeant les luttes contre les discriminations des premier et second « moments », elles et ils ont repensé les politiques de l'identité.

Par le choix de la coalition, leurs œuvres liées à la notion de « sujets en devenir » résonnent avec la conscience de la *mestiza* formulée par Gloria Anzaldúa en 1987 :

*La mestiza doit constamment sortir des formations habituelles ; passer de la pensée convergente et du raisonnement analytique qui tendent à utiliser la rationalité pour atteindre un but unique (un mode occidental), à une pensée divergente, caractérisée par un mouvement qui s'éloigne des schémas et des buts préétablis pour aller vers une perspective plus entière, qui inclue au lieu d'exclure. [...]. Déconstruire, construire. Elle devient une nahual, capable de se transformer en arbre, en coyote, en une autre personne. Elle apprend à transformer le petit « moi » en Soi total<sup>911</sup>.*

Ces artistes ont ainsi posé des jalons à l'introduction du concept de *queer* dans les arts visuels, la théorie et la société. La théorie *queer* est issue de la volonté de dépasser le binarisme hétérosexualité/homosexualité qui tendait à être « renaturalisé » par

---

<sup>911</sup> Gloria ANZALDÚA, « La conscience de la *Mestiza*. Vers une nouvelle conscience », traduction Paola BACCHETTA et Jules FALQUET, *Les cahiers du CEDREF*, n° 18, 2011 [« La conciencia de la mestiza. Towards a New Consciousness », 1987], en ligne : <https://cedref.revues.org/679> [consulté le 31/07/2017].

l'homogénéisation des différentes identités sexuelles autour des identités gaies et lesbiennes. Elle permet de penser la pluralité des pratiques sexuelles et l'articulation des diverses facettes de l'identité. Lors du colloque sur les sexualités lesbiennes et gaies organisé à l'Université de Californie à Santa Cruz en 1990, l'auteure Teresa de Lauretis déclare :

*C'est parce que la sexualité est si inévitablement personnelle, parce qu'elle enchevêtre de manière si inextricable le soi avec les autres, le fantasme et la représentation, le subjectif et le social, que les différences de race et de genre sont un sujet crucial de préoccupation pour la théorie queer et que seul le dialogue critique peut procurer une meilleure compréhension de la spécificité et de la partialité de nos histoires respectives ainsi que des enjeux de quelques-unes de nos luttes communes<sup>912</sup>.*

---

<sup>912</sup> Teresa de LAURETIS, « Théorie queer : sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction », in *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, traduction Marie-Hélène Sam BOURCIER, Paris, La Dispute, 2007, p. 113.



# Conclusion générale

## « Des mondes en collision »

Notre recherche met en avant l'importance des enjeux de la rencontre entre les arts visuels et les politiques de l'identité du milieu des années 1960 jusqu'en 1990 en Californie. En référence aux travaux de Stuart Hall, nous avons identifié trois « moments » de la rencontre entre les arts visuels et les politiques de l'identité imbriqués les uns aux autres. Chaque « moment » s'articule autour d'une problématique centrale depuis laquelle nous avons établi des convergences artistiques : d'une réinvention des sujets collectifs à la formation de subjectivités politiques en passant par des identifications multiples. En incorporant les politiques de l'identité à leurs pratiques artistiques, les artistes examiné-e-s dans ce travail ont exprimé un besoin urgent de reconsidérer l'art et la société aux États-Unis. Elles et ils ont repensé l'art comme une pratique sociale au pouvoir transformatif ancrée au cœur du champ des représentations, des débats théoriques et des actions militantes contemporaines. Au-delà de l'antagonisme entre essentialisme et constructionnisme, ces artistes ont participé aux mutations des politiques de l'identité en fonction du contexte culturel, historique et social auxquels elles et ils ont été confronté-e-s. En combinant leurs engagements politiques issus d'une analyse de leur positionnalité dans la société à une pluralité de tactiques artistiques, elles et ils ont ainsi contribué aux luttes de libération des politiques de l'identité, mais aussi aux profonds changements de la notion d'art et du rôle de l'artiste opérés à partir des années 1960 qui continuent à nourrir la création actuelle. Ces plasticien-ne-s ont en effet fortement pris part à l'élargissement du champ des arts visuels et à sa déhiérarchisation en renouvelant les formes artistiques traditionnelles et les vocabulaires iconographiques ainsi qu'en participant à l'émergence de nouveaux médiums (comme la performance et l'art vidéo) et de concepts (critique des médias, dématérialisation de l'art, œuvre collective et rapprochement entre l'art et la vie...).

Par leur caractère expérimental et leur remise en cause du canon artistique, les œuvres étudié-e-s ont préfiguré et alimenté ce qui a été théorisé sous l'appellation « postmodernisme ». À ce titre, le commissaire d'exposition Paul Schimmel souligne les liens entre les pratiques artistiques des années 1970 en Californie et l'avènement du postmodernisme à New York : « une ligne peut être tracée du pluralisme de la Californie au postmodernisme de New York<sup>913</sup> ». Toutefois, les artistes de notre recherche sont très souvent exclu-e-s des écrits sur le postmodernisme. En effet, si le critique d'art Craig Owens a souligné l'apport des artistes féministes euro-américaines dans l'élaboration du postmodernisme dans « The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism » (1992)<sup>914</sup>, les artistes racialisé-e-s y sont très souvent invisibilisé-e-s. À ce sujet, Cherise Smith écrit :

*[Le texte de Craig Owens] loue l'art féministe pour son insistance sur l'altérité. Ironiquement, bien que le titre mentionne « le discours des autres », Owens n'est pas du tout concerné par les autres « autres » ou par la manière dont le féminisme a été influencé par des mouvements antérieurs initiés par ces « autres », comme le Mouvement des droits civiques et le nationalisme noir. [...]. Il [Craig Owens] défend la différence ainsi que l'autonomie et l'égalité parmi la différence, mais la hiérarchie refait surface et les privilégié-e-s conservent leurs positions<sup>915</sup>.*

Ces exclusions révèlent combien l'écriture de l'histoire de l'art est liée aux intérêts du groupe dominant à maintenir un statu quo en écartant les contributions des groupes minorisés et notamment les pratiques artistiques engagées dans un discours critique. Coco Fusco met en avant la forme de réconciliation entre la création et le politique que proposent ces pratiques :

---

<sup>913</sup> Paul SCHIMMEL, « California Pluralism and the Birth of the Postmodern Era », in Lisa Gabrielle MARK et Paul SCHIMMEL (dirs.), *Under the Big Black Sun: California Art 1974-1981*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2011, p. 19.

<sup>914</sup> Craig OWENS, « The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism », in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 166-190.

<sup>915</sup> Cherise SMITH, *op. cit.*, p. 134. Voir aussi Judith WILSON, « Seventies Into Eighties-Neo-Hoodism vs. Postmodernism: When (Art) Worlds Collide », in Kinshasha CONWILL, Nilda PERAZA et Marcia TUCKER (dirs.), *op. cit.*, p. 128-139, et Christopher REED, « Postmodernism and the Art of Identity », in Nikos STANGOS (dir.), *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*, Londres, Thames and Hudson, 1994 [1981], p. 271-293.

*En apportant à des concepts abstraits et des formes un contenu nettement plus social, ils [les artistes] localisent, politisent et historisent les débats culturels postmodernes qui ont à un moment été excessivement formalistes et ethnocentrés, même jusque dans la caractérisation de la différence (elle-même). Au cœur de ces autres postmodernismes repose l'insistance que l'art et le politique sont inextricables<sup>916</sup>.*

Notre recherche ne vise toutefois pas à réinscrire ces artistes dans l'histoire du postmodernisme, mais davantage à mettre en évidence la nécessité de prendre en compte la notion de perspectives partiales et partielles dans la construction des savoirs comme le préconise Donna Haraway dans sa formulation des « savoirs situés » lesquels défient le mythe d'une objectivité transcendante<sup>917</sup>. Tel que nous l'avons examiné, à partir du milieu des années 1960 en Californie, un nombre important d'artistes ne cherchent plus à imiter la tradition dominante pour être accepté-e-s, mais à être reconnu-e-s avec leurs propres standards, à ne plus être des imitateurs et des imitatrices, mais à être des générateurs et des génératrices de leurs propres pratiques artistiques afin d'établir un « art multivocal<sup>918</sup> » selon les termes de l'historienne de l'art Eunice Lipton. Ces artistes ont cherché à se détacher d'une conformité culturelle qui niait toute préoccupation genrée ou raciale, et d'une conception idéologique qui établit que la culture des États-Unis ne serait principalement, voire exclusivement, que de nature européenne, hétérosexuelle, masculine et de classe supérieure. C'est ce qu'exprime Alonzo Davis qui défend la validité d'expressions artistiques autres que celles du courant dominant :

*Il est important de savoir et de reconnaître que nous vivons aux États-Unis dans une société multiculturelle, qui est culturellement diversifiée, composée de plusieurs groupes de personnes apportant des éléments différents issus de qui*

---

<sup>916</sup> Coco FUSCO, « Passionate Irreverence: The Cultural Politics of Identity », in Elisabeth SUSSMAN (dir.), *1993 Biennial Exhibition*, New York, Whitney Museum of American Art, Harry N. Abrams Inc., 1993, p. 81.

<sup>917</sup> Donna HARAWAY, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », in *op. cit.*, p. 107-144.

<sup>918</sup> Eunice LIPTON, « Here Today. Gone Tomorrow? Some Plots for a Dismantling », in Kinshasha CONWILL, Nilda PERAZA et Marcia TUCKER (dirs.), *op. cit.*, p. 20.

*ils sont de par leurs expériences et leurs histoires, et ils ne peuvent accepter une seule orientation ou un seul point de vue*<sup>919</sup>.

Ces propos résonnent avec ceux de Guillermo Gómez-Peña :

*Les États-Unis ne sont plus les héritiers de la culture européenne occidentale. C'est un laboratoire étrange dans lequel toutes les races et tous les continents expérimentent avec l'identité, essayant de trouver un nouveau modèle de convivialité. Par ce processus, des formes très stimulantes d'identité et d'art hybrides sont créées*<sup>920</sup>.

Ces deux artistes encouragent l'instauration d'une démocratie culturelle laquelle favoriserait l'interaction au détriment de la hiérarchie entre les formes artistiques, comme Alain Locke l'explique : « La vieille notion aristocratique de cultures supérieures et de cultures inférieures, basée sur le modèle des traditions sociales, est ainsi remplacée par une vision plus démocratique de la culture, où des groupements agissent les uns sur les autres<sup>921</sup>. »

De fait, ces artistes montrent leur volonté de transformer le canon artistique comme un espace non plus exclusif, mais inclusif de la différence, en écho aux écrits de Griselda Pollock :

*En même temps, il serait contre-productif de vouloir abolir la différence, parce qu'un tel idéal universaliste sans particularisme suppose la notion impérialiste d'une similitude et d'une unité imaginaires. Les différences peuvent coexister, se fertiliser et se provoquer, se reconnaître, se confronter, se célébrer mutuellement, sans se détruire, dans un espace culturel large mais partagé. [...] le champ culturel pourrait être ré-imaginé comme un espace multipositionnel, où le fait d'établir une différence serait fondé sur un accord constructif, opposé*

---

<sup>919</sup> « African-American Artists of Los Angeles: Alonzo Davis », *op. cit.*, p. 170.

<sup>920</sup> Guillermo GÓMEZ-PEÑA in « On Nationality: 13 Artists », *Art in America*, septembre 1991, p. 126, in *High Performance magazine records, 1953-2005, op. cit.*, box 19, folder 5 « Guillermo Gómez-Peña ».

<sup>921</sup> Alain LOCKE, « Race, culture et démocratie », in Alain LOCKE, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, dir. par Anthony MANGEON, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 13.

*à la logique phallique qui ne nous offre comme perspectives que la sécurité dans la similitude ou le danger dans la différence, et que l'assimilation ou l'exclusion par rapport à la norme canonisée*<sup>922</sup>.

Ces remises en cause du canon renvoient également à la notion de « *decolonial aestheSis* » que les chercheurs Walter Mignolo et Rolando Vázquez définissent de la sorte :

*Les esthéTiques modernes [modern aestheTics] ont joué un rôle clé dans la configuration d'un canon, d'une norme qui a permis le dédain et le rejet d'autres pratiques artistiques, ou, plus précisément, d'autres formes d'esthétisMes [aestheSis] [...]. Au lieu de promouvoir une esthéTique, comme un cadre normatif à l'image de la modernité, la décolonialité suggère un esthétisme qui est une option. Il s'agit d'une option parce qu'il ne cherche pas à réguler un canon, mais plutôt à permettre la reconnaissance de la pluralité des manières de se rapporter au monde du sensible qui a été réduit au silence*<sup>923</sup>.

Ces volontés de décloisonner les normes et de repenser le centre et les marges ont posé des jalons pour l'inclusion du multiculturalisme – dans le sens d'un multiculturalisme « critique et résistant<sup>924</sup> » qui, au-delà de la célébration, réexamine les rapports de pouvoir comme le définit le chercheur Peter McLaren - dans le domaine de l'art. C'est de cette volonté qu'est issu le projet *Worlds in Collision* initié par Carlos Villa au SFAI entre 1989 et 1991. *Worlds in Collision* consiste en un programme de conférences sur les questions du multiculturalisme, de l'éducation, des politiques de l'identité et du rôle des arts dans la culture contemporaine. Issu de discussions entre Angela Davis, Moira Roth et Carlos Villa, le projet s'appuie notamment sur le constat que malgré les mouvements artistique et sociaux de libération, les artistes de couleur restent

---

<sup>922</sup> Griselda POLLOCK, « Des canons et des guerres culturelles », *op. cit.*

<sup>923</sup> Walter MIGNOLO et Rolando VÁZQUEZ, « Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings », *Social Text: Periscope*, juillet 2013, en ligne : [http://socialtextjournal.org/periscope\\_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/](http://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/) [consulté le 16/10/2016].

<sup>924</sup> Peter MCLAREN, *Critical Pedagogy and Predatory Culture: Oppositional Politics in a Postmodern Era*, New York, Routledge, 1995, p. 126.

majoritairement exclu-e-s des institutions artistiques<sup>925</sup>. Les problématiques soulevées par les participant-e-s à *Worlds in Collision* ont pour toile de fond les attaques (les « *culture wars*<sup>926</sup> ») menées à la fin des années 1980 et au début des années 1990 contre les financements publics soutenant des œuvres non conformes à l'idéologie conservatrice. Ces menaces tentent de discréditer les œuvres qui ne répondent pas aux exigences du politiquement correct. Mentionnons par exemple que l'œuvre vidéo *Tongues Untied* (1989) de Marlon Riggs est utilisée en 1992 par le politicien Pat Buchanan pour critiquer George H. W. Bush dans sa manière de « soutenir » l'homosexualité avec les fonds publics et que l'installation *The Dinner Party* (1974-1979) de Judy Chicago fait l'objet d'un débat au Congrès en 1990 pour juger de sa « moralité » avant un projet de donation à l'Université du District de Columbia<sup>927</sup>. Le 3 mars 1991 à Los Angeles, les brutalités policières à l'encontre de Rodney King témoignent également de la persistance du racisme aux États-Unis, dénoncée aujourd'hui notamment par le mouvement Black Live Matters. Récemment, le critique d'art Ken Johnson est à l'origine d'une polémique en réaction à ses propos racistes et sexistes au sujet des expositions *The Female Gaze: Women Artists Making Their World* (2012) et *Now Dig This!: Art and Black Los Angeles 1960-1980* (2012). En relation avec cette dernière, qui comme nous l'avons indiqué montre la richesse du Black Arts Movement en Californie, Johnson remet en cause l'originalité des processus de création des artistes africain-e-s-américain-e-s de Los Angeles<sup>928</sup>. Dans un contexte artistique et social au sein duquel perdurent les discriminations, les politiques de l'identité restent un moyen crucial d'action, de pensée et de transformation<sup>929</sup>. Les artistes que nous avons étudié-e-s ont joué un rôle essentiel en élaborant des discours visuels contre les oppressions qui contribuent encore aujourd'hui à alimenter les réflexions sur les « identités » et sur les rapports de chacun-e

---

<sup>925</sup> Carlos Villa in Moira ROTH, « Villa's Worlds in Collision: A Study in Four Parts, 1967-2007 », in Theodore S. GONZALVES, *op. cit.*, p. 40. Voir aussi Kellie JONES, « Agenda for the 1990s: Its' Multicultural », *Visions: The Los Angeles Art Quarterly*, automne 1989, vol. 3, n° 4, p. 24-27. Sur les discriminations raciales dans le monde de l'art aux États-Unis à la fin des années 1980, voir Patricia FAILING, « Black Artists Today: A Case of Exclusion » *ARTnews*, mars 1989, p. 124-131.

<sup>926</sup> Voir par exemple Jonathan D. KATZ, « « The Senators Were Revolted »: Homophobia and the Culture Wars », in Amelia JONES (dir.), *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Malden, Oxford, Blackwell Publishers, 2006, p. 231-248 et Carole S. VANCE, « The War on Culture », *Art in America*, septembre 1989, vol. 77, n° 9, p. 39-43.

<sup>927</sup> Jane F. GERHARD, *op. cit.*, p. 247.

<sup>928</sup> Ken Johnson in Brian BOUCHER, « Ken Johnson Sparks Debates », *Art in America*, 16 janvier 2013, en ligne : <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/ken-johnson-panel/> [consulté le 31/07/2017].

<sup>929</sup> Voir « Identity Politics Now », *Texte Zur Kunst*, septembre 2017, n° 107.

à la société ainsi que sur le rôle de l'art. Enfin, elles et ils nous incitent à penser l'art et l'histoire de l'art comme des espaces décolonisés et ouverts aux différences. Notre recherche résonne alors avec des problématiques sociétales contemporaines et s'inscrit dans le questionnement sur la place de la création dans la construction de la société.





# SOURCES

## 1. Archives

### ***Archives of American Art, Smithsonian Institution*** (Washington)

*Double X Records, 1974-1988*

Cartons consultés : 1, 2.

*Charles Wilbert White Papers, [ca.1930]-1982*

Microfilms consultés : 2041, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194.

*Jerome Caja Papers, 1960-1995*

Cartons consultés : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

*John Outterbridge Papers, 1953-1997*

Cartons consultés : 1, 2, 3, 4, 5.

*Los Angeles Institute of Contemporary Art Records, 1973-1988*

Cartons consultés : 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 16, 17.

*Noah Purifoy Papers, 1935-1998*

Cartons consultés : 1, 2.

*Philip Brookman Papers, 1980-1995*

Cartons consultés : 1, 2, 3, 4.

*Tomás Ybarra-Frausto Research Material on Chicano Art, 1965-2004*

Cartons consultés : 1, 2, 3, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 16, 19, 20, 23, 24, 27, 29.

*Woman's Building Records, 1970-1992*

Cartons consultés : 1, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 25.

*Womanspace Gallery Records, 1972-1974*

Microfilms consultés : 1257, 1258, 1259.

### ***Berkeley Art Museum, Archive*** (Berkeley, Californie)

Carton consulté : MOCA (Museum of Conceptual Art).

Dossiers artistes : Nayland Blake, Paul Cotton, Lynn Hershman Leeson, Linda Montano, The Kipper Kids.

**California Institute of the Arts, Archive** (Valencia, Californie)

*California Institute of the Arts Feminist Art Materials Collection* (numéro de collection : CalArts-003)

Cartons consultés : 1, 2, 3, 4.

**Getty Research Institute, Special Collections** (Los Angeles, Californie)

*Eleanor Antin Papers* (numéro de collection : 2012.M.5)

Cartons consultés : 17, 18, 19.

*High Performance magazine Records* (numéro de collection : 2006.M.8)

Cartons consultés : 2, 3, 4, 5, 8, 9, 13, 14, 16, 17, 19, 27, 30, 31, 36, 38, 44A, 47A, 57, 58, 59, 59A, 60, 61A, 61B, 61C, 61E, 183, 213.

*Long Beach Museum of Art Video Archive* (numéro de collection : 2006.M.7)

Cartons consultés : 2, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 14, 16, 20, 26, 27, 28, 30, 33, 34, 35, 38.

**LACE Archive** (Los Angeles, Californie)

Dossiers artistes : ASCO, Paul Best, Nancy Buchanan, Dreva, Gronk, Ulysses Jenkins, Tony Labat, Susan Mogul.

Dossiers expositions : *Los Angeles Goes Live* (2011-2012), *Public Spirit* (October 1980).

**Stanford University Libraries, Department of Special Collections and University Archives** (Stanford, Californie)

*Harry Gamboa Jr. Papers* (numéro de collection : M0753)

Cartons consultés : 2, 3, 5, 9, 13, 17, 18.

*Laura Aguilar Papers and Photographs* (numéro de collection : M829)

Cartons consultés : 3, 6.

*Lynn Hershman Leeson Papers* (numéro de collection : M1452)

Cartons consultés : 17, 18, 26, 30, 31.

*The Ester M. Hernández Collection* (numéro de collection : M1301)

Cartons consultés : 37, 45, 73, 74, 76, 77.

**UC Berkeley, Bancroft Library** (Berkeley, Californie)

*Robin Leigh Papers, 1941-1995* (numéro de collection : BANC MSS 2005/291 c)

Carton consulté : 1.

*Gallery Paule Anglim Records, circa 1976-2011* (numéro de collection : BANC MSS 2005/162 c)

Cartons consultés : 29, 40, 45, 63, 64.

***University of California, Los Angeles, Library, Chicano Studies Research Center*** (Los Angeles, Californie)

*Gronk Papers* (numéro de collection : 95)

Cartons consultés : 1, 2, 51.

*The Fire of Life: The Robert Legorreta – Cyclona Collection* (numéro de collection : 500)

Cartons consultés : 1, 2, 6, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 41, 42, 43, 45.

***University of California, Los Angeles, Library, Department of Special Collections*** (Los Angeles, Californie)

*Terry Wolverton Papers* (numéro de collection : 445)

Cartons consultés : 19, 36, 39, 64, 66.

***UC San Diego, Mandeville Special Collections Library*** (La Jolla, Californie)

*Sushi Contemporary Performance and Visual Arts Archive* (numéro de collection : MSS 741)

Cartons consultés : 14, 19, 21, 26, 27, 29, 31, 34.

***UC Santa Barbara Library, Department of Special Collections*** (Santa Barbara, Californie)

*Centro Cultural de la Raza Archives* (numéro de collection : CEMA 12)

Cartons consultés : 110, 113, 114, 115, 117, Albums 1-13.

*Chicano Art Movement Collection* (numéro de collection : CEMA 37)

Cartons consultés : 1, 2, 3, 4, 5, 6.

*Galería de la Raza Archives* (numéro de collection : CEMA 4)

Cartons consultés : 18, 19, 29, 32, 34, 61, Albums 1-12.

*Yolanda M. López Papers* (numéro de collection : CEMA 11)

Cartons consultés : 1, 2, 3, 4, 5.

## **2. Sources orales : transcriptions non publiées**

*Cheri Gaulke, an Oral History: Oral History Transcript*, interviewed by Jane Collings, Los Angeles, University Library of the University of California, 2004 [UC Berkeley, Bancroft Library, numéro de collection : XZ2006.0004].

*Ilene Segalove, an Oral History: Oral History Transcript*, interviewed by Jane Collings, Los Angeles, University Library of the University of California, 2004 [UC Berkeley, Bancroft Library, numéro de collection : XZ2009.0006].

## **3. Documents audiovisuels : entretiens filmés**

*Interviews with Artists in relation to the California Video Exhibition: Tony Labat*, Getty Research Institute, Public Event Recordings, 2002-, 2010 [Getty Research Institute, Special Collections, numéro de collection : 2011.IA.07].

*Interviews with Artists in relation to the California Video Exhibition: Ulysses Jenkins*, Getty Research Institute, Public Event Recordings, 2002-, 2010 [Getty Research Institute, Special Collections, numéro de collection : 2011.IA.07].

*Modern Art in Los Angeles: African American Avant-Gardes, 1965-1990*, 15-16 janvier 2008, Getty Research Institute, 2008 [Getty Research Institute, Special Collections, numéro de collection : 2012.IA.066].

## **4. Entretiens menés**

### **Judith F. Baca**

Artiste, rencontrée à Venice, 25/06/14.

### **Nancy Buchanan**

Artiste, rencontrée à Los Angeles, 19/06/14.

### **Harry Gamboa Jr.**

Artiste, rencontré à Los Angeles, 17/06/14.

### **Jennifer A. González**

Historienne de l'art à UC Santa Cruz, rencontrée à Paris, 15/02/13.

### **Lynn Hershman Leeson**

Artiste, rencontrée à San Francisco, 26/02/14.

**Mildred Howard**

Artiste, rencontrée à Berkeley, 01/04/14.

**Ulysses Jenkins**

Artiste, rencontré à Santa Monica, 26/06/14.

**Suzanne Lacy**

Artiste, rencontrée à Marina del Rey, 21/06/14.

**Lizzetta LeFalle-Collins**

Commissaire d'exposition indépendante, rencontrée à San Francisco, 20/02/14.

**Constance Lewallen**

Commissaire d'exposition, rencontrée à San Francisco, 30/04/14.

**Hung Liu**

Artiste, rencontrée à Oakland, 16/04/14.

**Richard Newton**

Artiste, rencontré à Pasadena, 14/06/14.

**Chon A. Noriega**

Directeur de l'UCLA Chicano Studies Research Center, rencontré à Los Angeles, 23/06/14.

**Moira Roth**

Historienne de l'art, rencontrée à Berkeley, 24/02/14.

**Peter Selz**

Historien de l'art, rencontré à Berkeley, 06/03/14.



# **BIBLIOGRAPHIE**

## **1. Ouvrages**

### **1.1. Histoire culturelle, politique et sociale**

*Écrits par des chercheur-e-s (notamment des historien-ne-s et des sociologues), des écrivain-e-s et des militant-e-s, les ouvrages regroupés dans cette partie documentent l'histoire culturelle, politique et sociale des États-Unis et de la Californie, et principalement les mouvements sociaux et les politiques de l'identité depuis les années 1960.*

ACUÑA Rodolfo, *Occupied America: The Chicano's Struggle Toward Liberation*, San Francisco, Canfield Press, 1972, 282 p.

ALMAGUER Tomás, *Racial Fault Lines: The Historical Origins of White Supremacy in California*, Berkeley, University of California Press, 1994, 281 p.

ANZALDÚA Gloria et MORAGA Cherríe (dirs.), *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, New York, Kitchen Table Women of Color Press, 1983 [1981], 261 p.

ANZALDÚA Gloria (dir.), *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1990, 402 p.

ANZALDÚA Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987, 203 p.

ARREDONDO Gabriela F., HURTADO Aida, KLAHN Norma, NÁJERA-RAMÍREZ Olga et ZAVELLA Patricia (dirs.), *Chicana Feminisms: A Critical Reader*, Durham, Duke University Press, 2003, 391 p.

ASIAN COMMUNITY CENTER ARCHIVE GROUP, *Stand Up: An Archive Collection of the Bay Area Asian American Movement 1968-1974*, Berkeley, Eastwind Books, 2009, 222 p.

ATKINSON Ti-Grace, *Odyssée d'une amazone*, traduction Martha CARLINSKY, Paris, éditions des femmes, 1975 [*Amazon Odyssey*, 1974], 280 p.

AVILA Eric R., DAVALOS Karen Mary, NORIEGA Chon A., PÉREZ-TORRES Rafael et SANDOVAL Chela (dirs.), *The Chicano Studies Reader: An Anthology of Aztlán, 1970-2000*, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center Publications, 2001, 640 p.

BALDWIN James, *Chassés de la lumière, 1967-1971*, traduction Magali BERGER, Paris, Ypsilon, 2015 [*No Name in the Street*, 1972], 227 p.

BAMBARA Toni Cade (dir.), *The Black Woman: An Anthology*, New York, New American Library, 1970, 256 p.

BARAKA Amiri et NEAL Larry (dirs.), *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*, New York, Morrow, 1968, 670 p.

BEAL Frances, LA RUE Linda, NORTON Eleanor Holmes et WILLIAMS Maxine, *Black Woman's Manifesto*, New York, Third World Women's Alliance, 1970, 48 p.

BELL-SCOTT Patricia, HULL Gloria T. et SMITH Barbara (dirs.), *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*, Old Westbury, Feminist Press, 1982, 401 p.

BROWN Scot, *Fighting for US: Maulana Karenga, the US Organization, and Black Cultural Nationalism*, New York, New York University Press, 2003, 228 p.

BURNS Stewart, *Social Movements of the 1960s: Searching for Democracy*, Boston, Twayne Publishers, 1990, 215 p.

CARMICHAEL Stokely et HAMILTON Charles V., *Le Black Power : pour une politique de libération aux États-Unis*, traduction Odile PIDOUX, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009 [*Black Power*, 1967], 214 p.

CHABRAM-DERNERSESIAN Angie (dir.), *The Chicana/o Cultural Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2006, 525 p.

CHÁVEZ César, *The Words of César Chávez*, dir. par John C. HAMMERBACK ET Richard J. JENSEN, College Station, Texas A & M University Press, 2002, 199 p.

CHÁVEZ Ernesto, « ¡Mi Raza Primero! » (*My People First!*): *Nationalism, Identity, and Insurgency in the Chicano Movement in Los Angeles, 1966 - 1978*, Berkeley, University of California Press, 2002, 256 p.

COTERA Martha P., *The Chicana Feminist*, Austin, Information Systems Development, 1977, 68 p.

DAVIS Angela, *Femmes, race et classe*, traduction Dominique TAFFIN, Paris, des femmes-Antoinette Fouque, 2013 [*Women, Race & Class*, 1981], 341 p.



DELORIA Vine Jr., *Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto*, Norman, University of Oklahoma Press, 1988 [1969], 278 p.

DORLIN Elsa (dir.), *Black feminism : anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008, 260 p.

DU BOIS William Edward Burghardt, *Les âmes du peuple noir*, traduction Magali BESSONE, Paris, La Découverte, 2007 [*The Souls of Black Folk*, 1903], 339 p.

ECHOLS Alice, *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America, 1967-1975*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, 440 p.

ESQUIBEL Antonio (dir.), *Message to Aztlán: Selected Writings of Rodolfo « Corky » Gonzáles*, Houston, Arte Público Press, 2001, 264 p.

EVANS Sara M., *Personal Politics: The Roots of Women's Liberation in the Civil Rights Movement and the New Left*, New York, Vintage Books, 1979, 288 p.

FALUDI Susan, *Backlash : la guerre froide contre les femmes*, traduction Evelyne CHATELAIN, Lise-Eliane POMIER et Thérèse RÉVEILLÉ, Paris, des femmes-Antoinette Fouque, 1993 [*Backlash: The Undeclared War Against American Women*, 1991], 552 p.

FILA-BAKABADIO Sarah, *Africa On My Mind: Histoire sociale de l'afrocentrisme aux États-Unis*, Paris, les Indes savantes, 2016, 416 p.

FIRESTONE Shulamith, *La dialectique du sexe : le dossier de la révolution féministe*, traduction Sylvia GLEADOW, Paris, Éditions Stock, 1972 [*The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, 1970], 306 p.

FONER Philip Sheldon (dir.), *Les panthères noires parlent*, traduction Serge POZNANSKI, Paris, Maspéro, 1971 [*The Black Panthers Speak*, 1970], 340 p.

FRIEDAN Betty, *La femme mystifiée*, traduction Yvette ROUDY, Paris, Denoël Gonthier, 1978 [*The Feminine Mystique*, 1963], 450 p.

FUSCO Coco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, New York, New Press, 1995, 214 p.

GAYLE Addison Jr. (dir.), *The Black Aesthetic*, Garden City, Doubleday, 1971, 432 p.

GRANJON Marie-Christine, *L'Amérique de la contestation : les années 60 aux États-Unis*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1985, 655 p.

hooks bell, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, Londres, Winchester, Pluto Press, 1981, 205 p.

hooks bell, *Feminist Theory: From Margin to Center*, Boston, South End Press, 2000 [1984], 210 p.

hooks bell, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, South End Press, 1989, 184 p.

hooks bell, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990, 236 p.

HUNT Darnell M. et RAMÓN Ana-Christina (dirs.), *Black Los Angeles: American Dreams and Racial Realities*, New York, New York University Press, 2010, 439 p.

HURTADO Aida, *The Color of Privilege: Three Blasphemies on Race and Feminism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, 203 p.

JACQUIN Philippe, *Le Peuple américain : origines, immigration, ethnicité et identité*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 563 p.

JAY Karla et YOUNG Allen (dirs.), *Out of the Closets: Voices of Gay Liberation*, New York, New York University Press, 1992 [1972], 283 p.

JOHNSTON Jill, *Lesbian Nation: The Feminist Solution*, New York, Simon and Schuster, 1973, 283 p.

JOSEPH Peniel E. (dir.), *The Black Power Movement: Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*, Londres, New York, Routledge, 2006, 385 p.

JOSEPHY Alvin M. (dir.), *Red Power: the American Indians' Fight for Freedom*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999 [1971], 300 p.

KATZ Jonathan, *Gay American History: Lesbians and Gay Men in the U.S.A., A Documentary History*, New York, Crowell, 1976, 690 p.

LACORNE Denis, *La crise de l'identité américaine : du melting-pot au multiculturalisme*, Paris, Fayard, 1997, 394 p.

LINCOLN Kenneth, *Native American Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1983, 313 p.

LOCKE Alain, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, traduction Louis-Thomas ACHILLE, dir. par Anthony MANGEON, Paris, L'Harmattan, 2009, 240 p.

LOCKE Alain, *Les Noirs dans la civilisation américaine*, traduction Françoise VERNAN et Jean ROSENTHAL, dir. par Margaret Just BUTCHER, Paris, Buchet/Chastel-Corrêa, 1958 [The Negro in American Culture, 1956], 320 p.

LORDE Audre, *Sister Outsider : essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...*, traduction Magali C. CALISE, Grazia GONIK, Marième HÉLIE-LUCAS et Hélène POUR, Genève, Laval, Éditions Mamamélis, Éditions TROIS, 2003 [Sister Outsider, Essays and Speeches, 1984], 212 p.

LYON Phyllis et MARTIN Del, *Lesbian/Woman*, Londres, New York, Toronto, Bantam Books, 1972, 310 p.

MAEDA Daryl Joji, *Rethinking the Asian American Movement*, Londres, New York, Routledge, 2012, 189 p.

MILLETT Kate, *La politique du mâle*, traduction Elisabeth GILLE, Paris, Éditions Stock, 1971 [*Sexual Politics*, 1969], 463 p.

MIRANDÉ Alfredo, *The Chicano Experience: An Alternative Perspective*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1985, 271 p.

MORGAN Robin (dir.), *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, Vintage Books Edition, 1970, 602 p.

MUÑOZ Carlos, Jr., *Youth, Identity, Power: The Chicano Movement*, Londres, New York, Verso, 1989, 260 p.

NICHOLSON Linda, *Identity Before Identity Politics*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2008, 192 p.

OGBAR Jeffrey Ogbonna Green, *Black Power: Radical Politics and African American Identity*, Baltimore, Londres, The Johns Hopkins University Press, 2004, 258 p.

PAPACHRISTOU Judith, *Women Together: A History in Documents of the Women's Movement in the United States*, New York, Knopf, 1976, 275 p.

PETERS Kurt et STRAUS Terry (dirs.), *Visions and Voices: American Indian Activism and the Civil Rights Movement*, Chicago, Albatross Press, 2009, 468 p.

PULIDO Laura, *Black, Brown, Yellow, and Left: Radical Activism in Los Angeles*, Berkeley, University of California Press, 2006, 361 p.

REDSTOCKINGS (dir.), *Feminist Revolution*, New York, Random House, 1978, 224 p.

RETTTER Yolanda et WILLIAMS Walter L. (dirs.), *Gay and Lesbian Rights in the United States: A Documentary History*, Westport, Greenwood Press, 2003, 317 p.

ROLLAND-DIAMOND Caroline, *Black America : une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, La Découverte, 2016, 575 p.

ROSZAK Betty et ROSZAK Theodore (dirs.), *Masculine/Feminine: Readings in Sexual Mythology and the Liberation of Women*, New York, Harper & Row, 1969, 316 p.

ROSZAK Theodore, *Vers une contre-culture : réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, traduction Claude ELSEN, Paris, Éditions Stock, 1980 [*The Making of a Counter Culture*, 1968], 317 p.

- ROTH Benita, *Separate Roads to Feminism: Black, Chicana, and White Feminist Movements in America's Second Wave*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2004, 271 p.
- RYAN Barbara, *Identity Politics in the Women's Movement*, New York, New York University Press, 2001, p. 361.
- SMITH Barbara (dir.), *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000 [1983], 364 p.
- SMITH Paul Chaat et WARRIOR Robert Allen, *Like a Hurricane: the Indian Movement from Alcatraz to Wounded Knee*, New York, New Press, 1996, 343 p.
- STEIN Marc, *Rethinking the Gay and Lesbian Movement*, Londres, New York, Routledge, 2012, 240 p.
- STRYKER Susan et VAN BUSKIRK Jim, *Gay by the Bay: A History of Queer Culture in the San Francisco Bay Area*, San Francisco, Chronicle Books, 1996, 165 p.
- TRUJILLO Carla (dir.), *Chicana Lesbians: The Girls Our Mothers Warned Us About*, Berkeley, Third Woman Press, 1991, 202 p.
- UYEMATSU Amy, « The Emergence of Yellow Power in America », in Amy TACHIKI (dir.), *Roots: An Asian American Reader*, Los Angeles, Continental Graphics, 1971, p. 9-10.
- VIZENOR Gerald Robert, *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009, 321 p.
- WALKER Alice, *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1983, 387 p.
- WALLACE Michele, *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, New York, Dial Press, 1979 [1978], 181 p.
- WEI William, *The Asian American Movement*, Philadelphie, Temple University Press, 1993, 355 p.
- WEST Cornel, *Race Matters*, Boston, Beacon Press, 1993, 105 p.
- X Malcolm, *Le pouvoir noir*, traduction Guillaume CARLE, dir. par George BREITMAN, Paris, Maspéro, 1968, 203 p.

## **1.2. Féminismes, études culturelles et études du genre, de la race et des sexualités**

*Rédigés essentiellement par des écrivain-e-s, des philosophes, des sociologues, des chercheur-e-s en théorie du cinéma et des médias ainsi qu'en en théorie politique, les ouvrages réunis ci-dessous abordent des problématiques féministes et des sujets issus des études culturelles et des études du genre, de la race et de la sexualité. Ils ne sont pas basés sur une analyse spécifique de la situation étasunienne, mais permettent toutefois de nourrir la réflexion sur les politiques de l'identité.*

ALCOFF Linda Martín, *Visible Identities: Race, Gender, and the Self*, New York, Oxford University Press, 2006, 326 p.

BACK Les et SOLOMOS John (dirs.), *Theories of Race and Racism: A Reader*, Londres, New York, Routledge, 2000, 646 p.

BARRETT Frank J. et WHITEHEAD Stephen (dirs.), *The Masculinities Reader*, Cambridge, Malden, Polity, Blackwell Publishers, 2001, 388 p.

BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe I, Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1990 [1949], 395 p.

BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 2007 [1949], 654 p.

BENTOUHAMI Hourya, *Race, cultures, identités : une approche féministe et postcoloniale*, Paris, PUF, 2015, 172 p.

BERGER Maurice, WALLIS Brian et WATSON Simon (dirs.), *Constructing Masculinity*, Londres, New York, Routledge, 1995, 342 p.

BOURCIER Marie-Hélène Sam, *Queer zones : politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Balland, 2001, 247 p.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 142 p.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, traduction Cynthia KRAUSS, Paris, La Découverte, 2005 [*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990], 283 p.

CERVILLE Maxime et QUEMENER Nelly, *Cultural Studies : Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2015, 122 p.

- CERVILLE Maxime, *Dans le blanc des yeux : diversité, racisme et médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, 187 p.
- DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, traduction Marie-Hélène Sam BOURCIER, Paris, La Dispute, 2007, 189 p.
- DELPHY Christine, *L'Ennemi principal. 2. Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2009 [2001], 386 p.
- DORLIN Elsa (dir.), *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe*, Paris, PUF, 2008, 153 p.
- DYER Richard, *White*, Londres, New York, Routledge, 1997, 256 p.
- ERIBON Didier (dir.), *Les études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, 126 p.
- FERGUSON Russell, GEVER Martha, MINH-HA Trinh T. et WEST Cornel (dirs.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Cambridge, MIT Press, 1990, 446 p.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p.
- FRANKENBERG Ruth, *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, 289 p.
- FUSS Diana (dir.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Londres, New York, Routledge, 1991, 426 p.
- FUSS Diana, *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*, Londres, New York, Routledge, 1990, 144 p.
- GATES Henry Louis (dir.), « Race », *Writing, and Difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, 422 p.
- GILROY Paul, *Against Race: Imagining Political Culture beyond the Color Line*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2001, 416 p.
- GOFFMAN Erving, *L'arrangement des sexes*, traduction Hervé MAURY, Paris, La Dispute, 2002 [*The Arrangement between the Sexes*, 1977], 115 p.
- GUILLAUMIN Colette, *L'idéologie raciste : genèse et langage actuel*, Paris, Gallimard, 2002 [1972], 378 p.
- GUILLAUMIN Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992, 239 p.

HALL Stuart, *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, traduction Aurélien BLANCHARD et Florian VÖRÖS, dir. par Maxime CERVULLE, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, 285 p.

HALL Stuart, *Identités et cultures, Politiques des cultural studies*, traduction Christophe JAQUET, dir. par Maxime CERVULLE, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, 411 p.

HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, dir. par Laurence ALLARD, Delphine GARDEY et Nathalie MAGNAN, Paris, Exils, 2007, 333 p.

IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, 217 p.

KATZ Jonathan, *L'invention de l'hétérosexualité*, traduction Michel OLIVA et Catherine THÉVENET, Paris, EPEL, 2001 [*The Invention of Heterosexuality*, 1996], 232 p.

LLOYD Moya, *Beyond Identity Politics: Feminism, Power & Politics*, Londres, Thousand Oaks, Sage, 2005, 198 p.

MINH-HA Trinh T., *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, 173 p.

NIN Anaïs, *Être une femme*, traduction Béatrice COMMENGÉ, Paris, Éditions Stock, 1977 [*In Favor of the Sensitive Man and Other Essays*, 1976], 271 p.

RUBIN Gayle, *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe*, traduction Flora BOLTER, Christophe BROQUA, Nicole-Claude MATHIEU et al., dir. par Rostom MESLI, Paris, EPEL, 2010, 484 p.

RUTHERFORD Jonathan (dir.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence & Wishart, 1990, 239 p.

SANDOVAL Chela, *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, 240 p.

SEDGWICK Eve Kosofsky, *Épistémologie du placard*, traduction Maxime CERVULLE, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 [*Epistemology of the Closet*, 1990], 257 p.

WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013 [*The Straight Mind and Other Essays*, 1992], 135 p.

WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, traduction Clara MALRAUX, Paris, 10-18, 2001 [*A Room of One's Own*, 1929], 171 p.

WRIGHT Michelle M., *Becoming Black: Creating Identity in the African Diaspora*, Durham, Duke University Press, 2004, 280 p.

### **1.3. Essais philosophiques et politiques, théories postcoloniales et pensées décoloniales**

*Issus principalement des champs de la philosophie et de la théorie politique, des théories postcoloniales et des pensées décoloniales, ces ouvrages alimentent également des questionnements liés au sujet de recherche.*

ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national: Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduction Pierre-Emmanuel DAUZAT, Paris, La Découverte, 2002 [*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983], 212 p.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1957], 247 p.

BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, traduction Françoise BOUILLOT, Paris, Éditions Payot, 2007 [*The Location of Culture*, 1994], 414 p.

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 350 p.

CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme suivi du Discours sur la négritude*, Paris, Présence Africaine, 2004 [1955], 92 p.

FANON Frantz, « Racisme et culture », in *Pour la révolution africaine : écrits politiques*, Paris, La Découverte, 2001 [1964], p. 37-51.

FANON Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002 [1961], 311 p.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1952], 188 p.

GUATTARI Félix et ROLNIK Suely, *Micropolitiques*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2007, 488 p.

MCLAREN Peter, *Critical Pedagogy and Predatory Culture: Oppositional Politics in a Postmodern Era*, New York, Routledge, 1995, 294 p.

MIGNOLO Walter, *La désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, traduction Yasmine JOUHARI et Marc MAESSCHALCK, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2015 [*Epistemic Disobedience: Rhetoric of Modernity, Logic of Coloniality and Decolonial Grammar*], 185 p.

RAJCHMAN John (dir.), *The Identity in Question*, Londres, New York, Routledge, 1995, 295 p.



SAÏD Edward W., *Culture et impérialisme*, traduction Paul CHEMLA, Paris, Fayard : « Le Monde diplomatique », 2000 [*Culture and Imperialism*, 1993], 555 p.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Nationalisme et imagination*, traduction Françoise BOUILLOT, Paris, Éditions Payot, 2011 [*Nationalism and the Imagination*, 2010], 157 p.

THIONG'O Ngugi wa, *Décoloniser l'esprit*, traduction Sylvain PRUDHOMME, Paris, la Fabrique éd., 2011 [*Decolonising the Mind*, 1986], 167 p.

#### **1.4. Histoire de l'art**

*Ces ouvrages en histoire de l'art sont notamment consacrés à l'art aux États-Unis, et plus particulièrement en Californie, et aux échanges entre les arts visuels et les politiques de l'identité.*

ABBOTT Lawrence, *I Stand in the Center of the Good: Interviews with Contemporary Native American Artists*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, 310 p.

ALBRIGHT Thomas, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980: An Illustrated History*, Berkeley, University of California Press, 1985, 349 p.

ALISON Jane (dir.), *Native Nations: Journeys in American Photography*, Londres, Barbican Art Gallery, 1998, 320 p.

ANKER Steve, GERITZ Kathy et SEID Steve (dirs.), *Radical Light: Alternative Film & Video in the San Francisco Bay Area, 1945-2000*, Berkeley, University of California Press, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2010, 351 p.

ATKINSON J. Edward (dir.), *Black Dimensions in Contemporary American Art*, New York, New American Library, 1971, 126 p.

AUTHER Elissa, *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, 247 p.

BAKER Elisabeth C. et HESS Thomas B. (dirs.), *Art and Sexual Politics: Women's Liberation, Women Artists and Art History*, New York, Collier, 1975, 150 p.

BAKEWELL Elizabeth et BRIGHT Brenda Jo (dirs.), *Looking High and Low: Art and Cultural Identity*, Tucson, University of Arizona Press, 1995, 210 p.

BALDIT Catherine, *L'art contemporain des Indiens du Sud-Ouest des États-Unis*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002, 147 p.

- BARNET-SÁNCHEZ Holly, DRESCHER Tim et YBARRA-FRAUSTO Tomás, *Give Me Life: Iconography and Identity in East LA Murals*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2016, 384.
- BERLO Janet Catherine et PHILLIPS Ruth B., *Native North American Art*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1998, 291 p.
- BESSE Chrystel, FONTAN Arlette et ZABUNYAN Elvan, *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, Paris, Dis Voir, 2003, 127 p.
- BETINSKI Elizabeta, KIENHOLZ Lyn et NELSON Corinne (dirs.), *L.A. Rising: SoCal Artists before 1980*, Los Angeles, California/International Arts Foundation, 2010, 516 p.
- BLOOM Lisa E. (dir.), *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, 268 p.
- BLOOM Lisa E., *Jewish Identities in American Feminist Art: Ghosts of Ethnicity*, Londres, New York, Routledge, 2006, 188 p.
- BROUDE Norma et GARRARD Mary D. (dirs.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York, Harry N. Abrams, 1994, 318 p.
- BROUDE Norma et GARRARD Mary D., *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York, Harper & Row, 1982, 358 p.
- BROWN Betty Ann et RAVEN Arlene, *Exposures: Women & Their Art*, Pasadena, NewSage Press, 1989, 115 p.
- BROWN Caroline A., *The Black Female Body in American Literature and Art: Performing Identity*, Londres, New York, Routledge, 2012, 289 p.
- BRYAN-WILSON Julia, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, University of California Press, 2009, 294 p.
- CÁNDIDA SMITH Richard, *The Modern Moves West: California Artists and Democratic Culture in the Twentieth Century*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009, 252 p.
- CÁNDIDA SMITH Richard, *Utopia and Dissent: Art, Poetry, and Politics in California*, Berkeley, University of California Press, 1995, 536 p.
- CARR Cynthia, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Middleton, Wesleyan University Press, 2008 [1993], 367 p.
- CHADWICK Whitney, *Women, Art and Society*, London, Thames and Hudson, 1991, 383 p.

- CHANG Gordon H., JOHNSON Mark Dean, KARLSTROM Paul J. et SPAIN Sharon (dirs.), *Asian American Art: A History, 1850-1970*, Stanford, Stanford University Press, 2008, 547 p.
- CHENG Meiling, *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art*, Berkeley, University of California Press, 2002, 407 p.
- CHICAGO Judy, *Through The Flower: My Struggle as A Woman Artist*, Garden City, Doubleday, 1975, 226 p.
- CHIN Daryl, « Some Remarks on Racism in the American Arts », in *M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 145-154.
- CLARK Yoko et HAMA Chizu, *California Murals*, Berkeley, Lancaster-Miller, 1979, 57 p.
- COCKCROFT Eva et BARNET-SÁNCHEZ Holly (dirs.), *Signs from the Heart: California Chicano Murals*, Venice, Social and Public Art Resource Center, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1993, 116 p.
- COCKCROFT Eva, COCKCROFT James et WEBER John Pitman (dirs.), *Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1998, 325 p.
- COHEN-CRUZ Jan, *Local Acts: Community-Based Performance in the United States*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005, 212 p.
- COLLINS Lisa Gail et CRAWFORD Margo Natalie (dirs.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006, 390 p.
- COLLINS Lisa Gail, *The Art of History: African American Women Artists Engage the Past*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2002, 161 p.
- COOKS Bridget R., *Exhibiting Blackness: African Americans and the American Art Museum*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2011, 240 p.
- COOPER Emmanuel, *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, Londres, New York, Routledge, 1994, 369 p.
- COTTINGHAM Laura, *Combien de « sales » féministes faut-il pour changer une ampoule ? : antiféminisme et art contemporain*, Lyon, Éditions tahin party, 2000, 77 p.
- COTTINGHAM Laura, *Seeing Through the Seventies: Essays on Feminism and Art*, Londres, New York, Routledge, 2000, 213 p.

- CREISSELS Anne et ZAPPERI Giovanna (dirs.), *Subjectivités, Pouvoir, Image. L'histoire de l'art travaillée par les rapports coloniaux et les différences sexuelles*, EuroPhilosophie, 2012, 101 p.
- CROW Thomas E., *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, Londres, Laurence King, 2004 [1996], 200 p.
- CUMMINGS Denise K. (dir.), *Visualities: Perspectives on Contemporary American Indian Film and Art*, East Lansing, Michigan State University Press, 2011, 243 p.
- DALLIER-POPPER Aline, *Art, féminisme, post-féminisme : un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan, 2009, 213 p.
- DANTO Arthur C., MCEVILLEY Thomas et WEINTRAUB Linda, *Art on the Edge and Over: Searching for Art's Meaning in Contemporary Society, 1970s-1990s*, Litchfield, Art Insights, Inc., 1996, 264 p.
- DAVALOS Karen Mary, *Exhibiting Mestizaje: Mexican (American) Museums in the Diaspora*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001, 264 p.
- DAVALOS Karen Mary, *The Mexican Museum of San Francisco Papers, 1971-2006*, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2010, 206 p.
- DAVIS Lenwood G. et SIMS-WOOD Janet L., *Black Artists in the United States: An Annotated Bibliography of Books, Articles, and Dissertations on Black Artists, 1779-1979*, Westport, Greenwood Press, 1980, 138 p.
- DOVER Cedric, *American Negro Art*, Greenwich, New York Graphic Society, 1960, 186 p.
- DRESCHER Tim, *San Francisco Bay Area Murals: Communities Create Their Muses, 1904-1997*, St. Paul, Pogo Press, 1998 [1994], 160 p.
- DREW Nancy et MOSS Karen, *LACE 10 yrs. Documented*, Los Angeles, LACE, 1988, 111 p.
- DUMONT Fabienne (dir.), *La Rébellion du « Deuxième sexe »: l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines*, Dijon, Les presses du réel, 2011, 533 p.
- EVERETT Deborah et ZORN Elayne, *Encyclopedia of Native American Artists*, Westport, Greenwood Press, 2008, 267 p.
- FALLON Michael, *Creating the Future: Art & Los Angeles in the 1970s*, Berkeley, Counterpoint Press, 2014, 416 p.
- FARRINGTON Lisa, *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005, 354 p.
- FARRIS Phoebe (dir.), *Voices of Color: Art and Society in the Americas*, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1997, 195 p.

FARRIS Phoebe (dir.), *Women Artists of Color: A Bio-Critical Sourcebook to 20th Century Artists in the Americas*, Westport, Greenwood Press, 1999, 496 p.

FAX Elton C., *Black Artists of the New Generation*, New York, Dodd, Mead, 1977, 370 p.

FELSHIN Nina., *But is it Art?: The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995, 412 p.

FERRER Mathilde et MICHAUD Yves (dirs.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1994, 146 p.

FIELDS Jill (dir.), *Entering the Picture: Judy Chicago, The Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, Londres, New York, Routledge, 2012, 345 p.

FINE Elsa Honig, *The Afro-American Artist*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1973, 310 p.

FRASCINA Francis, *Art, Politics, and Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America*, Manchester, New York, Manchester University Press, 1999, 248 p.

FRUEH Joanna, LANGER Cassandra L. et RAVEN Arlene, (dirs.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York, IconEditions, 1993, 345 p.

FULLER Diana Burgess et SALVIONI Daniela (dirs.), *Art, Women, California 1950-2000: Parallels and Intersections*, Berkeley, University of California Press, 2002, 386 p.

GAMBOA Harry Jr., *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa, Jr.*, dir. par Chon A. NORIEGA, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, 548 p.

GASPAR DE ALBA Alicia, *Chicano Art Inside/Outside the Master's House: Cultural Politics and the CARA Exhibition*, Austin, University of Texas Press, 1998, 308 p.

GIPS Terry (dir.), *Narratives of African American Art and Identity: The David C. Driskell Collection*, San Francisco, Pomegranate, 1998, 192 p.

GOLDBERG Rose Lee, « Identités : féminisme, multiculturalisme et sexualité », in *Performances : l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 128-145.

GOLDMAN Shifra M. et YBARRA-FRAUSTO Tomás, *Arte Chicano: A Comprehensive Annotated Bibliography of Chicano Art, 1965-1981*, Berkeley, University of California, 1985, 778 p.

GOLDMAN Shifra M., « Hidden Histories: The Chicano Experience », in Patricia Mullan BURNHAM et Lucretia H. GIESE (dirs.), *Redefining American History Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 101-119.

GOLDMAN Shifra M., *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, 494 p.

GONZÁLEZ Jennifer A., *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Cambridge, MIT Press, 2008, 297 p.

GOODE-BRYANT Linda et PHILIPS Marcy S., *Contextures*, New York, Just Above Midtown, 1978, 103 p.

GOURBE Géraldine (dir.), *In the canyon, revise the canon : savoir utopique, pédagogie radicale et « artist-run community art space » en Californie du sud*, traduction Anna GOURDET, Annecy, ESAAA Éditions, Rennes, Shelter Press, 2016, 207 p.

GRENIER Catherine et ORLANDO Sophie (dirs.), *Art et mondialisation : anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013, 237 p.

GUNCKEL Colin (dir.), *Self Help Graphics & Art: Art in the Heart of East Los Angeles*, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center, 2005, 137 p.

HAMMOND Harmony, *Lesbian Art in America: A Contemporary History*, New York, Rizzoli, 2000, 208 p.

HANLEY JoAnn et WOOSTER Ann-Sargent, *The First Generation: Women and Video, 1970-75*, New York, Independent Curators Inc., 1993, 104 p.

HARRIS Michael D., *Colored Pictures: Race and Visual Representation*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2003, 281 p.

HERNÁNDEZ Robb, *Viva Records, 1970-2000: Lesbian and Gay Latino Artists*, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2013, 116 p.

hooks bell, *Art on My Mind: Visual Politics*, New York, New Press, 1995, 224 p.

hooks bell, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, 200 p.

HOPKINS Henry, JACOBS Mimi et BULLIS Douglas, *50 West Coast Artists: A Critical Selection of Painters and Sculptors Working in California*, San Francisco, Chronicle Books, 1981, 127 p.

ISENBERG Barbara, *State of the Arts: California Artists Talk about their Work*, New York, W. Morrow, 2000, 366 p.

JACKSON Carlos Francisco, *Chicana and Chicano Art: ProtestArte*, Tucson, University of Arizona Press, 2009, 225 p.

JAMES David E., *The Sons and Daughters of Los: Culture and Community in L.A.*, Philadelphie, Temple University Press, 2003, 254 p.

JONES Amelia (dir.), *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Malden, Oxford, Blackwell Publishers, 2006, 628 p.

- JONES Amelia (dir.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Londres, New York, Routledge, 2003, 560 p.
- JONES Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, 349 p.
- JONES Amelia, *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, Londres, New York, Routledge, 2012, 254 p.
- JONES Amelia, *Sexuality*, Cambridge, MIT Press, 2014, 236 p.
- JONES Kellie, *Eyeminded: Living and Writing Contemporary Art*, Durham, Duke University Press, 2011, 515 p.
- JONES Kellie, *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s*, Durham, Duke University Press, 2017, 396 p.
- JUHASZ Alexandra, *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, 343 p.
- KAHN Douglas et NEUMAIER Diane (dirs.), *Cultures in Contention*, Seattle, Real Comet Press, 1985, 287 p.
- KARP Ivan et LAVINE Steven (dirs.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, 468 p.
- KELLY Michael, « The Political Autonomy of Contemporary Art: The Case of the 1993 Whitney Biennial », in GASKELL Ivan et KEMAL Salim (dirs.), *Politics and Aesthetics in the Arts*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2000, p. 221-263.
- KIM Elaine H., MACHIDA Margo et MIZOTA Sharon (dirs.), *Fresh Talk, Daring Gazes: Conversations on Asian American Art*, Berkeley, University of California Press, 2003, 210 p.
- KING-HAMMOND Leslie (dir.), *Gumbo Ya Ya: Anthology of Contemporary African-American Women Artists*, New York, Midmarch Arts Press, 1995, 350 p.
- LACY Suzanne, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995, 293 p.
- LAMPERT Nicolas, *A People's Art History of the United States: 250 Years of Activist Art and Artists Working in Social Justice Movements*, New York, The New Press, 2013, 366 p.
- LATORRE Guisela, « Gender, Muralism, and the Politics of Identity: Chicana Muralism and Indigenist Aesthetics », in Anne J. CRUZ, Rosilie HERNÁNDEZ-PECORARO et Joyce TOLLIVER (dirs.), *Disciplines on the Line: Feminist Research on Spanish, Latin American, and U.S. Latina Women*, Newark, Juan de la Cuesta, 2003, p. 321-356.

LATORRE Guisela, *Walls of Empowerment: Chicana/o Indigenist Murals of California*, Austin, University of Texas Press, 2008, 292 p.

LEUTHOLD Steven, *Indigenous Aesthetics: Native Art, Media, and Identity*, Austin, University of Texas Press, 1998, 238 p.

LEWIS Samella S. et WADDY Ruth G. (dirs.), *Black Artists on Art, Vol. 2*, Los Angeles, Contemporary Crafts Publishers, 1971, 140 p.

LEWIS Samella S. et WADDY Ruth G. (dirs.), *Black Artists on Art, Vol. 1*, Los Angeles, Contemporary Crafts Publishers, 1969, 132 p.

LEWIS Samella S., *African American Art and Artists*, Berkeley, University of California Press, 2003 [1978], 340 p.

LIPPARD Lucy R., *From the Center: Feminist Essays on Woman's Art*, New York, E. P. Dutton, 1976, 374 p.

LIPPARD Lucy R., *Get the Message?: A Decade of Art for Social Change*, New York, E.P. Dutton, 1984, 343 p.

LIPPARD Lucy R., *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon Books, 1990, 278 p.

LIPPARD Lucy R., *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, New York, The Press, 1995, 342 p.

LOCKE Alain (dir.), *The Negro in Art: A Pictorial Record of the Negro Artist and of the Negro Theme in Art*, New York, Hacker Art Books, 1971 [1940], 224 p.

LOEFFLER Carl E. et TONG Darlene (dirs.), *Performance Anthology: Sourcebook for a Decade of California Performance Art*, San Francisco, Last Gasp Press and Contemporary Arts Press, 1989 [1980], 531 p.

LONGFISH George C. et PENNEY David W., *Native American Art*, New York, Hugh Lauter Levin Associates, 1994, 312 p.

LORD Catherine et MEYER Richard (dirs.), *Art & Queer Culture*, Londres, Phaidon, 2013, 412 p.

LUCIE-SMITH Edward, *Race, Sex, and Gender in Contemporary Art: The Rise of Minority Culture*, Londres, Art Books International, 1994, 224 p.

MARTIN Bradford D., *The Theater is in the Street: Politics and Performance in Sixties America*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2004, 210 p.



MARTINEZ Manuel J., « The Art of the Chicano Movement and the Movement of Chicano Art », in Stan STEINER et Luis VALDEZ (dirs.), *Aztlán: An Anthology of Mexican American Literature*, New York, Vintage Books, 1972, p. 349-353.

MCCAUGHAN Edward J., *Art and Social Movements: Cultural Politics in Mexico and Aztlán*, Durham, Duke University Press, 2012, 207 p.

MCEVILLEY Thomas, *L'identité culturelle en crise: art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, traduction Yves MICHAUD, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999 [*Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*, 1992], 152 p.

MERCER Kobena, *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, Londres, New York, Routledge, 1994, 339 p.

MESA-BAINS Amalia, « Ceremony of Meaning: The Folk Ethos in the Contemporary Aesthetic of Chicano and Latino Artists », in Joyce M. BISHOP, Karana HATTERSLEY-DRAYTON et Tomás YBARRA-FRAUSTO (dirs.), *From the Inside Out: Perspectives on Mexican and Mexican-American Folk Art*, San Francisco, The Mexican Museum, 1989, p. 80-85.

MITHLO Nancy (dir.), *New Native Art Criticism: Manifestations*, Santa Fe, Museum of Contemporary Native Arts, 2011, 199 p.

MITHLO Nancy, « *Our Indian Princess* »: *Subverting the Stereotype*, Santa Fe, School for Advanced Research, 2009, 208 p.

MONTANO Linda (dir.), *Performance Artists Talking in the Eighties*, Berkeley, University of California Press, 2000, 553 p.

MOORE Sylvia, *Yesterday and Tomorrow: California Women Artists*, New York, Midmarch Arts, 1989, 376 p.

MORAN Judy (dir.), *New Langton Arts: The First Fifteen Years*, San Francisco, New Langton Arts, 1990, 90 p.

MOURE Nancy Dustin Wall, *California Art: 450 Years of Painting & Other Media*, Los Angeles, Dustin Publications, 1998, 560 p.

MUÑOZ José Esteban, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, 227 p.

MUNRO Eleanor C., *Originals: American Women Artists*, New York, Da Capo Press, 2000, 592 p.

NEMSER Cindy, *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists*, New York, IconEditions, 1995, 350 p.

NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, traduction Oristelle BONIS, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993 [*Women, Art, and Power and Other Essays*, 1988], 251 p.

NOTTAGE James H. (dir.), *Diversity and Dialogue: the Eiteljorg Fellowship for Native American Fine Art, 2007*, Indianapolis, Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art, Seattle, University of Washington Press, 2008, 120 p.

OCHOA María, *Creative Collectives: Chicana Painters Working in Community*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2003, 139 p.

ONGIRI Amy Abugo, *Spectacular Blackness: The Cultural Politics of the Black Power Movement and the Search for a Black Aesthetic*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2010, 223 p.

ORABONA Mariangela, « Sensing Race and Gender in Contemporary Postcolonial Art », in Sherrow O. PINDER (dir.), *American Multicultural Studies: Diversity of Race, Ethnicity, Gender, and Sexuality*, Thousand Oaks, SAGE Publications, 2013, p. 181-194.

OWENS Craig, « The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism », in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 167-190.

PARKER Rozsika et POLLOCK Griselda (dirs.), *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-85*, Londres, New York, Pandora, 1987, 345 p.

PARKER Rozsika et POLLOCK Griselda, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, Londres, Pandora, 1995, 184 p.

PATTON Sharon F., *African-American Art*, Oxford New York, Oxford University Press, 1998, 319 p.

PÉREZ Laura Elisa, *Chicana Art: The Politics of Spiritual and Aesthetic Altarities*, Durham, Duke University Press, 2007, 390 p.

PHELAN Peggy et RECKITT Helena, *Art et féminisme*, traduction Marie HERMET, Paris, Phaidon, 2005 [*Art and Feminism*, 2001], 304 p.

PHELAN Peggy (dir.), *Live Art in L.A.: Performance in Southern California, 1970-1983*, Londres, New York, Routledge, 2012, 194 p.

PINDER Kymberly N. (dir.), *Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History*, Londres, New York, Routledge, 2002, 413 p.

POLKINHORN Harry (dir.), *Visual Arts on the U.S./Mexican Border/Artes Plásticas en la Frontera México/Estados Unidos*, Calexico, Mexicali, Binational Press, Editorial Binacional, 1991, 168 p.

POLLOCK Griselda, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, New York, Routledge, 1999, 345 p.

POLLOCK Griselda, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, Londres, New York, Routledge, 1988, 239 p.

POON Irene, *Leading the Way: Asian American Artists of the Older Generation*, Wenham, Gordon College, 2001, 108 p.

POWELL Richard J., *Black Art and Culture in the 20th Century*, New York, Thames & Hudson, 1997, 256 p.

QUIRARTE Jacinto (dir.), *Chicano Art History: A Book of Selected Readings*, San Antonio, Research Center for the Arts and Humanities, University of Texas at San Antonio, 1984, 137 p.

QUIRARTE Jacinto, *Mexican American Artists*, Austin, University of Texas Press, 1973, 149 p.

RADER Dean, *Engaged Resistance: American Indian Art, Literature, and Film from Alcatraz to the NMAI*, Austin, University of Texas Press, 2011, 253 p.

RAVEN Arlene, *Crossing Over: Feminism and Art of Social Concern*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988, 222 p.

REED Christopher, « Postmodernism and the Art of Identity », in Nikos STANGOS (dir.), *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*, Londres, Thames and Hudson, 1994 [1981], p. 271-293.

REED Christopher, *Art and Homosexuality: A History of Ideas*, New York, Oxford University Press, 2011, 285 p.

REED T. V., *The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, 362 p.

*Resource Guide of Asian and Asian American Artists in the San Francisco Bay Area*, San Francisco, Asian Art Museum, Kearny Street Workshop, 1996, 34 p.

Robin J. DUNITZ et PRIGOFF James (dirs.), *Walls of Heritage, Walls of Pride: African American Murals*, San Francisco, Pomegranate, 2000, 272 p.

ROBINS Corinne, *The Pluralist Era: American Art, 1968-1981*, New York, Harper & Row, 1984, 246 p.

ROBINSON Hilary (dir.), *Feminism-Art-Theory: An Anthology, 1968-2000*, Malden, Oxford, Blackwell Publishers, 2001, 706 p.

ROTH Moira (dir.), *Connecting Conversations: Interviews with 28 Bay Area Women Artists*, Oakland, Eucalyptus Press, 1988, 200 p.

ROTH Moira, *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America, 1970-1980*, Los Angeles, Astro Artz, 1983, 165 p.

RUSHING William Jackson (dir.), *Native American Art in the Twentieth Century*, Londres, New York, Routledge, 1999, 214 p.

SAUNDERS Raymond, *Black is a Color*, 1967, n. p.

SCHAPIRO Miriam (dir.), *Art: A Woman's Sensibility*, Valencia, California Institute of the Arts, 1975, 82 p.

SMITH Cherise, *Enacting Others: Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper, and Anna Deavere Smith*, Durham, Duke University Press, 2011, 307 p.

TAMAGNE Florence, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, Paris, Éditions de la Martinière, 2001, 286 p.

THOMPSON Robert Farris, *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, New York, Random House, 1983, 317 p.

*Transcript of Identity and Access: Asian American Artists in Los Angeles, Part 1*, Los Angeles, Japanese American National Museum, Museum of Contemporary Art, 1992, 39 p.

UGWU Catherine (dir.), *Let's Get It On: The Politics of Black Performance*, Londres, Seattle, Institute of Contemporary Art, Bay Press, 1995, 224 p.

VILLA Carlos (dir.), *Worlds in Collision: Dialogues on Multicultural Art Issues*, San Francisco, International Scholars Publications, 1994, 303 p.

VON BLUM Paul, *Other Visions, Other Voices: Women Political Artists in Greater Los Angeles*, Lanham, University Press of America, 1994, 190 p.

VON BLUM Paul, *Resistance, Dignity, and Pride: African American Artists in Los Angeles*, Los Angeles, CAAS Publications, 2004, 111 p.

VON BLUM Paul, *The Critical Vision: A History of Social and Political Art in the U.S.*, Boston, South End Press, 1982, 169 p.

WARK Jayne, *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2006, 285 p.

WARR Tracey (dir.), *Le corps de l'artiste*, traduction Denis-Armand CANAL, Paris, Phaidon, 2011 [*The Artist's Body*, 2000], 200 p.

WHITING Cécile, *Pop L. A.: Art and the City in the 1960s*, Berkeley, University of California Press, 2006, 255 p.

WIDENER Daniel, *Black Arts West: Culture and Struggle in Postwar Los Angeles*, Durham, Duke University Press, 2010, 368 p.

WILDING Faith, *By Our Own Hands: The Women Artist's Movement, Southern California, 1970-1976*, Santa Monica, Double X, 1977, 111 p.

WOLVERTON Terry, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building*, San Francisco, City Lights Books, 2002, 276 p.

ZABUNYAN Elvan, « Black Art: The Constitution of a Contemporary African-American Visual Identity », in David Theo GOLDBERG et John SOLOMOS (dirs.), *A Companion to Racial and Ethnic Studies*, Malden, Blackwell Publishers, 2002, p. 423-438.

ZABUNYAN Elvan, « Identité sexuelle et genre : le corps comme patrimoine de la femme, un regard sur le féminisme », in Jean-Yves ANDRIEUX (dir.), *Patrimoine, Sources et paradoxes de l'identité : actes du cycle de conférences prononcées à l'Université Rennes 2, 5 novembre 2007 – 2 novembre 2008*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 249-264.

ZABUNYAN Elvan, *Black is a color, Une histoire de l'art africain-américain contemporain*, Paris, Dis voir, 2004, 288 p.

ZETTERMAN Eva, « Curatorial Strategies on the Art Scene during the Feminist Movement: Los Angeles in the 1970s », in Jessica SJÖHOLM SKRUBBE (dir.), *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 1-28.

## **1.5. Littérature**

ACOSTA Oscar Zeta, *La révolte des cafards*, traduction Romain GUILLOU, Paris, Tusitala, 2014 [*The Revolt of the Cockroach People*, 1973], 352 p.

ELLISON Ralph, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, traduction Magali et Robert MERLE, Paris, Grasset, 2002 [*Invisible Man*, 1952], 614 p.

MORRISON Toni, *Beloved*, traduction Hortense CHABRIER et Sylviane RUÉ, Paris, 10-18, 2008 [1987], 379 p.

SHANGE Ntozake, *For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow is Enuf*, New York, Bantam Books, Macmillan Publishing, 1981 [1975], 67 p.

WRIGHT Richard, *Un enfant du pays*, traduction Hélène BOKANOWSKI, Paris, Gallimard, 1988 [*The Native Son*, 1940], 567 p.

## **2. Catalogues d'exposition collective**

*Nous avons opté pour un classement chronologique croissant des catalogues d'exposition collective, ce qui permet une lecture de la succession des catalogues édités en lien avec le sujet de recherche de 1966 jusqu'en 2017.*

*Junk Art: 66 Signs of Neon*, Los Angeles, 66 Signs of Neon, 1966, n. p.

WIGHT Frederick S. (dir.), *The Negro in American Art*, Los Angeles, UCLA Art Galleries, Dickson Art Center, 1967, 63 p.

MONTGOMERY Evangeline J. et MILLS Paul, *New Perspectives in Black Art*, Oakland, Art-West Associated North, Inc, Oakland Museum Art Division, Kaiser Center Art Gallery, 1968, 24 p.

LEWIS Samella (dir.), *Five Black Artists: Benny, Bernie, Betye, Noah & John*, Claremont, Scripps College, Lang Art Gallery, 1970, n. p.

PERKINS Constance M. (dir.), *Black Art: The Black Experience*, Los Angeles, Occidental College, 1970, 15 p.

TEILHET-FISK Jehanne (dir.), *Dimensions of Black*, San Diego, La Jolla Museum of Art University of California, 1970, 154 p.

DOTY Robert M., *Contemporary Black Artists in America*, New York, Whitney Museum of American Art, 1971, 64 p.

CHICAGO Judy et SCHAPIRO Miriam, *Womanhouse*, Valencia, Feminist Art Program, California Institute of the Arts, 1972, n. p.

FRANKEL Dextra (dir.), *21 Artists: Invisible/Visible*, Long Beach, Long Beach Museum of Art, 1972, 59 p.

GARVER Thomas H., *The New Art in Orange County*, Newport Beach, Santa Ana, Newport Harbor Art Museum, F Space Gallery, 1972, n. p.

GREENE Carroll, *Panorama of Black Artists*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1972, n. p.

MARIONI Tom, *The San Francisco Performance*, Newport Beach, Newport Harbor Art Museum, 1972, n. p.

*A Third World Painting/Sculpture Exhibition*, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1974, 12 p.

FEMINIST ART PROGRAM, *Anonymous Was a Woman: A Documentation of the Women's Art Festival, A Collection of Letters to Young Women Artists*, Valencia, Feminist Art Program, California Institute of the Arts, 1974, 137 p.

GOLDMAN Shifra M. (dir.), *Chicano Art*, Santa Ana, The Gallery, Santa Ana College, 1974, 5 p.

GORDON Allan M., *West Coast 74: The Black Image*, Sacramento, Crocker Art Gallery, 1974, 69 p.

*An Exhibition of Black Women Artists*, Santa Barbara, Committee for Black Culture and the Center for Black Studies, 1975, 41 p.

DAVIS Alonzo, GORDON Allan M. et SMITH James D., *Black Artists in California, 1975*, Sacramento, California State Capitol Building, 1975, n. p.

D'ANDREA Jeanne, *Chicanismo en el Arte*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1975, n. p.

HERNANDEZ Art et YAÑEZ René, *Chicano Art*, Sacramento, California State Capitol Building, 1975, n. p.

KELSEY Andrea J. (dir.), *I am these People: Native American Art Exhibit*, 1975, 80 p.

ROSS David A. (dir.), *Southland Video Anthology*, Long Beach, Long Beach Museum of Art, 1975, 44 p.

COMITÉ CHICANARTE, *Chicanarte*, Los Angeles, Comité Chicanarte, 1976, 108 p.

DRISKELL David C. et SIMON Leonard, *Two Centuries of Black American Art*, Los Angeles, New York, Los Angeles County Museum of Art, Knopf, 1976, 221 p.

VILLA Carlos (dir.), *Other Sources: An American Essay*, San Francisco, San Francisco Art Institute, 1976, 128 p.

CASTELLÓN Rolando, *Marie Johnson, Betye Saar*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1977, n. p.

HOPKINS Henry (dir.), *Painting and Sculpture in California: the Modern Era*, San Francisco, The Museum, 1977, 272 p.

MARADIAGA Ralph (dir.), *The Fifth Sun: Contemporary/Traditional Chicano & Latino Art*, Berkeley, University Art Museum, 1977, 44 p.

SIMON Leonard, *California Black Artists*, New York, Studio Museum of Harlem, 1978, n. p.

WHITTEN Lee et BUCHANAN Nancy, *Social Works*, Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1979, 52 p.

ALBUQUERQUE Lita et WORTZ Melinda (dirs.), *Contemporaries: 17 artists*, Los Angeles, Security Pacific Bank, 1980, 46 p.

HUFFMAN Kathy et LEWIS Louise, *California Video*, Long Beach, Long Beach Museum of Art, 1980, 40 p.

KAZUKO, MENDIETA Ana et ZARINA (dirs.), *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States*, New York, A.I.R. Gallery, 1980, 17 p.

MORRIS Kelly (dir.), *Contemporary Art in Southern California*, Atlanta, The Museum, 1980, 54 p.

FOLEY Suzanne (dir.), *Space, Time, Sound: Conceptual Art in the San Francisco Bay Area, the 1970s*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1981, 208 p.

STRICKLAND Rennard et WADE Edwin L., *Magic Images: Contemporary Native American Art*, Tulsa, Norman, Philbrook Art Center, University of Oklahoma Press, 1981, 128 p.

CAMERON Dan (dir.), *Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1982, 60 p.

FABRY Pamela, HENDERSON Robbin Légère et MILLER Adam David (dirs.), *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind, an Exhibition of Afro-American Stereotype and Caricature from the Collection of Janette Faulkner*, Berkeley, Berkeley Art Center, 1982, 78 p.

GOLDMAN Shifra M., *Chicana Voices & Visions: A National Exhibit of Women Artists: 27 Artists from Arizona, California, Colorado, Michigan, New Mexico and Texas*, Venice, Social and Public Arts Resource Center, 1983, 26 p.

RAVEN Arlene (dir.), *At Home*, Long Beach, Long Beach Museum of Art, 1983, 88 p.

HUFFMAN Kathy Rae (dir.), *Video A Retrospective: Long Beach Museum of Art, 1974-1984*, Long Beach, Long Beach Museum of Art, 1984, 135 p.

KAUN Linda (dir.), *Offerings: The Altar Show*, Venice, Social and Public Art Resource Center, 1984, 16 p.

KUBO Miles (dir.), *Traditions Transformed: Contemporary Works by Asian American Artists in California*, Oakland, Oakland Museum, Art Dept, 1984, 16 p.



ANDREWS Benny, CAMPBELL Mary Schmidt, HARDING Vincent et LIPPARD Lucy R., *Tradition and Conflict: Images of a Turbulent Decade, 1963-1973*, New York, The Studio Museum in Harlem, 1985, 99 p.

HAMMOND Harmony et QUICK-TO-SEE SMITH Jaune (dirs.), *Women of Sweetgrass, Cedar and Sage: An Exhibition of Thirty Indian Women Artists*, New York, Gallery of the Indian Community House, 1985, n. p.

LAPENA Frank et DRIESBACH Janice T. (dirs.), *The Extension of Tradition: Contemporary Northern California Native American Art in Cultural Perspective*, Sacramento, Crocker Art Museum, 1985, 76 p.

LINKER Kate et WEINSTOCK Jane (dirs.), *Difference: On Representation and Sexuality*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1985, 47 p.

BROOKMAN Philip et GÓMEZ-PEÑA Guillermo (dirs.), *Made in Aztlán*, San Diego, Centro Cultural de la Raza, 1986, 116 p.

GORDON Irene (dir.), *Lost and Found Traditions: Native American Art, 1965-1985*, New York, Seattle, American Federation of Arts, University of Washington Press, 1986, 288 p.

LOCKPEZ Inverna (dir.), *Chicano Expressions: A New View in American Art*, New York, Intar Latin American Gallery, 1986, 48 p.

BERGER Maurice et COLE Johnnetta B. (dirs.), *Race and Representation: Art/Film/Video*, New York, Hunter College Art Gallery, 1987, 39 p.

BOWMAN Arlene, DURHAM Jimmie, FISHER Jean et SMITH Paul, *We the People*, New York, Artists Space, 1987, 35 p.

COOPER Dennis et HAWKINS Richard (dirs.), *Against Nature: A Group Show of Work by Homosexual Men*, Los Angeles, LACE, 1988, 35 p.

PINDELL Howardena (dir.), *Autobiography in Her Own Image*, New York, INTAR Latin American Gallery, 1988, 44 p.

STEWART Kathryn, *Portfolio II: Eleven American Indian Artists*, San Francisco, American Indian Contemporary Arts, 1988, 48 p.

AGUILAR John L., GOLDMAN Shifra M. et YBARRA-FRAUSTO Tomás, *Chicano Aesthetics: Rasquachismo*, Phoenix, MARS, 1989, 14 p.

BRAWER Catherine Coleman et ROSEN Randy (dirs.), *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-85*, New York, Abbeville Press, 1989, 300 p.

FERGERSON Cecil et LEFALLE-COLLINS Lizzetta, *19 Sixties: A Cultural Awakening Re-evaluated, 1965-1975*, Los Angeles, California Afro-American Museum Foundation, 1989, 63 p.

GOLD Steve (dir.), *Personal Document/Cultural Identity: Essays in Photography*, Chico, University Art Gallery, California State University, 1989, n. p.

GÓMEZ-PEÑA Guillermo, LETELLIER Pascal, NANCY Jean-Luc, NIETO Margarita et YBARRA-FRAUSTO Tomás, *Le Démon des Anges : 16 artistes chicanos autour de Los Angeles*, Nantes, CRAC, 1989, 243 p.

FAWAZ Turki, HENDERSON Robbin Légère, ROBINSON Jerry et WILSON Judith, *Prisoners of Image: Ethnic and Gender Stereotypes*, New York, The Museum, 1989, 32 p.

KING-HAMMOND Leslie et SIMS Lowery Stokes, *Art As A Verb: The Evolving Continuum : Installations, Performances and Videos by 13 African-American artists*, Baltimore, Maryland Institute, College of Art, 1989, n. p.

MCKENNA Maureen A., ROZELLE Robert V. et WARDLAW (dirs.), *Black Art Ancestral Legacy: The African Impulse in African-American Art*, Dallas, Dallas Museum of Art, New York, H.N. Abrams, 1989, 305 p.

PRESTON George Nelson et VERRE Philip, *Traditions and Transformations: Contemporary Afro-American Sculpture*, Bronx, The Museum, 1989, 71 p.

GREGG Pam (dir.), *All But The Obvious: Writing, Visual Art, Performance, Video by Lesbians*, Los Angeles, LACE, 1990, 27 p.

HARLAN Kim et NASH Michael (dirs.), *New California Video*, Long Beach, Long Beach Museum of Art, 1990, 40 p.

LEFALLE-COLLINS Lizzetta, *Emerging Artists: New Expressions*, Los Angeles, California Afro-American Museum Foundation, 1990, n. p.

MESA-BAINS Amalia, *Contemporary Art by Women of Color*, San Antonio, Guadalupe Cultural Arts Center, Instituto Cultural Mexicano, 1990, 46 p.

CONWILL Kinshasha, PERAZA Nilda et TUCKER Marcia (dirs.), *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, New York, Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, 1990, 364 p.

VENEGAS Sybil, *Image & Identify: Recent Chicana Art from « La Reina del Pueblo de Los Angeles de la Porcincula »*, Los Angeles, Laband Art Gallery, Loyola Marymount University, 1990, n. p.

BLAKE Nayland et GREGG Pam (dirs.), *Situation: Perspectives on Work by Lesbian and Gay Artists*, San Francisco, New Langton Arts, 1991.

GRISWOLD DEL CASTILLO Richard, MCKENNA Teresa et YARBRO-BEJARANO Yvonne (dirs.), *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*, Los Angeles, Wight Art Gallery, University of California, 1991, 373 p.

HEYMAN Therese Thau (dir.), *Her Story: Narrative Art by Contemporary California Artists*, Oakland, The Museum, 1991, n. p.

JONES Kellie et SOKOLOWSKI Thomas W., *Interrogating Identity*, New York, Grey Art Gallery and Study Center, New York University, 1991, 143 p.

BLAKE Nayland (dir.), *Bay Area Conceptualism: Two Generations*, Buffalo, Hallwalls Contemporary Arts Center, 1992, 39 p.

JONES Amelia, *The Politics of Difference: Artists Explore Issues of Identity*, Riverside, University of California, 1992, 14 p.

ARCHULETA Margaret L. et Rennard STRICKLAND (dirs.), *Shared Visions: Native American Painters and Sculptors in the Twentieth Century*, New York, New Press, 1993, 110 p.

CASTILLO Edward D., *Shared Experiences/Personal Interpretations. Seven Native American Artists*, Rohnert Park, University Art Gallery, Sonoma State University, 1993, n. p.

CHAVEZ Patricio, GRYSZTEJN Madeleine et KANJO Kathryn, *La Frontera/The Border: Art about the Mexico/United States Border Experience*, San Diego, Centro Cultural de la Raza, Museum of Contemporary Art, 1993, 199 p.

FARVER Jane, HONG Minne Jungmin et KIM Elaine H., *Across the Pacific: Contemporary Korean and Korean American Art*, Queens, Queens Museum of Art in cooperation with SEORO Korean Cultural Network, 1993, 102 p.

GAINES Charles et LORD Catherine (dirs.), *The Theater of Refusal: Black Art and Mainstream Criticism*, Irvine, Fine Arts Gallery, University of California, 1993, 91 p.

LEWALLEN Constance et SOLOMON-GODEAU Abigail, *Mistaken Identities*, Santa Barbara, University Art Museum, University of California, Seattle, University of Washington Press, 1993, 80 p.

LINDSAY Arturo, MESA-BAINS Amalia et ZAMUDIO-TAYLOR Victor, *Ceremony of Spirit: Nature and Memory in Contemporary Latino Art*, San Francisco, Mexican Museum, 1993, 47 p.

MESA-BAINS Amalia, *Art of the Other México: Sources and Meanings*, Chicago, Mexican Fine Arts Center Museum, 1993, 147 p.

SUSSMAN Elisabeth (dir.), *1993 Biennial Exhibition*, New York, Whitney Museum of American Art, Harry N. Abrams Inc., 1993, 286 p.

DESAI Vishakha N., MACHIDA Margo et TCHEN John Kuo Wei, *Asia/America: Identities in Contemporary Asian American Art*, New York, Asia Society Galleries, New Press, 1994, 127 p.

GOLDEN Thelma (dir.), *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, New York, Whitney Museum of American Art, 1994, 223 p.

BERNADAC Marie-Laure et MARCADÉ Bernard, *Fémininmasculin : le sexe de l'art*, Paris, Centre Georges Pompidou, Gallimard-Electa, 1995, 399 p.

BLAKE Nayland, RINDER Lawrence et SCHOLDER Amy (dirs.), *In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*, San Francisco, City Lights Books, Berkeley, University of California, University Art Museum and Pacific Film Archive, 1995, 351 p.

COLBURN Bolton T. (dir.), *Across the Street: Self-Help Graphics and Chicano Art in Los Angeles*, Laguna Beach, Laguna Art Museum, 1995, 64 p.

PERCHUK Andrew et POSNER Helaine (dirs.), *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*, Cambridge, MIT, 1995, 156 p.

POON Irene (dir.), *With New Eyes: Toward an Asian American Art History in the West*, San Francisco, College of Creative Arts, Art Dept. Gallery, 1995, 45 p.

JONES Amelia (dir.), *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Los Angeles, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Berkeley, University of California Press, 1996, 264 p.

COLLIN Françoise, COTTINGHAM Laura et LETURCQ Armelle, *Vraiment : féminisme et art*, Grenoble, Magasin, Centre national d'art contemporain, 1997, 151 p.

NITTVE Lars (dir.), *Sunshine & Noir: Art in L.A. 1960-1997*, Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 1997, 237 p.

BRODSKY Judith K. et MAZARIO Isabel (dirs.), *The Latina Artist: The Response of the Creative Mind to Gender, Race, Class and Identity*, New Brunswick, Mason Gross School of the Arts, Department of Visual Arts, Rutgers Center for Innovative Print and Paper, Center for Latino Arts and Culture, Rutgers, the State University of New Jersey, 1998, 60 p.

HILLHOUSE Susan, *Expressions from the Soul: Bay Area Korean-American Women Artists*, Santa Clara, The Museum, 1998, 51 p.

BARRON Stephanie, BERNSTEIN Sheri et FORT Ilene Susan (dirs.), *Reading California: Art, Image, and Identity, 1900-2000*, Berkeley, University of California Press, 2000, 415 p.

HALL Stuart et SEALY Mark, *Different: A Historical Context*, Londres, New York, Phaidon, 2001, 205 p.

NORIEGA Chon A. (dir.), *Just another poster?: Chicano graphic arts in California/Sólo un cartel más?: Artes Gráficas Chicanas en California*, Santa Barbara, University Art Museum, University of California Press, 2001, 218 p.

ZABUNYAN Elvan, « Harlem Renaissance: constitution d'une identité noire », in Eric de CHASSEY (dir.), *Made in USA: l'art américain, 1908-1947*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 144-151.

ZABUNYAN Elvan, *Love supreme*, Rennes, La Criée, centre d'art contemporain, 2001, n. p.

MARIN Cheech, *Chicano Visions: American Painters on the Verge*, Boston, Little, Brown, 2002, 160 p.

FORTIER Jerome (dir.), *Watts: Art and Social Change in Los Angeles, 1965-2002*, Milwaukee, Haggerty Museum of Art, Marquette University, 2003, 70 p.

STALLINGS Tyler (dir.), *Whiteness: A Wayward Construction*, Laguna Beach, Laguna Art Museum, 2003, 151 p.

BERGER Maurice (dir.), *White: Whiteness and Race in Contemporary Art*, Baltimore, Center for Art and Visual Culture, University of Maryland Baltimore County, 2004, 117 p.

EYMAN Marcia et WOLLENBERG Charles (dirs.), *What's Going On?: California and the Vietnam Era*, Oakland, Oakland Museum of California, Berkeley, University of California Press, 2004, 209 p.

ADKINS Terry, CASSEL OLIVER Valerie et SIRMANS Franklin, *Double Consciousness: Black Conceptual Art since 1970*, Houston, Contemporary Arts Museum, 2005, 111 p.

MCFADDEN David Revere et TAUBMAN Ellen Napiura (dirs.), *Changing Hands: Art Without Reservation 2*, New York, Museum of Arts and Design, 2005, 261 p.

GRENIER Catherine (dir.), *Los Angeles 1955-1985*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006, 400 p.

SELZ Peter (dir.), *Art of Engagement: Visual Politics in California and Beyond*, Berkeley, University of California Press, San Jose, San Jose Museum of Art, 2006, 310 p.

BUTLER Cornelia H. et MARK Lisa Gabrielle (dirs.), *Wack !: Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2007, 512 p.

FRANKEL Dextra (dir.), *Multiple Vantage Points: Southern California Women Artists, 1980-2006*, Los Angeles, Southern California Women's Caucus for Art, Southern California Council of the National Museum of Women in the Arts, 2007, 128 p.

CREUSEN Alexia, LIENARD François, NASSIM ABOUDRAR Bruno, PLATEAU Nadine et al., *XY, l'emprise du genre : tentative d'approche de la représentation masculine*, La Louvière, Musée Ianchelevici, 2008, 144 p.

MACHIDA Margo, *Icons of Presence: Asian American Activist Art*, San Francisco, Chinese Culture Foundation, 2008, 40 p.

PHILLIPS Glenn (dir.), *California Video: Artists and Histories*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2008, 312 p.

BEDFORD Christopher, BRYAN-WILSON Julia et BUTLER Judith, *Mixed Signals: Artists Consider Masculinity in Sports*, New York, Independent Curators International, 2009, 72 p.

BROCKMAN DAVIS Dale, GAINES Malik et SIMON Leonard, *African American Artists in Los Angeles : A Survey*, Los Angeles, City of Los Angeles Cultural Affairs Department, 2009, 95 p.

MEYER Laura (dir.), *A Studio of their Own: The Legacy of the Fresno Feminist Experiment*, Fresno, The Press at California State University, 2009, 168 p.

MORINEAU Camille (dir.), *Elles@centrepompidou: artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, centre de création industrielle*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2009, 381 p.

ANDA Raquel de et PONCE DE LEÓN Carolina (dirs.), *Galería 4.0, A Retrospective*, San Francisco, Galería de la Raza, 2010, 75 p.

BRYAN-WILSON Julia, BURNHAM Linda Frye, CAMPBELL Clayton, CYPIS Dorit et DONIS Alex, *Collaboration Labs: Southern California Artists and the Artist Space Movement*, Santa Monica, 18th Street Arts Center, 2011, 111 p.

FRANTZ David et LOCKS Mia (dirs.), *Cruising the Archive: Queer Art and Culture in Los Angeles, 1945-1980*, Los Angeles, ONE National Gay & Lesbian Archives, 2011, 208 p.

GLASS Liz, MAGERS Susannah et MYERS Julian (dirs.), *Give Them The Picture: An Anthology of La Mamelle and ART COM, 1975-1984*, San Francisco, California College of the Arts, 2011, 202 p.

HALE Sondra et WOLVERTON Terry (dirs.), *From Site to Vision: The Woman's Building in Contemporary Culture*, Los Angeles, Ben Maltz Gallery, Otis College of Art and Design, 2011, 419 p.

JONES Kellie (dir.), *Now Dig This!: Art & Black Los Angeles, 1960-1980*, Los Angeles, Hammer Museum, University of California, Munich, New York, DelMonico Books/Prestel, 2011, 351 p.

KOOK-ANDERSON Grace (dir.), *Best Kept Secret: UCI and the Development of Contemporary Art in Southern California, 1964-1971*, Laguna, Laguna Art Museum, 2011, 73 p.

LEWALLEN Constance M. et MOSS Karen (dirs.), *State of Mind: New California Art circa 1970*, Berkeley, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Newport Beach, Orange County Museum of Art, 2011, 296 p.

LINTON Meg et MABERRY Sue (dirs.), *Doin' It In Public: Feminism and Art at the Woman's Building*, Los Angeles, Ben Maltz Gallery, Otis College of Art and Design, 2011, 192 p.

MARK Lisa Gabrielle et SCHIMMEL Paul (dirs.), *Under the Big Black Sun: California Art 1974-1981*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2011, 312 p.

MCGREW-YULE Rebecca, PHILLIPS Glenn et SHURKUS Marie B. (dirs.), *It Happened at Pomona: Art at the Edge of Los Angeles 1969-1973*, Claremont, Pomona College Museum of Art, 2011, 381 p.

NORIEGA Chon A., ROMO Terezita et TOMPKINS RIVAS Pilar (dirs.), *L.A. Xicano*, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2011, 228 p.

PEABODY Rebecca, PERCHUK Andrew, PHILLIPS Glenn et SINGH Rani (dirs.), *Pacific Standard Time: Los Angeles Art, 1945-1980*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011, 330 p.

PRECIADO Selene (dir.), *Mex/L.A.: « Mexican » Modernism(s) in Los Angeles, 1930-1985*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2011, 215 p.

TOMPKINS RIVAS Pilar (dir.), *Civic Virtue: The Impact of the Los Angeles Municipal Art Gallery and the Watts Towers Arts Center*, Los Angeles, City of Los Angeles Department of Cultural Affairs, 2011, 144 p.

AUTHER Elissa et LERNER Adam (dirs.), *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, Minneapolis, University of Minnesota Press, Denver, Museum of Contemporary Art, 2012, 389 p.

DUNCAN Michael et SELZ Peter, *L.A. RAW: Abject Expressionism in Los Angeles, 1945-1980, from Rico Lebrun to Paul McCarthy*, Santa Monica, Foggy Notion Books, 2012, 208 p.

OLIVER CASSEL Valerie, *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, Houston, Contemporary Arts Museum, 2012, 165 p.

CARBONE Teresa A., CHOI Connie H., JONES Kellie, SCRUGGS Dalila et YOUNG Cynthia Ann, *Witness: Art and Civil Rights in the Sixties*, New York, Brooklyn Museum, The Monacelli Press, 2014, 176 p.

DAVID Julie (dir.), *Chercher le garçon : une exposition collective d'artistes hommes*, Vitry-sur-Seine, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2015, 237 p.

SOUTIF Daniel (dir.), *The Color Line : les artistes africains-américains et la ségrégation, 1865-2016*, Paris, Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Flammarion, 2016, 399 p.

HOCKLEY Rujeko et MORRIS Catherine (dirs.), *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-85: A Sourcebook*, New York, Brooklyn Museum, 2017, 319 p.

### **3. Monographies**

*Cette partie a été conçue en lien avec les artistes de notre corpus. Elle réunit un choix non-exhaustif de catalogues d'exposition individuelle, d'écrits d'artistes et de monographies classées par ordre alphabétique.*

#### **ANGUS Patrick**

TURNBAUGH Douglas Blair, *Patrick Angus Los Angeles Drawings*, New York, Leslie-Lohman Gay Art Foundation, Berlin, Schwules Museum, New York, Taurus Editions, 2003, n. p.

#### **ANTIN Eleanor**

ANTIN Eleanor, *Being Antinova*, Los Angeles, Astro Artz, 1983, 87 p.

BLOOM Lisa E. et FOX Howard N., *Eleanor Antin*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1999, 259 p.

ANTIN Eleanor, *An Artist's Life by Eleanora Antinova*, Munich, Hirmer, 2016, 216 p.



### **ASCO**

CHAVOYA C. Ondine et GONZALEZ Rita (dirs.), *ASCO: Elite of the Obscure*, Williamstown, Williams College Museum of Art, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011, 432 p.

### **AVALOS David**

AVALOS David et BROOKMAN Philip, *David Avalos: Cafe Mestizo*, New York, INTAR Gallery, 1989, 24 p.

### **BORDER ARTS WORKSHOP/TALLER DE ARTE FRONTERIZO**

BORDER ART WORKSHOP/TALLER DE ARTE FRONTERIZO, *The Border Art Workshop (BAW/TAF) 1984-1989: A Documentation of 5 Years of Interdisciplinary Art Projects Dealing with U.S.-Mexico Border Issues (A Binational Perspective) = Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF) 1984-1989: Documentación de 5 Años de Proyectos de Arte Interdisciplinario Sobre Asuntos de la Frontera de Estados Unidos con México (Una Perspectiva Binacional)*, San Diego, Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, 1988, 93 p.

### **BURDEN Chris**

HOFFMAN Fred (dir.), *Chris Burden*, Londres, Thames & Hudson, 2007, 416 p.

### **CAJA Jerome**

AVENA Thomas et KLEIN Adam, *Jerome: After the Pageant*, San Francisco, Bastard Books, 95 p.

### **CHICAGO Judy**

CHICAGO Judy, *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage*, Garden City, Anchor Press/Doubleday, 1979, 255 p.

LEVIN Gail, *Becoming Judy Chicago: A Biography of the Artist*, New York, Harmony Books, 2007, 485 p.

GERHARD Jane F., *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007*, Athens, University of Georgia Press, 2013, 336 p.

### **COLESCOTT Robert**

KAHAN Mitchell Douglas et SIMS Lowery Stokes, *Robert Colescott: A Retrospective, 1975-1986*, San Jose, The Museum, 1987, 34 p.

### **DOUGLAS Emory**

DURANT Sam (dir.), *Black Panther: The Revolutionary Art of Emory Douglas*, New York, Rizzoli, 2007, 223 p.

### **FISCHER Hal**

FISCHER Hal, *Gay Semiotics: A Photographic Study of Visual Coding among Homosexual Men*, Los Angeles, Cherry and Martin, 2015 [1978], 56 p.

### **GARCÍA Rupert**

FAVELA Ramón, *The Art of Rupert García*, San Francisco, Chronicle Books, The Mexican Museum, 1986, 96 p.

JOHNSON Robert Flynn et LIPPARD Lucy R., *Rupert García: Prints and Posters/Grabados y Afiches (1967-1990)*, San Francisco, The Fine Arts Museum, 1990, 64 p.

### **GARZA Carmen Lomas**

LOMAS GARZA Carmen et MESA-BAINS Amalia, *A Piece of My Heart = Pedacito de Mi Corazón : The Art of Carmen Lomas Garza*, New York, The New Press, 1991, 62 p.

CORTEZ Constance, *Carmen Lomas Garza*, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2010, 128 p.

### **HAMMONS David**

GOODE-BRYANT Linda, *David Hammons: Selected Works, 1968-1974*, Los Angeles, California State University, Fine Arts Gallery, 1974, n. p.

CHARLWOOD Lindsay et TILTON Connie Rogers (dirs.), *L.A. Object & David Hammons Body Prints*, New York, Tilton Gallery, 2011, 423 p.

### **HERNÁNDEZ Ester**

MESA-BAINS Amalia, *Ester Hernández*, San Francisco, Galería de la Raza/Studio 24, 1988, n. p.

HARLAN Theresa, HERNÁNDEZ Ester, HUERTA Dolores et MESA-BAINS Amalia, *Ester Hernández: The Art of Provocation*, UC Davis, CN Gorman Museum, 1995, n. p.

### **HERSHMAN LEESON Lynn**

BALLATORE Sandy, BURNHAM Jack, SCHWARZ Arturo et STILES Kristine, *Lynn Hershman is not Roberta Breitmore*, San Francisco, M.H. de Young Memorial Museum, 1978, 24 p.

HERSHMAN LEESON Lynn (dir.), *Lynn Hershman*, Hérimoncourt, Centre international de création vidéo Montbéliard Belfort, 1992, 135 p.

TROMBLE Meredith (dir.), *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson: Secret Agents, Private I*, Berkeley, University of California Press, 2005, 229 p.

### **HOWARD Mildred**

HENDERSON Robbin Légère et LEFALLE-COLLINS Lizzetta, *Crossings: The Installation Art of Mildred Howard*, Berkeley, Berkeley Art Center, 1997, 32 p.

### **LACY Suzanne**

IRISH Sharon, *Suzanne Lacy: Spaces Between*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, 266 p.

LACY Suzanne, MAY Kerstin et ROTH Moira, *Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974-2007*. Durham: Duke University Press, 2010, 377 p.

### **LAPENA Frank**

LAPENA Frank, *Dream Songs and Ceremony: Reflections on Traditional California Indian Dance*, Berkeley, Great Valley Books / Heyday Books, 2004, 45 p.

### **LEGORRETA Robert**

HERNÁNDEZ Robb, *The Fire of Life: The Robert Legorreta-Cyclona Collection*, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2009, 82 p.

### **LIU Hung**

BRYSON Norman, HICKEY Dave, GOUMA-PETERSON Thalia et MC MANUS ZURCO Kathleen, *Hung Liu: A Ten-Year Survey, 1988-1998*, Wooster, College of Wooster Art Museum, 1998, 91 p.

LIU Hung et HUNG Wu (dirs.), *Hung Liu: Great Granary*, Hong Kong, Timezone 8, 2010, 220 p.

GUZMAN René de (dir.), *Summoning Ghosts: The Art of Hung Liu*, Berkeley, University of California Press, 2013, 216 p.

### **LÓPEZ Yolanda M.**

LÓPEZ Yolanda M, *Yolanda M. López Works: 1975-1978*, San Diego, Mandeville Center for the Arts, 1978, n. p.

DAVALOS Karen Mary, *Yolanda M. López*, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2008, 140 p.

### **LUNA James**

CASTELLÓN Rolando et LISS Andrea, *James Luna: Actions & Reactions, an Eleven Year Survey of Installtion/Performance Work, 1981-1992*, Santa Cruz, Mary Porter Sesnon Art Gallery, University of California, 1992, 32 p.

HAAS Lisbeth, LOWE Truman T., SMITH Paul Chaat et WEST W. Richard, Jr., *James Luna: Emendatio*, Washington, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, 2005, 111 p.

### **MCCARTHY Paul**

CAMERON Dan, JONES Amelia, PHILLIPS Lisa et VIDLER Anthony, *Paul McCarthy*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, New York, New Museum of Contemporary Art, 2000, 258 p.

### **MESA-BAINS Amalia**

YBARRA-FRAUSTO Tomás, *Grotto of the Virgins Installation by Amalia Mesa-Bains*, New York, Intar Latin American Gallery, 1987, 9 p.

ESPINOZA Alex, MESA-BAINS Amalia et MEYER Laura, *Amalia Mesa-Bains: Geography of Memory*, Fresno, Fresno Art Museum, 2011, 68 p.

### **NENGUDI Senga**

YASAR Begum (dir.), *Senga Nengudi*, New York, Dominique Lévy Gallery, 2015, 91 p.

### **OUTTERBRIDGE John**

GOLDMAN Shifra M., *John Outterbridge, Sculptor of Oppositions*, Santa Ana, Rancho Santiago College Art Gallery, 1992, 8 p.

KING-HAMMOND Leslie et LEFALLE-COLLINS Lizzetta, *John Outterbridge: A Retrospective*, Los Angeles, California Afro-American Museum Foundation, 1994, 21 p.

### **PURIFOY Noah**

CÁNDIDA SMITH Richard et LEFALLE-COLLINS Lizzetta, *Noah Purifoy: Outside and in the Open*, Los Angeles, California Afro-American Museum, 1998, 95 p.

LIPSCHUTZ Yael et SIRMANS Franklin (dirs.), *Noah Purifoy: Junk Dada*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Munich, Londres, New York, DelMonico Books, 2015, 143 p.

### **SAAR Betye**

CLOTHIER Peter et SAAR Betye, *Betye Saar*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1984, 59 p.

FRANKEL Dextra et SIMS Lowery Stokes, *Betye Saar, Resurrection: Site Installations 1977-1987*, Fullerton, The Gallery, 1988, 36 p.

SAAR Betye, *Betye Saar: Workers and Warriors, the Return of Aunt Jemima*, New York, Michael Rosenfeld Gallery, 1998, 36 p.

CARPENTER Jane H., *Betye Saar*, San Francisco, Pomegranate, 2003, 116 p.

CÁNDIDA SMITH Richard, JONES Kellie, SIMS Lowery Stokes, STEWARD James Christen et WILLIS Deborah, *Betye Saar: Extending the Frozen Moment*, Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, Berkeley, University of California Press, 2005, 176 p.

### **SMITH Barbara T.**

ROTH Moira (dir.), *Barbara Smith*, San Diego, University of California, Art Gallery, 1974, 35 p.

### **STOERCHLE Wolfgang**

AUPETITALLOT Yves (dir.), *Wolfgang Stoerchle*, Grenoble, Centre national d'art contemporain, 1996, n. p.

### **VILLA Carlos**

JOHNSON Mark, ROTH Moira et TANI Diane (dirs.), *Carlos Villa*, Berkeley, Visibility Press, 1994, 47 p.

GONZALVES Theodore S. (dir.), *Carlos Villa and the Integrity of Spaces*, San Francisco, Meritage Press, 2011, 107 p.

### **WEEMS Carry Mae**

DELMEZ Kathryn E. (dir.), *Carrie Mae Weems: Three Decades of Photography and Video*, Nashville, First Center for the Visual Arts, New Haven, Yale University Press, 2012, 272 p.

### **WHITE Charles**

CAMPBELL Mary Schmidt et CLOTHIER Peter, *Images of Dignity: A Retrospective of the Works of Charles White*, New York, The Studio Museum in Harlem, 1982, 52 p.

BARNWELL Andrea D., *Charles White*, San Francisco, Pomegranate, 2002, 116 p.

### **YONEMOTO Bruce et Norman**

FALUDI Susan et MARTIN Timothy, *Framed: A Video Installation by Bruce and Norman Yonemoto*, Long Beach, Long Beach Museum of Art, 1989, n. p.

HIGA Karin (dir.), *Bruce and Norman Yonemoto: Memory, Matter, and Modern Romance*, Los Angeles, Japanese American National Museum, 1999, 103 p.

## **4. Périodiques**

*Classés par ordre chronologique croissant, ces articles et dossiers de revues sont consacrés à des artistes de notre corpus, à l'art en Californie et aux politiques de l'identité dans les arts visuels. Certains sont également issus du champ de la sociologie et des études féministes.*

RIVIERE Joan, « Womanliness as a Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, 1929, vol. 10, p. 303-313.

BEARDEN Romare, GILLIAM Sam Jr., HUNT Richard, LAWRENCE Jacob, LLOYD Tom, WILLIAMS William et WOODRUFF Hale, « The Black Artist in America: A Symposium », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, janvier 1969, vol. 27, n° 5, p. 245-261.

ROSE Barbara, « Black Art in America », *Art in America*, octobre 1970, vol. 58, n° 5, p. 54-67.

CHICAGO Judy et SCHAPIRO Miriam, « A Feminist Art Program », *Art Journal*, automne 1971, vol. 31, n° 1, p. 48-49.

FINE Elsa Honig, « Mainstream, Blackstream and the Black Art Movement », *Art Journal*, été 1971, vol. 30, n° 4, p. 374-375.

« Miss Chicago and the California Girls », *Everywoman*, 1971, vol. 2, n° 7, n. p.

OXENDINE Lloyd E., « 23 Contemporary Indian Artists », *Art in America*, juillet-août 1972, vol. 60, n° 4, p. 58-69.

SCHAPIRO Miriam, « The Education of Women as Artists: Project Womanhouse », *Art Journal*, printemps 1972, vol. 31, n° 3, p. 268-270.

ANTIN Eleanor, « An Autobiography of the Artist as an Autobiographer », *LAICA Journal*, n° 2, octobre 1974, p. 18-20.

FLORES Francisca et GAMBOA Harry Jr. (dirs.), « La Mujer », *Regeneración*, 1974, vol. 2, n° 4, 56 p.

LIPPARD Lucy R., « Judy Chicago, Talking to Lucy R. Lippard », *Artforum*, septembre 1974, vol. 13, n° 1, p. 60-65.

VOGEL Lise, « Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness », *Feminist Studies*, 1974, vol. 2, n° 1, p. 3-37.

ANTIN Eleanor, « from « The King's Meditations » », *LAICA Journal*, juin-juillet 1975, n° 6, p. 22-23.

CATLETT Elisabeth, « The Role of the Black Artist », *The Black Scholar*, juin 1975, vol. 6, n° 9, p. 10-14.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, automne 1975, vol. 16, n° 3, p. 6-18.

NEMSER Cindy, « The Women Artists' Movement », *Art Education*, novembre 1975, vol. 28, n° 7, p. 18-22.

HERSHMAN LEESON Lynn, « Roberta Breitmore: An Alchemical Portrait », *La Mamelle*, 1976, vol. 2, n° 1, p. 24-27.

T. R. UTHCO, « Verbal Muzak from Beyond the Edge », *La Mamelle*, printemps 1976, vol. 1, n° 4, p. 25.

COCKCROFT Eva, « Women in the Community Mural Movement », *Heresies*, janvier 1977, vol. 1, n° 1, p. 14-22.

CONCILIO DE ARTE POPULAR (dir.), « La Mujer Special Issue », *ChismeArte*, automne-hiver 1977, vol. 1, n° 4, 40 p.

GORDON Allan M., « Marie Johnson and Betye Saar », *Artweek*, mai 1977, p. 3.

HERESIES COLLECTIVE (dir.), « Lesbian Art and Artists », *Heresies*, automne 1977, vol. 1, n° 3, 122 p.

ISKIN Ruth et RAVEN Arlene, « Through the Peephole: Toward a Lesbian Sensibility in Art », *Chrysalis*, 1977, n° 4, p. 19-31.

LACY Suzanne, « "Three Weeks in May": Speaking Out on Rape, a Political Art Piece », *Frontiers: A Journal of Women's Studies*, printemps 1977, vol. 2, n° 1, p. 64-70.

RAVEN Arlene et RENNIE Susan, « The Dinner Party Project: An Interview With Judy Chicago », *Chrysalis*, 1977, n° 4, p. 89-101.

ROSLER Martha, « The Private and the Public: Feminist Art in California », *Artforum*, septembre 1977, vol. 16, n° 1, p. 66-74.

BAKER Elizabeth C. (dir.). « Special Issue on Southern California Art », *Art in America*, septembre-octobre 1978, vol. 66, n°5, p. 70-94.

HOWARTH Joan, LABOWITZ-STARUS Leslie, LACY Suzanne et LONDON Julia, « Evolution of a Feminist Art: Public Forms and Social Issue », *Heresies*, été 1978, vol. 2, n° 2, p. 76, 78-88.

GARCÍA Rupert, « The Politics of Popular Art », *Chismearte*, 1978, vol. 2, n° 1, p. 2-4.

LABOWITZ-STARUS Leslie et LACY Suzanne, « In Mourning and In Rage... », *Frontiers: A Journal of Women's Studies*, printemps 1978, vol. 3, n° 1, p. 52-55.

MARMER Nancy, « Proposition 13: Hard Times for the Arts », *Art in America*, septembre-octobre 1978, vol. 66, n° 5, p. 92-94, 165.

MCCARTHY Paul, « Grand Pop », *High Performance*, février 1978, vol. 1, n° 1, p. 24-25.

NEWTON Richard, « Capacity Crowd », *High Performance*, septembre 1978, vol. 1, n° 3, p. 37.



NEWTON Richard, « Touch a Penis », *High Performance*, février 1978, vol. 1, n° 1, p. 36-37.

ROTH Moira, « Toward A History of California Performance: Part One », *Arts Magazine*, vol. 52, n° 6, février 1978, p. 94-103.

ROTH Moira, « Toward A History of California Performance: Part Two », *Arts Magazine*, juin 1978, vol. 52, n° 10, p. 114-123.

STANLEY Julie Penelope et WOLFE Susan J., « Toward a Feminist Aesthetic », *Chrysalis*, 1978, n° 6, p. 57-71.

BEST Paul, « Octavia Goes Shopping in Her New Hair Color », *High Performance*, mars 1979, vol. 2, n° 1, p. 50-51.

BEST Paul, « Octavia Goes Out for a Beer », *High Performance*, septembre 1979, vol. 2, n° 3, p. 42-43.

BURNHAM Linda Frye, « Performance Art in Southern California: An Overview », *High Performance*, septembre 1979, vol. 2, n° 3, p. 2-16.

HERESIES COLLECTIVE (dir.), « Third World Women: The Politics of Being Other », *Heresies*, 1979, vol. 2, n° 4, 130 p.

ISKIN Ruth E., « End of a Decade: Sexuality Reconsidered », *Artweek*, 22 décembre 1979, p. 5.

JENKINS Ulysses, « Two-Zone Transfer », *High Performance*, juin 1979, vol. 2, n° 2, p. 44.

JENKINS Ulysses, « Just Another Rendering of the Same Old Problem », *High Performance*, hiver 1979-1980, vol. 2, n° 4, p. 44.

LABOWITZ-STARUS Leslie et LACY Suzanne, « Take Back the Night », *High Performance*, hiver 1979, vol. 2, n° 4, p. 32-34.

LACY Suzanne et PALUMBO Linda, « The Life and Times of Donaldina Cameron », *Chrysalis*, automne 1979, n° 9, p. 29-34.

LORDE Audre, Kalamu ya Salaam et TERRELONGE STONE Pauline et al., « The Black Scholar Reader's Forum on Black Male/Female Relationships », *The Black Scholar*, mai-juin 1979, vol. 10, n° 8-9, p. 14-62, en ligne : <http://dx.doi.org/10.1080/00064246.1979.11644172> [consulté le 13 septembre 2016].

MARROW Deborah et RAVEN Arlene, « Eleanor Antin: What's Your Story », *Chrysalis*, 1979, n° 8, p. 43-51.

NEWTON Richard, « Mister Twister », *High Performance*, mars 1979, vol. 2, n° 1, p. 14-15.

PROCTER Jody, « T. R. Uthco Edited by Fire », *High Performance*, mars 1979, vol. 2, n° 1, p. 27-29.

RICH Adrienne, « Disloyal to Civilization: Feminism, Racism, and Gynephobia », *Chrysalis*, 1979, n° 7, p. 9-27.

SMITH Barbara T., « Paul McCarthy », *LAICA Journal*, janvier-février 1979, n° 21, p. 45-50.

ANTIN Eleanor, « Before the Revolution », *High Performance*, hiver 1979-1980, vol. 2, n° 4, p. 35-37.

BUCHANAN Nancy, « The Marketing of Motherhood », *High Performance*, hiver 1979-1980, vol. 2, n° 4, p. 46-47.

JENKINS Ulysses, « Just Another Rendering of the Same Old Problem », *High Performance*, hiver 1979-1980, vol. 2, n° 4, p. 44.

LESBIAN ART PROJECT, « An Oral Herstory of Lesbianism », *High Performance*, hiver 1979-1980, vol. 2, n° 4, p. 17-25.

WOLVERTON Terry, « In Silence, Secrets Turn To Lies / Secrets Shared Become Sacred Truths », *High Performance*, hiver 1979-1980, vol. 2, n° 4, p. 55.

GAULKE Cheri, « Broken Shoes », *High Performance*, automne-hiver 1980, vol. 3, n° 3 et 4, p. 40-41.

JENKINS Ulysses, « Columbus Day: A Doggereal », *High Performance*, automne-hiver 1980, vol. 3, n° 3 et 4, p. 46.

KINGSLEY April et SEMMEL Joan, « Sexual Imagery in Women's Art », *Woman's Art Journal*, printemps-été 1980, vol. 1, n° 1, p. 1-6.

LABOWITZ-STARUS Leslie, « Developing a Feminist Media Strategy », *Heresies*, 1980, vol. 3, n° 1, p. 28-30.

LIPPARD Lucy R., « Judy Chicago's "Dinner Party" », *Art in America*, avril 1980, n° 68, p. 114-126.

MCCARTHY Paul, « A Penis Painting Appreciated », *High Performance*, automne-hiver 1980, vol. 3, n° 3 et 4, p. 80-81.

PORTNER Dinah, « Interview with Eleanor Antin », *LAICA Journal*, mars 1980, n° 26, p. 34-37.

RICH Adrienne, « La contrainte de l'existence lesbienne », *Nouvelles Questions Féministes*, mars 1981, n° 1, p. 15-43.

RICKEY Carrie, « The Writing on the Wall », *Art in America*, mai 1981, vol. 69, n° 5, p. 54-57.

SMITH Barbara T. « Birthdaze », *High Performance*, automne 1981, vol. 4, n° 3, p. 21.

« Wolfgang Stoerchle », *High Performance*, printemps 1981, vol. 4, n° 1, p. 41.

BEST Paul, « The Gay Pursuit of Muscle », *High Performance*, printemps-été 1982, vol. 5, n° 1, p. 62, 179.

GAULKE Cheri, « This Is My Body », *High Performance*, printemps-été 1982, vol. 5, n° 1, p. 80, 180.

MOUFARREGE Nicolas A., « Lavender: On Homosexuality and Art », *Arts Magazine*, septembre 1982, vol. 57, p. 78-87.

RAVEN Arlene, « Passion/Passage: Arlene Raven Looks at Cheri Gaulke's « This Is My Body » », *High Performance*, 1983, vol. 6, n° 1, p. 14-17.

LOWE Bia, « Theater as Community Ritual: An Interview with Terry Wolverton », *Heresies*, 1984, vol. 5, n° 1, p. 48-49.

SIMS Lowery Stokes, « Bob Colescott Ain't Just Misbehavin' », *Artforum*, mars 1984, vol. 22, n° 7, p. 56-59.

HARPER Paula, « The First Feminist Art Program: A View from the 1980s », *Signs*, été 1985, vol. 10, n° 4, p. 762-781.

APPLEBROOG Ida, CARVALHLO Josely, GILL Susan et HEINDL Chris, « The Women's Movement in Art, 1986 », *Arts Magazine*, septembre 1986, vol. 61, n° 1, p. 54-57.

DURLAND Steven (dir.). « ¡Nuevo Latino! », *High Performance*, 1986, vol. 9, n° 3, p. 22-57.

YARBRO-BEJARANO Yvonne, « The Female Subject in Chicano Theatre: Sexuality, « Race », and Class », *Theatre Journal*, décembre 1986, vol. 38, n° 4, p. 389-407.

LIEFF Linda, « The Postcard Project: An Interview with Performance Artist Cheri Gaulke », *Heresies*, 1987, vol. 6, n° 2, p. 39-40.

SÁNCHEZ-TRANQUILINO Marcos (dir.), « Art and Histories Reconsidered », *LAICA Journal*, hiver 1987, vol. 6, n° 46, p. 19-42.

WASSERMAN Abby, « Coyote and the Myth-Maker », *The Museum Of California*, 1987, en ligne : <http://www.abbywasserman.com/harry-fonseca.html> [consulté le 29/07/2017].

SCOTT Joan, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, 1988, vol. 37-38, n° 1, p. 125-153.

BURNHAM Linda Frye, « May Sun, Santa Monica Museum of Art », *Artforum*, février 1989, p. 141.

FAILING Patricia, « Black Artists Today: A Case of Exclusion », *ARTnews*, mars 1989, p. 124-131.

JONES Kellie, « Agenda for the 1990s: Its' Multicultural », *Visions: The Los Angeles Art Quarterly*, 1989, vol. 3, n° 4, p. 24-27.

HAMERA Judith, « L.A. / River / China / Town: May Sun, Peter Brosius and Tom Recchion Collaborate to Shape a Piece of History », *High Performance*, été 1989, vol. 12, n° 2, p. 22-27.

LEFALLE-COLLINS Lizzetta, « Between Traditions », *Visions: The Los Angeles Art Quarterly*, 1989, vol. 4, n° 1, p. 24-26.

MCINTOSH Peggy, « White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack », *Peace and Freedom*, juillet-août 1989, p. 10-12.

MESA-BAINS Amalia, « Contemporary Chicano and Latino Art: Experiences, Sensibilities and Intentions », *Visions: The Los Angeles Art Quarterly*, 1989, vol. 3, n° 4, p. 14-19.

ROTH Moira, « Dual Citizenship Art of Carlos Villa », *Visions: The Los Angeles Art Quarterly*, 1989, vol. 3, n° 4, p. 20-23.

ROTH Moira, « The Art of Multicultural Wearing: Carlos Villa's *Ritual* », *High Performance*, automne 1989, vol. 12, n° 3, p. 28-33.

SOE Valerie, « Voices Beyond the Dominant Culture », *Artweek*, 23 septembre 1989, p. 4.

VANCE Carole S., « The War on Culture », *Art in America*, septembre 1989, vol. 77, n° 9, p. 39-43.

WILDING Faith et SCHAPIRO Miriam, « Cunts/Quilts/Consciousness », 1989, vol. 6, n° 4, p. 6-14.

ANBIAN Robert, « *Tongues Untied* Lets Loose Angry, Loving Words: An Interview with Marlon Riggs », *Release Print*, mars 1990, p. 5-6, 15-8, en ligne : <http://newsreel.org/guides/Riggs-Guide/Release-Print-Riggs-Interview-1990.pdf> [consulté le 27/07/2017].

GOLDMAN Shifra M., « The Iconography of Chicano Self-Determination: Race, Ethnicity, and Class », *Art Journal*, été 1990, vol. 49, n° 2, p. 167-173.

SIMS Lowery Stokes, « The Mirror The Other: The Politics of Esthetics », *Artforum*, mars 1990, vol. 28, n° 7, p. 111-115.

WOLVERTON Terry, « The Women's Art Movement Today: From the Feminist Art Program to the Woman's Building, Los Angeles helped shape the movement », *Artweek*, 8 février 1990, vol. 21, p. 20-21.

KLEINHANS Chuck et LESAGE Julia, « Listening to the Heartbeat: An Interview with Marlon Riggs », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1991, n° 36, en ligne : <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/RiggsInterview.html> [consulté le 27/07/2017].

« Interview with Jean LaMarr: Supporting Native Pride », *Cultural Survival Quarterly Magazine*, septembre 1992, en ligne : <https://www.culturalsurvival.org/publications/cultural-survival-quarterly/interview-jean-lamarr-supporting-native-pride-native> [consulté le 23/07/2017].

LAPENA Frank, « Contemporary Northern California Native American Art », *California History*, automne 1992, vol. 71, n° 3, p. 386-401.

LUNA James, « I've Always Wanted to Be an American Indian », *Art Journal*, automne 1992, vol. 51, n° 3, p. 18-27.

RUSHING William Jackson et WALKINGSTICK Kay (dirs.), « Recent Native American Art », *Art Journal*, automne 1992, vol. 51, n° 3, 119 p.

YARBRO-BEJARANO Yvonne, « Turning It Around: Chicana Art Critic Yvonne Yarbrow-Bejarano Discusses the Insider/Outsider Visions of Ester Hernández and Yolanda López », *CrossRoads*, mai 1993, n° 31, p. 15-17

KLEIN Jennie, « Circumventing the Center: Identity Politics and Marginalization », *The New Art Examiner*, décembre 1994, p. 12-19, 52.

ARIEFF Allison, « Cultural Collisions: Identity and History in the Work of Hung Liu », *Woman's Art Journal*, printemps-été 1996, vol. 17, n° 1, p. 35-40.

RANDO Flavia et WEINBERG Jonathan (dirs.), « We're Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History », *Art Journal*, hiver 1996, vol. 55, n° 4, 109 p.

KLEIN Jennie, « Feeding the Body: The Work of Barbara Smith », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, janvier 1999, vol. 21, n° 1, p. 24-35.

MESA-BAINS Amalia, « Domesticana: The Sensibility of Chicana Rasquache », *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, automne 1999, vol. 24, n° 2, p. 157-167.

ELDRIDGE Laurie, « Dorothy Dunn and the Art Education of Native Americans: Continuing the Dialogue », *Studies in Art Education*, été 2001, vol. 42, n° 4, p. 318-332.

FARRINGTON Lisa, « Reinventing Herself: The Black Female Nude », *Woman's Art Journal*, automne 2003-hiver 2004, vol. 24, n° 2, p. 15-23.

FARRIS Phoebe, « Visual Power: 21st Century Native American Artists/Intellectuals », *American Studies*, automne-hiver 2005, vol. 46, n° 3-4, p. 251-274.

BALDUCCI Temma, « Revisiting « Womanhouse »: Welcome to the (Deconstructed) « Dollhouse » », *Woman's Art Journal*, automne-hiver 2006, vol. 27, n° 2, p. 17-23.

COLLINS Lisa Gail, « Activists Who Yearn for Art That Transforms: Parallels in the Black Arts and Feminist Art Movements in the United States », *Signs*, printemps 2006, vol. 31, n° 3, p. 717-752.

DUMONT Fabienne, « Los Angeles - Années 1970 : une expérience unique du féminisme en France », *Art Présence*, septembre 2006, n° 59, p. 32-39.

FALQUET Jules, LADA Emmanuelle et RABAUD Aude (dirs.), «(Ré)articulation des rapports sociaux de sexe, classe et « race » », *Les Cahiers du CEDREF*, 2006, n° 14, en ligne : <https://cedref.revues.org/130> [consulté le 01/08/2017].

HERNÁNDEZ Robb, « Performing the Archival Body in the Robert "Cyclona" Legorreta Fire of Life/El Fuego de la Vida Collection », *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, automne 2006, vol. 31, n° 2, p. 113-125.

MEYER Richard, « Gay Power circa 1970: Visual Strategies for Sexual Revolution », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2006, vol. 12, n° 3, p. 441-464.

STERNAD Jennifer Flores, « Cyclona and Early Chicano Performance Art: An Interview with Robert Legorreta », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2006, vol. 12, n° 3 p. 475-490.

CHARLERY Hélène, « Le patriarcat ou le féminisme noir », *Revue française d'études américaines*, 2007, vol. 4, n° 114, p. 77-87.

FRYD Vivien Green, « Suzanne Lacy's Three Weeks in May: Feminist Activist Performance Art as "Expanded Public Pedagogy" », *NWSA Journal*, printemps 2007, vol. 19, n° 1, p. 23-38.

« Genre et histoire de l'art », *Perspective. La revue de l'INHA*, 2007, n° 4, p. 559-744.

MOLINIER Pascale, SOFIO Séverine et YAVUZ Perin Emel (dirs.), « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du Genre*, 2007, n° 43, 270 p.

VENEGAS Sybil, « Brush with Life: Barbara Carrasco Powerfully Mixes Art with Race, Class, and Gender Politics », *Ms. Magazine*, printemps 2008, en ligne : <http://www.msmagazine.com/spring2008/carrascoAll.asp> [consulté le 27/07/2017].

VON BLUM Paul, « Charles White: An Artist for Humanity's Sake », *Journal of Pan African Studies*, 2009, vol. 3, n° 4, p. 27-36.

VON BLUM Paul, « Ulysses Jenkins: A Griot for the Electronic Age », *Journal of Pan African Studies*, septembre 2009, vol. 3, n° 2, p. 136.

KLEIN Jennie, « The Lesbian Art Project », *Journal of Lesbian Studies*, 2010, vol. 14, n° 2-3, p. 238-259.

THOMPSON Margo Hobbs, « DIY Identity Kit: The Great American Lesbian Art Show », *Journal of Lesbian Studies*, 2010, vol. 14, n° 2-3, p. 260-282.

ALARCÓN Norma, BACCHETTA Paola et FALQUET Jules (dirs.), « Théories féministes et queer décoloniales », *Les Cahiers du CEDREF*, 2011, n° 18, en ligne : <https://cedref.revues.org/667> [consulté le 01/08/2017].

BARAKA Amiri, « The Black Art Movement: Its Meaning and Potential », *Nka: The Journal of Contemporary African Art*, automne 2011, n° 29, p. 22-31.

MOSER Joann, « A Conversation with Hung Liu », *American Art*, été 2011, vol. 25, n° 2, p. 76-103.

LEFALLE-COLLINS Lizzetta, « The Brockman Gallery and the Village », *Nka: The Journal of Contemporary African Art*, printemps 2012, n° 30, p. 5-15.

BOUCHER Brian, « Ken Johnson Sparks Debates », *Art in America*, 16 janvier 2013, en ligne : <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/ken-johnson-panel/> [consulté le 31/07/2017].

LEFALLE-COLLINS Lizzetta, « The Truisms of Robert Colescott », *Black Renaissance Noire*, 2013, en ligne : <https://www.nyubrn.org/the-truisms-of-robert-colescott/> [consulté le 22/07/2017].

MIGNOLO Walter et VÁZQUEZ Rolando, « Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings », *Social Text: Periscope*, juillet 2013, en ligne : [http://socialtextjournal.org/periscope\\_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/](http://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/) [consulté le 16/10/2016].

SHAKED Nizan, « The 1993 Whitney Biennial: Artwork, Framework, Reception », *Journal of Curatorial Studies*, vol. 2, n° 2, 2013, p. 242-268.

HORTON Jessica L. et SMITH Cherise, « The Particulars of Postidentity », *American Art*, printemps 2014, vol. 28, n° 1, p. 2-8.

BLANC Émilie, « Les performances de Robert Legorreta-Cyclona : pour une libération du genre, de la race et de la sexualité », *GRAAT: A peer-reviewed journal of Anglophone Studies*, juillet 2015, n° 18, p. 58-74, en ligne : <http://www.graat.fr/margin05.pdf> [consulté le 14/08/2017].

BRYAN-WILSON Julia, « *Gay Semiotics Revisited: Hal Fischer in Conversation with Julia-Bryan Wilson* », *Aperture*, printemps 2015, n° 218, p. 33-39.

JAMES Erica M., « Charles White's *J'accuse* and the Limits of Universal Blackness », *Archives of American Art Journal*, automne 2016, vol. 55, n° 2, p. 4-25.

STEIN Donna, « May Sun: Site, Metaphor and Excavated Histories », *Woman's Art Journal*, automne-hiver 2016, vol. 37, n° 2, p. 12-19.

DEAN Aria, « Written and Bitten: Ulysses Jenkins and the Non-Ontology of Blackness », *X-TRA*, hiver 2017, vol.19, n° 2, en ligne : <http://x-traonline.org/article/written-and-bitten-ulysses-jenkins-and-the-non-ontology-of-blackness/> [consulté le 14/08/2017].

« Identity Politics Now », *Texte Zur Kunst*, septembre 2017, n° 107.

TENAGLIA Francesco, « Conversations, *Gay Semiotics: Hal Fisher* », *Mousse Magazine*, mars 2017, en ligne : <http://moussemagazine.it/gay-semiotics-hal-fischer/> [consulté le 27/07/2017].

## 5. Travaux universitaires

DANNENMÜLLER Sophie, *California Assemblage: récupération, contestation, tradition*, Thèse de doctorat, Paris 1, Histoire de l'art, 2011, 770 p.

GAUTHIER Julie, *Esthétique du féminin et art féministe: la question du genre dans l'art contemporain (en Europe et aux États-Unis, de 1960 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, Arts plastiques et sciences de l'art, esthétique, 2003, 635 p.

GOURBE Géraldine, *Prolégomènes à une réflexion sur l'être-ensemble: analyse critique de la performance nord-américaine des années 70-80*, Thèse de doctorat, Paris 10, Esthétique, 2007, 316 p.

MORAVEC Michelle, *Building Women's Culture: Feminism and Art at the Los Angeles Woman's Building*, Thèse de doctorat, Université de Californie de Los Angeles, 1998, 221 p.

MORECHAND Laurence, *Le muralisme chicano aux États-Unis: San Francisco, Los Angeles, San Diego (1968-1988)*, Doctorat d'État, Université Paris 3, Études nord-américaines, 1991, 3 volumes (169, 250, 426 p.).

OUAJA Sarah, *Chicanos: l'invention d'une communauté à l'époque contemporaine*, Thèse de doctorat, Université Paris Descartes, Sociologie, 2007, 119 p.



ZABUNYAN Elvan, *Une histoire des arts visuels afro-américains depuis les années 1960*, Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Histoire, 1999, 647 p.

## **6. Documents audiovisuels**

BROOKMAN Amy et BROOKMAN Philip, *Mi Otro Yo/My Other Self*, San Diego, Cinewest Productions, 1988, 28 min.

DANCOFF Judith, *Judy Chicago & the California Girls*, Los Angeles, California Girl Productions, 1971, 25 min.

DEMETRAKAS Johanna, *Womanhouse*, New York, Women Make Movies, 1974, 47 min.

EVERETT Karen, « I Shall Not Be Removed », 1996, 58 minutes, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ku0jQyysroI> [consulté le 27/07/2017].

FOTOMUSEUM WINTERTHUR, « SITUATION #8: Hal Fischer, Gay Semiotics », 13 minutes, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=crrqEgZexoE> [consulté le 27/07/2017].

HERSHMAN LEESON Lynn, *!Women Art Revolution*, New York, Zeitgeist Films, 2012, 83 min.

JENKINS Ulysses, *Remnants of the Watts Festival, 1972-1973*, 60 min.

JOHNSON Kate et SMITH Barbara T., *Barbara T. Smith Performances, 1969-1999*, Los Angeles, EZTV, 2002, 24 minutes.

KIENHOLZ Lyn, « Interview with John Outterbridge », 2006, 30 minutes, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=FxUAtVBuVwM> [consulté le 01/08/2017].

« L.A. Rebellion | Barbara McCullough on UCLA's "The View" (c. 1979) », 23 minutes, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=wx0eRt-vOF8> [consulté le 24/07/2017].

ORTIZ Susana, *The Art of Resistance*, New York, Cinema Guild, 1994, 26 min.

STONE Michael, *Laura Aguilar: Life, The Body, Her Perspective*, UCLA Chicano Studies Research Center, Chicano Cinema and Media Art Series, volume 8, septembre 2009, 190 minutes.

TARTAN James, *Los Four/Murals of Aztlán: The Street Painters of East Los Angeles*, UCLA Chicano Studies Research Center, Chicano Cinema and Media Art Series, volume 1, juillet 2004, 46 minutes.

TROY Maria, *I Say I Am: Women's Performance Video from the 1970's*, Chicago, Video Data Bank, 2012, 133 min.

## 7. Sites Internet

*Ces sites Internet ont été vérifiés le 21/07/2017. Ils permettent d'accéder à des documents (images, entretiens, histoires orales et textes) à propos de plusieurs artistes de notre corpus.*

*African American Artists of Los Angeles, Oral History Interviews*

<http://www.library.ucla.edu/destination/center-oral-history-research/collections/subject-areas/african-american-history-oral-historiessresearch/collections/subject-areas/african-american-history-oral-historiess>

*Archives of American Art, Smithsonian Institution, Oral History Interviews*

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews>

*Civic Virtue: The Impact of the Los Angeles Municipal Art Gallery and the Watts Towers Arts Center: Oral History Interviews, 2010*

[http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps\\_pid=IE719881](http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE719881)

*Drawing the Line: Japanese American Art, Design and Activism in Post-War Los Angeles: Oral History Interviews, 2011*

[http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps\\_pid=IE537343](http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE537343)

*Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>

*Pacific Standard Time at the Getty Center*

<http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/>

*LA Xicano Oral Histories, UCLA Chicano Studies Research Center*

<http://www.chicano.ucla.edu/publications/la-xicano-oral-histories>

*Los Angeles Goes Live: Performance Art in Southern California 1970-1983: Oral History Interviews, 2009-2011*

[http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps\\_pid=IE719948](http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE719948)

*SiteWorks: San Francisco Performance 1969-85*

<http://siteworks.exeter.ac.uk/>

*Woman's Building Image Archive*

<http://www.otis.edu/library/womans-building-image-archive>

*!Women Art Revolution*

<https://lib.stanford.edu/women-art-revolution/videos>

*Doin' It in Public: Feminism and Art at the Woman's Building*

<https://www.otis.edu/old-ben-maltz-gallery/womans-building>



# INDEX

66 *Signs of Neon* : 41, 42, 43, 44, 45, 79,  
163

---

## A

ADAME Felipe : 98

AGUILAR Laura : 280, 292, 293

AGUIRRE Vidal : 98

ALCOFF Linda Martín : 26, 32

*An Oral Herstory of Lesbianism* : 216,  
217, 218, 219, 220, 294

ANGELO Nancy : 212, 213, 217, 218,  
219, 293, 294, 296, 297, 317

ANGUS Patrick : 254, 257

ANTIN Eleanor : 135, 145, 203, 204, 205,  
206, 207, 208, 231, 243, 244, 245, 249,  
342

ANZALDÚA Gloria : 167, 357

ARIADNE: A SOCIAL ART NETWORK :  
293, 296, 310, 311, 312, 315, 316, 330

ASCO : 36, 67, 88, 89, 90, 91, 98, 177,  
251, 337

AVALOS David : 184, 186, 327, 328, 329,  
330, 333, 337, 338

---

## B

BACA Judith F. : 169, 186, 187, 188, 189,  
192, 334, 335, 336, 339, 345

BANJO Casper : 71, 72, 77, 271

BARAKA Amiri : 77, 103

BARTHES Roland : 301

BELLOW Cleveland : 68, 96

BERNAL Antonio : 97

BEST Paul : 239, 240, 243, 245, 246, 249

BHABHA Homi K. : 264

Black Arts Movement : 27, 45, 46, 47, 48,  
77, 85, 163, 165, 173, 175, 176, 203,  
208, 259, 364

Black Man's Art Gallery : 105

Black Panther Party (BPP) : 53, 57, 58,  
62, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 81, 94, 276

BLOCTON Lula Mae : 222, 224

BLOOM Lisa E. : 206  
BORDER ARTS WORKSHOP/TALLER DE  
ARTE FRONTERIZO : 327, 328, 329, 331  
BRADFORD DAVID : 96, 196  
Brockman Gallery : 79, 80, 198  
Brown Berets : 28, 53, 63, 66, 94  
BRYAN-WILSON Julia : 34, 142, 235, 256  
BUCHANAN Nancy : 143, 144, 234, 247  
BURDEN Chris : 235, 236, 248  
BUTLER Judith : 142, 143, 265

---

## C

CAJA Jerome : 286, 287, 289  
California Institute of the Arts (CalArts) :  
131, 132, 152, 154, 237, 306  
CARMICHAEL Stokely : 20, 53, 207  
CARRASCO Barbara : 176, 177, 178, 179,  
187, 279, 280, 336, 337, 339  
Centro Cultural de la Raza : 184  
CÉSAIRE Aimé : 50, 93  
CHICAGO Judy : 126, 127, 129, 130, 131,  
132, 133, 136, 138, 143, 149, 150, 152,  
157, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 175,  
238, 285, 349, 364  
Chicano Art Movement : 27, 46, 47, 48,  
65, 70, 88, 89, 90, 97, 101, 116, 120, 163,

173, 175, 176, 178, 186, 187, 188, 191,  
193, 195, 208, 250, 254, 259, 303, 326,  
329, 346  
COLLINS Lisa Gail : 20, 48, 202  
COMPTON PAPPAS Candace : 212, 213  
CONCHOLAR Dan : 78, 84  
CONWILL Houston : 107, 108, 197  
CORINNE Tee : 222, 223  
COTERA Martha P. : 259  
COTTINGHAM Laura : 266  
CRUMPLER Dewey : 81, 97

---

## D

DAMON Betsy : 222  
DAVIS Alonzo : 45, 105, 106, 107, 108,  
361  
DAVIS Angela : 56, 363  
DE LAURETIS Teresa : 358  
DELPHY Christine : 161  
DONG Jim : 73, 75, 261  
DOUGHERTY Cecilia : 290, 291, 292, 293  
DOUGLAS Emory : 57, 58, 62, 63, 64, 65,  
70  
DU BOIS William Edward Burghardt : 72,  
78  
DUMONT Fabienne : 34, 228

DYER Richard : 205, 231

---

## E

*El Plan Espiritual de Aztlán* : 46, 97, 170

ELLIOTT Marguerite : 211, 212

---

## F

FALUDI Susan : 265

FANON Frantz : 48, 64, 72, 77, 78, 264

FARRINGTON Lisa : 195, 319

FARRIS Phoebe : 24, 109

Feminist Art Movement : 27, 46, 47, 48, 49, 123, 125, 126, 130, 138, 140, 141, 151, 153, 156, 159, 162, 163, 165, 169, 173, 175, 176, 195, 203, 208, 210, 215, 226, 259, 322

Feminist Art Program (FAP) : 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 142, 143, 150, 151, 152, 154, 157, 159, 162, 165, 210, 217, 223, 230, 322

Feminist Studio Workshop (FSW) : 152, 187, 212, 214, 215, 217, 266, 285

FINE Elsa Honig : 101

FIRESTONE Shulamith : 128, 141, 161, 175

FISCHER Hal : 254, 255, 256, 288

FISHMAN Louise : 222

FONSECA Harry : 114, 115, 324, 325, 326

FRANKENBERG Ruth : 271

FRAZIER Susan : 113

FRIED Nancy : 214, 224

FRIEDAN Betty : 132, 209

FUSCO Coco : 360

FUSS Diana : 31

---

## G

Galería de la Raza : 53, 96, 101, 117, 166, 180, 305, 328

Gallery 32 : 63, 165, 259

GALVEZ Daniel : 97

GAMBOA Harry Jr. : 65, 66, 67, 89, 90, 177

GARCÍA Rupert : 67, 68, 73, 81, 83, 96, 180

GAULKE Cheri : 217, 218, 219, 283, 284, 285, 286, 316, 317, 349

GOLDMAN Shifra M. : 96, 179

GÓMEZ-PEÑA Guillermo : 327, 331, 332, 362

GONZÁLES Rodolfo « Corky » : 23

GONZÁLEZ Jennifer A. : 34, 37, 194, 325

*Great American Lesbian Art Show* (GALAS) : 220, 221, 224, 225, 270, 291, 293

GREEN Vanalyne : 131, 143, 151, 152, 154, 155

GREY Camille : 134

GRONK : 66, 67, 89, 90, 250, 251, 252, 253

GUATTARI Félix : 265

GUILLAUMIN Colette : 27

---

## H

HALL Doug : 229, 230, 232, 233, 234

HALL Stuart : 37, 38, 50, 164, 172, 260, 359

HALL Vicki : 143, 243

HAMMOND Harmony : 171, 221, 223, 291

HAMMONS David : 44, 56, 57, 62, 71, 72, 73, 78, 81, 84, 85, 91, 96, 197, 199

HARAWAY Donna : 263, 361

HERNÁNDEZ Ester : 114, 179, 180, 181, 182, 186, 189, 191, 192, 302, 326, 327, 347

HERRÓN III Willie F. : 66, 67, 89, 90, 98

HERSHMAN LEESON Lynn : 145, 146, 147, 148, 207, 245, 297, 298, 299

HODGETTS Vicki : 113

HOM Nancy : 73, 75

hooks bell : 29, 50, 168, 241, 242, 289

HOWARD Mildred : 350, 351, 352, 353, 355

---

## I

IRIGARAY Luce : 149

---

## J

JENKINS Ulysses : 197, 241, 242, 277, 289, 305, 306, 334

JOHNSON CALLOWAY Mary : 99, 100, 101, 261

JOHNSTON Jill : 171

JONES Amelia : 34, 159, 236

JONES Deborah : 223

JONES Kellie : 46, 61



---

**K**

Kearny Street Workshop : 53, 74

KELLY Michael : 33

---

**L**

LACY Suzanne : 29, 31, 35, 49, 131, 135, 138, 139, 187, 297, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 343, 344

LAKICH Lili : 211, 224

LAMARR Jean : 114, 115, 321, 323, 326

LAPENA Frank : 110, 111, 112, 113, 114, 115, 261

LAS MUJERES MURALISTAS : 180, 189, 190, 191, 192

LATORRE Guisela : 191, 335

LECOCQ Karen : 129, 131, 142, 150

LEFALLE-COLLINS Lizzetta : 43, 61

LEGORRETA Robert : 249, 250, 251, 252, 253, 254

*Lesbian Art Project* (LAP) : 214, 215, 217, 220

LEWIS Samella S. : 45

LIPPARD Lucy R. : 33, 34, 128, 158, 311

LIU Hung : 278, 318, 350, 354, 355

LLOYD Moya : 30, 31

LOCKE Alain : 94, 103, 362

LOMAS GARZA Carmen : 96, 101, 102, 194

LONGVAL Gloria : 221, 224

LÓPEZ Yolanda M. : 69, 70, 71, 182, 183, 184, 185, 186, 304, 305, 327

LORDE Audre : 23, 149, 170, 200, 259

Los Angeles County Museum of Art (LACMA) : 89, 90, 118, 156, 266

LUJÁN Gilbert « Magù » Sánchez : 118, 192, 234, 337

LUNA James : 114, 115, 325, 326, 337, 338

LYON Phyllis et MARTIN Del : 216, 290

---

**M**

MACHIDA Margo : 34, 49, 73, 120

MCCARTHY Paul : 236, 237, 238, 282

MCCULLOUGH Barbara : 201, 202, 203

MESA-BAINS Amalia : 116, 192, 193, 194, 353

MIGNOLO Walter : 264, 363

MILLETT Kate : 132, 175, 223, 224

MOGUL Susan : 152, 153, 183, 184

MORAGA Cherríe : 167, 184, 281

MORGAN Robin : 156

MUÑOZ José Esteban : 254

---

## N

National Organization for Women  
(NOW) : 209, 313

NEMSER Cindy : 151

NENGUDI Senga : 165, 169, 197, 198,  
199, 200, 203

NEWTON Richard : 144, 233, 234, 235,  
243, 247, 248, 249

NIN Anaïs : 131, 149

---

## O

ORGEL Sandy : 133, 138

*Other Sources: An American Essay* : 261,  
262, 263, 267, 357

OUTTERBRIDGE John : 44, 58, 59, 60, 61,  
62, 63, 96, 108

Otis Art Institute : 56, 85, 105, 178, 241,  
277, 305

---

---

## P

POLLOCK Griselda : 25, 362

PURIFOY Noah : 17, 36, 41, 42, 43, 44,  
59, 79, 80, 83

---

## R

RAVEN Arlene : 130, 152, 210, 211, 212,  
214, 215, 217, 218, 219, 220, 285

RIGGS Marlon : 287, 288, 289, 290, 364

RIOS Michael V. : 65, 66

ROTH Moira : 278, 363

---

## S

SAAR Betye : 44, 59, 81, 82, 83, 85, 86,  
87, 88, 91, 96, 98, 99, 106, 107, 108, 165,  
166, 169, 196, 197, 198, 203, 303, 305,  
350

San Francisco Art Institute (SFAI) : 120,  
189, 212, 236, 261, 286, 290, 357, 363

SANDOVAL Chela : 166

*Sapphire Show* : 165, 259

SCHAPIRO Miriam : 131, 150

SCHIFF Robbin : 134

SILBERSTEIN Diane : 295

SMITH Barbara T. : 143, 144, 152, 153,  
154, 234, 236, 282, 283, 284, 305, 317

SMITH Cherise : 34, 207, 360

SPIVAK Gayatri Chakravorty : 48

STOERCHLE Wolfgang : 237, 238, 239

SUN May : 276, 277, 339

---

## T

T. R. UTHCO : 229, 231, 232, 233, 235

*The Dinner Party* : 125, 126, 156, 158,  
159, 160, 161, 162, 194, 349, 364

THIONG'O Ngugi wa : 93

Third World Liberation Front (TWLF) :  
69, 94, 190

TSINHNAHJINNIE Hulleah J. : 319, 320,  
321, 323, 326

---

## U

United Farm Workers : 46, 97, 98, 118,  
180, 181, 182, 279

UYEMATSU Amy : 119

---

## V

VILLA Carlos : 119, 120, 121, 122, 123,  
261, 262, 348, 349, 357, 363

---

## W

WALKER Alice : 159, 166

WALLACE Michele : 200

Watts Tower Art Center (WTAC) : 17,  
41, 42, 197

WEEMS Carrie Mae : 306, 307, 319

WELTSCH Robin : 113

WHITE Charles : 54, 55, 56, 62, 75, 76,  
77, 82, 84, 94, 95, 103, 105, 198, 305

WILDING Faith : 131, 136, 137, 138, 142,  
143, 150, 151

WITTIG Monique : 221

WOLVERTON Terry : 214, 215, 217, 218,  
220, 221, 225, 264, 270, 271, 272, 273,  
274, 275, 276, 294, 295, 296

Woman's Building : 126, 143, 152, 169,  
172, 173, 175, 187, 188, 208, 209, 210,  
211, 214, 215, 218, 220, 221, 224, 225,

264, 270, 273, 274, 277, 291, 294, 313,  
315, 349, 350

*Womanhouse* : 132, 133, 134, 135, 136,  
140, 150, 159, 179, 192, 210

Womanspace : 131, 149, 169, 175, 210

WONG Leland : 72, 73

---

## **X**

X Malcolm : 18, 20, 58, 64, 97, 275

---

## **Y**

YAÑEZ René : 117, 184

YBARRA-FRAUSTO Tomás : 116, 193

YONEMOTO Bruce et Norman : 307, 308,  
309, 310, 340, 341, 342

YOUDELMAN Nancy : 131, 134, 135,  
142, 143, 158

---

## **Z**

ZABUNYAN Elvan : 34, 57, 152

## **ART POWER : TACTIQUES ARTISTIQUES ET POLITIQUES DE L'IDENTITÉ EN CALIFORNIE (1966-1990)**

### **Résumé :**

En 1966, le Black Power Movement, qui influence de nombreux mouvements sociaux de libération, signale un changement de paradigme dans l'activisme aux États-Unis désigné par la terminologie de « politiques de l'identité ». Si, en affirmant la nécessité d'une analyse politique des discriminations, celles-ci en appellent à de profonds changements dans la société, elles imprègnent aussi les arts visuels et génèrent des mutations importantes quant à la définition de l'art et au rôle de l'artiste aux États-Unis. En s'emparant des politiques de l'identité, les artistes incorporent leurs engagements dans leurs pratiques, créent des formes d'expression originales et remettent en cause la validité du canon. Par une étude de cas sur la Californie entre 1966 et 1990, combinée à une approche chronologique et comparative, ce travail de recherche explore les rencontres entre les arts visuels et les politiques de l'identité, et plus largement la relation entre art et politique dans un contexte culturel moins exploré que la scène artistique de New York, afin d'analyser en quoi elles s'avèrent essentielles pour saisir les pratiques artistiques postérieures et les discours sur les identités. Cette thèse en histoire de l'art, pour laquelle les études culturelles et les théories féministes ont constitué des apports fondamentaux, propose ainsi d'établir des convergences artistiques autour de thématiques liées à des problématiques centrales des politiques de l'identité et, dans le même temps, à souligner de nouvelles approches dans le domaine de l'art, de la politique et de la théorie.

**Mots clés :** art contemporain, politiques de l'identité, États-Unis, Californie, histoire de l'art, études culturelles, théories féministes.

### **Abstract:**

In 1966, the Black Power Movement, which influenced numerous other social liberation movements, signaled a paradigm shift in American activism designated by the term "identity politics." By affirming the necessity for a political analysis of discrimination, identity politics called for profound changes in society, which also influenced the visual arts, resulting in important changes regarding the definition of art and the role of the artist in American society. By drawing on this new politics of identity, these artists incorporated activism into practice, creating original forms of expression and challenging the validity of the canon. This research project explores the encounters between visual arts and identity politics, as well as the broader relationship between art and politics, through a chronological and comparative case study of California from 1966 to 1990—a cultural context much less studied than the New York scene—in order to determine its importance for later artistic practices and discourses on identity. This thesis in Art History, to which cultural studies and feminism have made fundamental contributions, therefore proposes to establish artistic convergences around themes linked to the central premises of identity politics while at the same time highlighting new approaches in the fields of art, politics and theory.

**Keywords:** contemporary art, identity politics, United States of America, California, Art History, cultural studies, feminist theory.

Ecole doctorale Arts Lettres Langues, Université Rennes 2.