

Les artistes afro-américains et la bannière étoilée : contestation et profanation

Eliane Elmaleh

Université du Maine, Le Mans, Labo 3L. AM

Résumé

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, dans le contexte des mouvements pour les droits civiques, certains artistes afro-américains commencèrent à se révolter contre ce qu'ils percevaient comme un racisme institutionnalisé. Pour influencer l'opinion publique, ils se mirent à utiliser le drapeau national comme symbole de protestation, symbole de l'échec des idéaux américains pour tous ceux qui désiraient opposer les promesses de la République à la réalité des conditions de vie et aux droits des Afro-Américains. Le drapeau devint en effet, pour ces derniers, l'icône représentative des conflits sociaux, et son utilisation avait pour objectif de dénoncer les crimes perpétrés au nom du patriotisme. Cet article a pour objectif d'analyser les raisons pour lesquelles les artistes afro-américains s'emparèrent du drapeau, les représentations variées qu'ils en proposèrent et la façon dont ils le désacralisèrent à des fins politiques pour transformer le champ de ses interprétations.

Abstract

In the late 1960s and early 1970s, in the context of the civil rights movement, some African American artists began to revolt against what they perceived as institutionalized racism. To influence public opinion, they began to use the national flag as a symbol of protest, a symbol of the failure of American ideals for all who wished to oppose the promises of the Republic to the reality of the living conditions and rights of African Americans. For the latter, the flag became an icon representative of social conflicts, and its use was intended to denounce the crimes perpetrated in the name of patriotism. This article aims to analyze the reasons why African American artists appropriated the flag, the various representations they proposed and the way they desecrated it for political purposes to transform the field of its interpretations.

Mots clés : Art afro-américain, art et politique, drapeau, désacralisation, guerre du Vietnam, mouvement pour les droits civiques, contestation

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, certains artistes afro-américains commencèrent à se révolter contre ce qu'ils percevaient comme un racisme institutionnalisé. Pour attirer l'opinion publique, ils se mirent à utiliser le drapeau national comme symbole de protestation, symbole de l'échec des idéaux américains pour tous ceux qui désiraient opposer les promesses de la république à la réalité des conditions de vie et aux droits des Afro-Américain. Le drapeau devint en effet, pour ces derniers, l'icône représentative des conflits sociaux, et son utilisation avait pour objectif de dénoncer les crimes perpétrés au nom du patriotisme.

L'icône et le culte du drapeau

Le drapeau a toujours été d'une extrême importance pour les Américains. Certains d'entre eux se sont même engagés dans un culte du drapeau, une forme d'obsession qui s'est transformée en fétichisme¹. La journée nationale du drapeau (*the annual Flag Day Celebration*), le code officiel du drapeau (*The Flag Etiquette*²), le serment d'allégeance au drapeau (serment qui est prêté, non pas uniquement à la nation, mais au drapeau lui-même³), tous ces éléments témoignent d'une attitude qui correspond à celle que l'on pourrait avoir pour une icône religieuse. Au milieu du XIX^e siècle, le drapeau a été utilisé par les partisans du « pouvoir blanc » qui défendaient l'idée d'une nation ethniquement pure. Ainsi, pour tester leur patriotisme et leur loyauté au Ku Klux Klan, les futurs membres devaient jurer fidélité au drapeau et à la Constitution. En dépit des protestations liées au fait que le drapeau est censé être un symbole d'unité nationale, les fétichistes l'utilisent pour leur programme politique, généralement conservateur, qui défend *le statu quo*.

Dans son ouvrage, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Hans Belting adopte une approche concrète, empirique, de l'image⁴. Par « image », l'auteur entend les icônes et les statues, qui constituent les deux formes principales du « portrait iconique » ; de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge, l'icône n'était pas une représentation artistique, conçue et traitée comme telle, mais une image sainte, vénérée, portée en procession. Elle se voyait

¹ Sur le fétichisme, voir l'ouvrage d'Émilie NOTERIS, *Fétichisme postmoderne*, Paris, Editions La Musardine, 2010.

² Pour des informations détaillées sur le sujet, consulter le site : <http://www.usflag.org/uscode36.html>

³ Voir l'article d'Austin Cline, « Flag Fetishism and the Cult of the Flag », *About.com: Agnoticism/Atheism*, 2011.

<http://atheism.about.com/od/flagburningdesecration/a/FlagFetishCult.htm> .

⁴ BELTING, Hans, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 2007.

attribuer un pouvoir charismatique, était considérée comme capable d'action, et accomplissait des miracles. L'icône avait un rôle qui se remarquait dans l'attitude et les actes aussi bien de ceux qui la vénéraient que de ceux qui s'opposaient à elle et cherchaient à la détruire (au temps de l'iconoclasme par exemple). L'icône faisait donc l'objet d'une approche culturelle, ni théorique, ni esthétique. L'artiste qui avait peint l'icône était ignoré, passait au second plan, non seulement derrière la personne représentée mais aussi derrière les buts religieux de la communauté. L'icône naissait, non pas de l'inspiration individuelle d'un artiste, mais des besoins qu'avait une communauté de vénérer un saint. Cette thèse de Hans Belting est à rapprocher du drapeau américain, qui en devenant une icône, fait l'objet d'un véritable culte.

En tant que symbole collectif d'une société et emblème d'identité, on considère que le drapeau exprime les valeurs partagées de la nation tout en la distinguant de toutes les autres. Ces valeurs sont enfermées dans le symbolisme réducteur du drapeau qui sert toujours des fins de propagande. En fait, en dépit d'une apparente simplicité, le drapeau américain est un symbole complexe : en tant que symbole d'unité, il est utilisé, par exemple, par les groupes de pression qui s'opposent au bilinguisme (*English-only movement*, également appelé *Official English movement* par ses partisans⁵). Il a été sacralisé pour que le gouvernement puisse vérifier la loyauté des citoyens envers la nation, loyauté qui comporte un système de pouvoir et d'intimidation élargi.

L'objet est ici investi d'un pouvoir sacré et se voit conférer une autonomie, qui l'extrait du monde profane, pour mieux le charger de sens. Les idées qu'il véhicule, qui lui confèrent sa valeur et sa force, permettent ainsi la substitution de la partie au tout, processus à la base de tout langage symbolique et idéologique. Le drapeau, emblème censé représenter la nation, peut être hissé au sommet d'un mât comme signe d'appartenance et de fierté et donc le geste de l'arracher ou d'y mettre le feu passe pour un acte de provocation et de subversion. En tant qu'élément extrait d'une totalité qu'il a pour fonction de représenter, l'objet est alors investi d'un pouvoir magique, alors qu'il n'est dans les faits qu'un « simple » objet, un morceau de tissu aux motifs somme toute banals.

Au travers de l'identification à des icônes patriotiques, nombre de groupes ont pu considérer que le gouvernement et l'ordre établi exploitaient le drapeau sous couvert d'un universalisme de façade ; ils analysaient l'oppression des minorités raciales et sexuelles, l'impérialisme, l'absence de démocratie réelle comme autant d'aspects d'un seul et même problème de fond, « la nature "fasciste" du pouvoir d'État, dirigé par le complexe militaro-

⁵ Mouvement politique qui défend l'usage unique de l'anglais dans les affaires publiques et comme langue officielle.

industriel, responsable d'une aliénation multiforme des citoyens⁶ ». Cette aliénation des citoyens, sous couvert d'une idéologie nationale à l'emblème du drapeau, paraissait évidente à tous ceux qui se sentaient politiquement et socialement exclus, à qui les droits que laissaient espérer les symboles sacrés étaient refusés ; le drapeau était pour eux porteur d'un endoctrinement à une version biaisée de l'américanisme et les tentatives d'amendement ayant pour but d'interdire sa « profanation » les ont parfois poussés à trouver dans le drapeau des significations alternatives. Ces groupes se sentaient trahis et refusaient d'accepter la « manipulation symbolique du drapeau⁷ » par un gouvernement qui substituait, selon eux, les symboles d'unité et une rhétorique nationale à une société équitable.

Le drapeau : outil majeur de contestation dans les années 1960

Les œuvres des artistes des années 1950 et 1960 ont aidé à mettre en place une signification du drapeau dépourvu de son caractère sacré. Les drapeaux de l'artiste pop Jasper Johns étaient révélateurs d'une révolution culturelle car ils inauguraient un genre « d'art patriotique » qui encourageait une exploration sémiotique de l'icône patriotique. Cette exploration a été reprise par des artistes qui, dans le contexte de la guerre du Vietnam et des mouvements pour les droits civiques ont subverti le discours de propagande : au lieu de glorifier le drapeau, ils l'ont investi d'un sentiment de honte et d'humiliation. Ainsi, alors que Jasper Johns questionnait la relation entre le drapeau et une œuvre d'art, les artistes afro-américains ne se contentèrent pas de soulever des questions purement artistiques. De façon significative, le drapeau américain devint pour eux un thème récurrent, leurs objectifs étant d'aboutir à une révision des icônes américaines.

Un certain nombre d'artistes afro-américains noirs sont emblématiques dans leur façon d'utiliser le drapeau durant cette décennie. C'est le cas de Faith Ringgold, qui considérait que le drapeau était la seule abstraction révolutionnaire et subversive que l'on pouvait peindre⁸. En 1969, elle peignit sa propre version de l'atterrissage sur la lune qui, à première vue, semblait confronter le spectateur à un autre icône du Pop Art. La peinture au titre subversif, *Flag for the Moon : Die Nigger*, faisait référence à l'événement médiatique de la décennie : l'atterrissage sur la lune en juillet 1969⁹. L'image du drapeau américain sur la surface de la lune devint le symbole des avancées américaines en matière de technologie. Cependant, le

⁶ FILLIEULE, Olivier, « L'Amérique à l'heure de la contestation : la critique du techno-fascisme », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1992, n° 28, pp. 52-57.

⁷ *Ibid.*

⁸ PATTON, Sharon F., *African American Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 197.

⁹ *Flag for the Moon: Die Nigger* est visible sur le site : <http://www.faithringgold.com/ringgold/d84.htm>

titre de l'œuvre de Ringgold rappelait aussi au public que des milliards de dollars étaient dépensés pour le programme spatial, alors que des millions d'Afro-Américains vivaient dans des conditions d'extrême pauvreté ; en effet, près de la moitié des familles devaient survivre avec des revenus au-dessous du seuil de pauvreté (contre 10 % dans le cas des familles euro-américaines), 68 % des enfants vivaient dans des familles monoparentales, et le taux de mortalité infantile était parmi les plus élevés des pays occidentaux¹⁰.

De plus, le titre de la peinture faisait aussi référence au livre écrit par le dirigeant des *Black Panthers*, H. Rap Brown, *Die Nigger Die*, autobiographie militante en même temps qu'un appel à prendre les armes pour lutter contre le racisme¹¹. La peinture elle-même était une réappropriation du drapeau américain par le biais de la couleur noire. À l'instar d'autres artistes afro-américains qui jugeaient qu'il était nécessaire de comprendre comment les Noirs américains vivaient leur identité, Ringgold engageait dans cette œuvre une réflexion sur la couleur elle-même. Pour elle, le noir avait une puissance symbolique et elle considérait que l'Art noir (*Black Art*) « devait utiliser sa propre couleur, noire, pour créer sa propre lumière (*black light*)¹² ». Le concept de « *Black Light* » est pour elle la solution esthétique lui permettant de rendre compte de « la lumière émanant des diverses nuances de noir, de brun et de gris de la peau et des cheveux d'une personne noire¹³ ». Elle s'inspire de l'exploration de la couleur noire par les peintres Ad Reinhardt et Josef Albers, tout en s'en différenciant puisque la symbolique est ethnicisée. Dans une perspective panafricaine, elle considère que les artistes noirs utilisent une palette plus sombre que les artistes occidentaux dont le jeu de contraste entre ombres et lumières « ôte à la représentation de figures noires toute luminosité¹⁴ ». Ainsi, les bandes blanches du drapeau deviennent des bandes noires, remplaçant de façon métaphorique le blanc et renversant la perception populaire du noir comme étant invisible. Cette œuvre résonnait comme un écho à l'ouvrage de Ralph Waldo Ellison, *Invisible Man*, écrit en 1952, sombre récit sur l'aliénation raciale, qui influença les

¹⁰ THERNSTROM, Stephan et Abigail, *America in Black and White, One Nation Indivisible*, Simon and Schuster, New York, 1997, pp. 232-258.

¹¹ Le livre *Die Nigger Die* est disponible en ligne à l'adresse suivante <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/dnd.html>).

¹² Studio Museum in Harlem, *Faith Ringgold: Twenty Years in Painting, Sculpture and Performance (1963-1983)*, New York, Studio Museum in Harlem, 1984, p. 22.

¹³ SANCONIE, Maïca, « La couleur noire au cœur de l'esthétique afro-américaine dans les années 1960 », *La Couleur du temps dans la culture afro-américaine*, Claudine Raynaud (dir.), Presses Universitaires François Rabelais, Tours, 2005. <http://www.lekti-ecriture.com/blogs/sanconie/index.php/post/2007/11/14/LA-COULEUR-NOIRE-AU-COEUR-DE-LESTHETIQUE-AFRO-AMERICAINE-DANS-LES-ANNEES-1960>

¹⁴ *Ibid.*

artistes afro-américains désireux d'analyser l'impact de l'identité noire sur le sentiment d'invisibilité qu'ils ressentaient dans la société élargie¹⁵.

Quelques années auparavant, en 1945, Jean-Paul Sartre avait écrit dans *Le Figaro* :

En ce pays, fier à juste titre de ses institutions démocratiques, un homme sur dix est privé de ses droits politiques : en cette terre d'égalité et de liberté vivent treize millions d'intouchables : voilà le fait. Ces intouchables, vous les croisez dans la rue à toute heure du jour, mais vous ne rencontrez pas leur regard. Ou si, par hasard leurs yeux se fixent sur vous, il vous semble qu'ils ne vous voient pas et il vaut mieux pour eux et pour vous que vous fassiez semblant de ne pas les avoir remarqués¹⁶.

Le parallèle entre les deux récits confirme que la question de l'invisibilité était au cœur de l'expérience et de la perception des Afro-Américains. Dans l'œuvre de Ringgold, les mots « Die » et « Nigger » sont écrits en grosses lettres dans la peinture elle-même. « Die » est surimposé sur les étoiles et fait référence au destin peu enviable des Afro-Américains ; le mot « Nigger » est étiré dans une écriture allongée pour former les bandes du drapeau. Les lettres sont en trompe-l'œil et participent, de façon ironique, de l'invisibilité des Afro-Américains tout en la rappelant. Au travers de la représentation visuelle, la couleur noire devient le moyen de remédier à l'invisibilité et permet à l'artiste d'adopter un point de vue extérieur. Cette volonté d'utiliser le noir pour révéler son importance au-delà de son utilisation esthétique, et la confrontation entre le noir et le blanc dans le domaine pictural, sont particulièrement importantes à cette époque. La couleur noire devient la couleur qui rassemble et, de façon paradoxale, qui éclaire une situation complexe. C'est d'ailleurs de cette prise de position que naît la notion, à la fois politique et artistique, de *Blackness*. Ce qui a été défini comme le processus « d'épidermisation », c'est-à-dire « l'inscription de la race dans la peau » a été défini par Stuart Hall comme une façon d'intérioriser l'infériorité¹⁷. Frantz Fanon montre, dans *Peau noire, masques blancs*, que la perception d'une identité noire est omniprésente chez les Afro-Américains et qu'elle correspond à une perception négative¹⁸. Ainsi, Ringgold utilise « le potentiel de la couleur noire » dans son drapeau pour insuffler une fierté culturelle à ceux dont la couleur était « inscrite dans la peau ».

Art conceptuel et appropriation du drapeau

¹⁵ ELLISON, Ralph Waldo, *Invisible Man*, New York, Random House, 1952, p. 4.

¹⁶ SARTRE, Jean-Paul, « Retour des États-Unis. Ce que j'ai appris du problème noir », *Le Figaro*, 16 juin 1945.

¹⁷ Voir HALL, Stuart, « The After-life of Franz Fanon : Why Fanon, Why Now? Why Black Skin, why Masks? », *The Fact of Blackness, Frantz Fanon and Visual Representation*, Londres, Institute of Contemporary Arts, Institute of International Arts, Seattle, Bay Press, 1996.

¹⁸ FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

Cependant, beaucoup d'artistes afro-américains utilisèrent des conventions visuelles de l'art *mainstream* pour produire des œuvres qui faisaient fusionner avec succès critères artistiques et politiques. Ainsi, pour David Hammons, la réflexion politique donnait la possibilité de construire une expression artistique. Ses *Body Prints*, qui exprimaient ouvertement sa réaction aux événements sociopolitiques de l'époque, étaient souvent accompagnés du drapeau sérigraphié. L'artiste appliquait son propre corps enduit de graisse sur une planche d'impression pour former la base de ses images. Les empreintes corporelles obtenues sont proches des négatifs photographiques et de la radiographie.

Rabbi, qui fait partie de cette série, est une adaptation intéressante d'une représentation de l'Oncle Sam, représentation qui fut utilisée pendant les première et seconde guerres mondiales avec la légende : « I want you ». Plutôt que de représenter l'Oncle Sam face aux spectateurs pointant le doigt, l'artiste montre un autoportrait de profil. Dans cette œuvre, plusieurs couches de signifiants sont superposées l'une à l'autre : l'artiste, le rabbin, le drapeau et l'allusion à l'Oncle Sam. Hammons joue le rôle du rabbin puisque c'est son empreinte qui est donnée à voir ; il est vêtu aux couleurs de l'Amérique et, à l'instar de l'Oncle Sam, il pointe son doigt, non pas vers les spectateurs puisqu'il est montré de profil, mais vers la gauche du tableau. Ce portrait ironique est construit sur des contradictions. D'une part, l'artiste affirme : « le rabbin est celui qui connaît la différence entre le bien et le mal¹⁹. » L'autorité du rabbin est alors conçue comme instrument de pouvoir ; de ce fait, Hammons est investi de son nouveau rôle, et le fait qu'il pointe du doigt semble indiquer que lui, connaît la différence entre le bien et le mal, et qu'il fait un sermon sur le sujet. D'autre part, le drapeau est cousu dans sa veste qui fonctionne comme la seconde peau du rabbin-artiste : le rabbin est alors la personnification du drapeau lui-même. Étant aussi le représentant officiel de l'une des grandes religions américaines, il devient la personnification de la nation elle-même. L'image qui, traditionnellement, représente liberté et patriotisme suggère trahison en même temps. Hammons est le porteur de ce système d'auto-ironie. Au travers de cet ensemble de messages complexes, personnifiés par un personnage aux multiples facettes, Hammons réussit à aller au-delà d'une interprétation simpliste de son travail pour l'investir de plusieurs significations.

Injustice Case (1970), une autre œuvre de la même série, se veut symbole, à la fois du déni des libertés civiques et des injustices politiques. L'image, qui montre la silhouette d'un homme bâillonné et attaché à une chaise, se réfère au procès de Bobby Seale, l'un des fondateurs du *Black Panther Party*, qui fut accusé de complot et d'incitation à la révolte à la

¹⁹ HEYD, Milly, *Mutual Reflections*, op.cit, p. 145: « the rabbi is the one who knows the difference between good and evil. »

suite de la convention nationale du Parti démocrate en 1968. La réaction du juge aux nombreux éclats de Bobby Seale durant le procès fut de le faire bâillonner et attacher à une chaise sur laquelle il était porté quotidiennement dans la salle d'audience. Les mauvais traitements infligés au dirigeant noir sont rehaussés par l'encadrement lumineux de la peinture, qui reprend les motifs du drapeau américain. Seale était emblématique de l'ensemble d'une communauté métaphoriquement bâillonnée et ligotée, à qui il était refusé de faire état de ses doléances sous les auspices du drapeau. Le fait qu'Hammons utilise son propre corps pour la gravure permet également un autre niveau d'interprétation : l'artiste en tant qu'Afro-Américain dénonce l'absence de l'art afro-américain au sein de l'histoire de l'art et le problème de la marginalisation des artistes afro-américains ; thème récurrent qui traverse les œuvres de nombreux artistes noirs pendant les années 1960 et 1970, celles d'Hammons tout particulièrement. Beaucoup d'entre eux considéraient qu'un plus grand accès au monde de l'art influencerait sur l'imagerie d'exclusion et de stigmatisation qui prédominait dans la culture américaine populaire²⁰. Hammons affirma ainsi : « J'utilise le drapeau pour montrer le contraste entre le Rêve américain et le Cauchemar américain²¹ ». Ce contraste, auquel s'ajoute l'effet sérigraphique rendu, proche d'une radiographie, donne l'illusion à la fois d'un désir d'extermination et d'un sentiment d'invisibilité, ce qui rend l'impact visuel encore plus dramatique. Le corps de l'artiste apparaît en effet sous forme de squelette sur fond noir. Cette technique permettait à Hammons d'aborder lui aussi la notion « d'épidermisation » ainsi que le thème de la couleur noir à l'instar d'autres artistes se revendiquant du *Black Art*.

Dans *Black First, America Second*, l'artiste juxtapose la sérigraphie de son corps et le drapeau américain, tout en créant une certaine confusion quant au plan de la représentation. Le travail est séparé en deux dans le sens vertical. L'œuvre invite à une lecture de ce que W. E. B. Dubois appelle une « conscience double » (*double consciousness*) : « un Américain, deux idéaux en guerre dans un seul corps noir²². » C'était la façon dont Dubois caractérisait la contradiction existant souvent dans la perception de soi chez les Afro-Américains. Cette dualité ou double identité (*two-ness*) est visuellement inscrite dans le tableau. Le titre, *Black First, America Second*, semble offrir une solution quant au choix de cette identité. Cependant, le drapeau américain au premier plan et la silhouette à l'arrière-plan contredisent le titre. Ces contradictions peuvent être interprétées comme faisant allusion à « l'esprit colonisé » des Afro-Américains qui ont intégré la grille de lecture de la société élargie sur un mode

²⁰ DU BOIS, W. E. B., « Criteria of Negro Art », *The Crisis* 32, octobre 1926, p. 290.

²¹ BOIME, Albert, « Waving the Red Flag and Reconstituting Old Glory », *Smithsonian Studies in American Art*, printemps 1990, p. 21.

²² DU BOIS, W. E. B., *Souls of Black folk*, New York, Library of America, [1903], 1986.

manichéen, les poussant à s'identifier aux discours les marginalisant. La notion de double conscience de Dubois se réfère donc à la perception que les Afro-Américains ont d'eux-mêmes, au racisme qui excluait les Noirs américains de la société dominante et de façon encore plus significative, aux conflits internes liés à une identité africaine et une identité américaine ressentie comme simultanée.

La peinture de Hammons est un avertissement quant aux dangers auxquels peut mener la conformité et la perte d'une identité africaine. Ce concept racial, qui attribue une identité africaine aux Noirs américains, repose sur une version essentialiste de l'identité des Afro-Américains. Cette prise de position est historiquement conforme à celles des nationalistes noirs depuis le début du XX^e siècle. Le titre, *Black First, America Second*, est révélateur des travaux des artistes afro-américains qui se refusaient à créer une œuvre encourageant les Américains blancs à considérer les Afro-Américains de façon plus positive ; ces artistes n'étaient pas désireux d'améliorer la perception que les Noirs américains avaient d'eux-mêmes dans une société où ils seraient « intégrés ». L'appel au pouvoir noir (*Black Power*) devait être entendu comme défi aux visées intégrationnistes et il émanait de la certitude que les Afro-Américain ne seraient jamais libérés d'une société raciste s'ils ne tentaient pas de se confronter aux perceptions d'infériorité qu'ils avaient d'eux-mêmes. Prônant l'autodétermination et la libération des Afro-Américains, Hammons appelle au séparatisme noir.

Le drapeau américain ne pouvait donc demeurer un simple symbole patriotique, universellement accepté. Les travaux de ces artistes invitaient à un questionnement sur son instrumentalisation et insistaient sur la divergence entre la signification théorique du drapeau et la politique américaine, non seulement la politique intérieure mais aussi la politique étrangère. Les anciens combattants de la guerre du Vietnam avaient eux aussi à faire face à la désillusion puisqu'ils avaient le sentiment d'avoir été manipulés par des symboles et une rhétorique centrés sur le drapeau²³. Ainsi, l'œuvre de Cliff Joseph, *My country Right or Wrong* (1968) est une dénonciation de la guerre du Vietnam ; dans cette œuvre, des silhouettes d'hommes et de femmes, les yeux bandés par le drapeau américain, semblent errer sans but, dans un paysage désolé, parsemé de squelettes. Un aigle vole au-dessus du drapeau américain et des symboles religieux, la croix et l'étoile de David, sont plantés parmi les os. Les silhouettes font penser à des automates, incapables de voir la réalité car aveuglés par la

²³ Voir l'ouvrage de Robert Justin Goldenstein, *Saving Old Glory: The History of the American Flag Desecration Controversy*, Boulder, Westview Press, 1995. Voir également KAMMEN, Michael, *A History of Art Controversies in American Culture*, New York, Alfred A. Knopf, 2006.

force du patriotisme. Le drapeau flotte à l'envers, évocateur non seulement d'une extrême détresse, mais aussi de défaite et de trahison. De façon ironique, associé à la croix et à l'étoile, il peut représenter à la fois la cause et les victimes de la guerre, puisqu'il est inséré dans la terre à la façon dont sont plantés les symboles religieux dans un cimetière. Cette vision surréaliste dans ce champ macabre montre à la fois des silhouettes de personnages noirs et de personnages blancs. Quatre d'entre eux sont au premier plan, et le seul qui est montré de dos et dont le visage est donc invisible, est un homme noir à gauche du tableau. Cette œuvre est à replacer dans le contexte de la Guerre du Vietnam, qui vit servir dans l'armée américaine une très grande proportion d'Afro-Américains. Les règles du service sélectif offraient, en effet, des sursis ou des mesures dérogatoires aux étudiants ou à des personnes occupant des postes essentiels dans le civil, mesures qui avantageaient les jeunes des classes moyennes et supérieures, dont peu étaient Afro-Américain. La majorité des jeunes incorporés faisaient partie des classes sociales défavorisées, ouvriers ou au chômage. Au début de l'engagement (1965-1969), les Noirs (11% de la population américaine) représentaient 12,6% des soldats au Vietnam. La majorité d'entre eux étant incorporés dans l'infanterie, les pertes chez les Afro-Américains durant cette période, atteignirent près de 15%²⁴. Cette œuvre est donc un rappel de l'origine ethnique des soldats et de la façon dont les soldats noirs étaient traités, le manque de reconnaissance et de visibilité étant souvent le lot de ceux qui défendirent le drapeau américain. Soldats invisibles, artistes invisibles, citoyens invisibles, le concept d'invisibilité est à nouveau utilisé comme symbole politique pour mettre en lumière les relations interraciales dans le pays.

Le philosophe italien Giorgio Agamben, dans son ouvrage intitulé *Profanation*, considère qu'il faut entendre la profanation comme la restitution dans la sphère du droit humain de ce qui a été séparé et consacré (*sacrare*). La profanation est donc la réappropriation d'une chose qui n'appartient plus aux citoyens parce qu'elle a été sacrifiée et pétrifiée²⁵. Il considère donc que c'est un geste de désacralisation qui équivaut en lui-même à une libération. « Profaner signifie libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation ou, plutôt, qui en fait un usage particulier », affirme-t-il²⁶. Pour Agamben, la profanation neutralise et désactive les dispositifs du pouvoir. Cette lutte contre le sacré est donc le combat contre tous les dispositifs du pouvoir qui tendent à la confiscation de ce qui en droit appartient

²⁴ « African Americans in the Vietnam War »

http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/stevens/africanamer.htm

²⁵ AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, Paris, Ed. Rivages poche/Petite bibliothèque, 2006, p. 107.

²⁶ *Ibid.*

et revient aux citoyens. Les artistes afro-américains qui se sont emparés du drapeau ont donc tenté de neutraliser ces dispositifs du pouvoir. Walter Benjamin considérait le capitalisme comme la religion de la modernité, un parasite de la religion chrétienne, la figure absolue et généralisée de la séparation. « C'est un procès incessant de séparation, unique et multiforme, qui investit chaque chose, chaque lieu, chaque activité humaine pour la séparer d'elle-même » affirmait-il²⁷. Profaner l'impérialisme, le capitalisme, le patriotisme, telle était la tâche qui incombait aux artistes afro-américains en désacralisant le drapeau national. En effet, la profanation de « l'improfanable » est un acte politique. Cette tâche ne consiste pas nécessairement à faire disparaître les séparations, à les abolir, mais à jouer avec elles. Jouer avec les dispositifs du pouvoir représentés par le drapeau, c'est les détacher symboliquement du pouvoir dont ils sont investis. Mais, comme le capitalisme est lui-même un immense dispositif pour capturer les comportements profanateurs eux-mêmes, les Afro-Américains, à l'instar de leurs œuvres de contestation, sont entrés dans le règne de la marchandise, dans la consommation, dans la société du spectacle dont Guy Debord analysait déjà les rouages dans les années 1960, considérant qu'il fallait le combattre par un effort de réappropriation, par une volonté de libération²⁸.

Faith Ringgold, David Hammons, Cliff Joseph ainsi que d'autres artistes afro-américains ont essayé de ne pas adopter un art figuratif conservateur. La plupart d'entre eux ont des pratiques artistiques politiquement engagées dans lesquelles la prise de conscience prend la place primordiale. Ils soulèvent le problème d'un art qui reflète un engagement politique tout en s'attachant à ne pas remplacer les critères de lisibilité politique par des critères artistiques et esthétiques. Ces artistes ont tenté de construire une politique d'opposition en créant des œuvres qui sont devenues des moyens de communication et des outils idéologiques pour la communauté noire. Les artistes qui se sont appropriés le symbolisme du drapeau et qui l'ont reconceptualisé ont réussi à présenter des travaux suffisamment sophistiqués pour se situer à l'intersection des mondes de l'art et de la politique. Leurs différentes versions du drapeau soulignent son ubiquité et son incohérence en tant que symbole de liberté et d'unité.

²⁷ LOWY, Michael, « Le capitalisme comme religion : Walter Benjamin et Max Weber », *Raisons politiques*, n° 23, 4^e trimestre 2006, pp. 203-219.

²⁸ DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Editions Gallimard, [1967], 1992.