

## Remémoration de la Mammy dans l'œuvre de Betye Saar

Shaweta Nanda



Ill. 1 : Hattie McDaniel, la Mammy dans *Autant en emporte le vent* (1939). Getty Images free access

### Les stéréotypes de la femme noire : Aunt Jemima/ la Mammy/la domestique

La Mammy noire a été consacrée comme le modèle de la domesticité, de la loyauté et de la soumission dans l'imaginaire culturel populaire américain. La Mammy d'*Autant en emporte le vent* (1936) de Margaret Mitchell et la performance magistrale de Hattie McDaniel (1895-1952) dans l'adaptation de ce roman par David O. Selznick (1939) sont quelques-uns des exemples les plus mémorables et les plus marquants de cette représentation. Après l'abolition, de nombreuses publicités, des farines pour pancakes et des sirops d'érable par exemple, ainsi que des objets banals comme des boîtes à biscuits, des cloches et/ou des salières ont contribué à renforcer le stéréotype de la femme noire en tant que figure maternelle, altruiste et éternellement souriante. Visuellement, la Mammy ou Aunt Jemima<sup>1</sup> est représentée comme une femme obèse, à la peau

<sup>1</sup> Même si la figure de la Mammy désigne plutôt la nounou qui s'occupe de l'éducation des enfants - contrairement à Aunt Jemima, associée à la cuisine - elle est aussi connue pour ses talents culinaires. Dans ce qui suit je ne fais pas la différence entre les deux figures, puisque toutes les deux opèrent dans un réseau de domesticité. Mes arguments concernant les stéréotypes des femmes noires sont applicables tant à Aunt Jemima qu'à la Mammy.

noire foncée, vêtue d'un bandana (rouge), d'une robe grande taille et d'un tablier. Dans son récent documentaire *Black Memorabilia* (2017) Chico Colvard fait une découverte choquante qui dément l'idée ou supposition courante que les objets racistes anti-Noirs appartiendraient au passé : afin de répondre à la demande (mondiale) constante, les objets de collection montrant des images caricaturales de sujets noirs tels les boîtes à biscuits à la Mammy noire, les cloches, les tirelires au « Jolly Nigger » (Noir au sourire banania), sont toujours fabriqués, et plutôt massivement. Ces objets à caractère raciste nouvellement fabriqués sont par ailleurs souvent vendus comme des antiquités.

Le stéréotype de la Mammy a été utilisé par la société capitaliste hétéropatriarcale blanche pour camoufler, maintenir et justifier l'oppression des femmes noires en raison de leur race, de leur sexe et de leur classe, dans la société américaine d'avant et d'après la guerre de Sécession.<sup>2</sup> Hazel Carby soutient que l'objectif des stéréotypes n'est « pas de refléter ou de représenter une réalité mais de fonctionner comme un déguisement, ou une mystification, des relations sociales objectives ». Ces images de domination font que « le racisme, le sexisme, la pauvreté et les autres formes d'injustice sociale apparaissent comme des éléments naturels et inévitables de la vie quotidienne » (Carby dans Collins 2000 : 69). D'autre part, l'idéologie raciste anti-noire nie la réalité de la capacité intellectuelle des femmes noires, de leurs aspirations à la promotion sociale et de leur compétence à exceller dans des emplois autres que les travaux domestiques mal rémunérés. Il en résulte une surreprésentation des femmes noires dans le secteur du travail domestique et des services depuis l'émancipation jusqu'à aujourd'hui.

Alors que la demande d'objets de collection anti-Noirs a augmenté, les artistes et intellectuels noirs se sont constamment engagés pour contrer leur iconographie dégradante. En juin 2020, la marque alimentaire américaine Quaker Oats,<sup>3</sup> vieille de 130 ans, décida de se passer de la marque Aunt Jemima pour commercialiser ses pancakes et sirops. Elle publia une déclaration soulignant « qu'à l'origine de Aunt Jemima est un stéréotype racial » (cité par Kessler 2020). Même s'il s'agit d'un pas dans la bonne direction, il reste encore beaucoup à faire. J'examine dans ce qui suit l'héritage durable de ce stéréotype dégradant et montre comment Betye Saar (\*1926) transforme un large éventail d'objets trouvés, d'objets de collection anti-Noirs, de photographies anciennes et de textes en outils d'émancipation. Je montre également comment le traitement de ces images par Betye Saar a changé ou évolué au fil des ans. Son invention d'une Aunt Jemima armée, dans son œuvre emblématique *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), a inspiré d'autres artistes noires dont Renee Cox. Saar a repris son travail sur Aunt Jemima en 1998 et 2000 dans deux expositions, *Workers + Warriors : The Return of Aunt Jemima* (1998 ; Travailleurs et Guerriers : Le retour d'Aunt Jemima) et *In Service : A Version of Survival* (2000 ; En service : une version de l'art de survivre). Non seulement elle déconstruit les stéréotypes anti-Noirs, Saar exhume également les souvenirs douloureux de la traite transatlantique, de l'esclavage et de l'époque Jim Crow. Elle utilise l'assemblage pour commémorer l'histoire du

2 Pour une discussion détaillée de la question, voir Nanda Shaweta 2014 : 291-304.

3 Pour plus de détails, voir <https://www.nbcnews.com/news/us-news/aunt-jemima-brand-will-change-name-remove-image-quaker-says-n1231260>.

travail, de lutte et de résilience des femmes noires, généralement expurgée du discours dominant.

## L'avènement de la Mammy au fusil

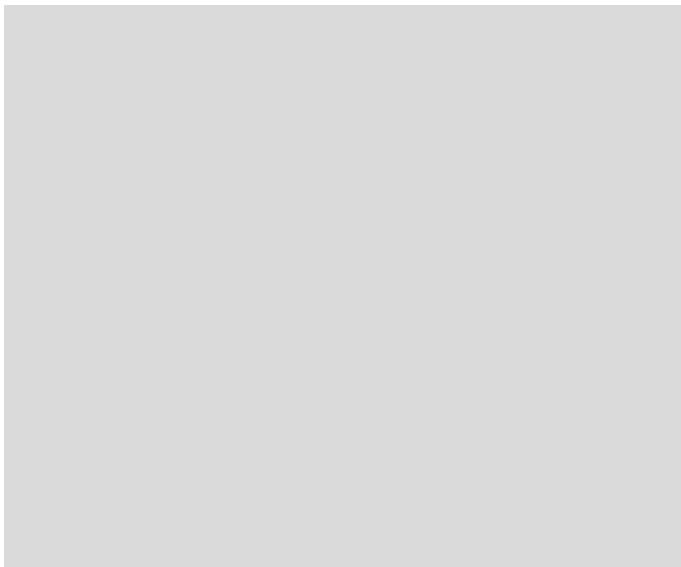
Pour recueillir les réactions de la communauté après l'assassinat de Martin Luther King Jr. (1929-68) en 1968, le centre culturel *Rainbow Sign*<sup>4</sup> lança un appel aux artistes pour exposer leurs œuvres sur les « héros noirs ». Dévastée et enragée par la mort du Dr King, Saar saisit l'occasion pour créer *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), qu'elle désigne comme sa première œuvre d'art ouvertement politique. Le choix du sujet et la manière dont Saar répond à l'appel sont sans équivoque.<sup>5</sup> La célébration de la vie du Dr King et de son héritage d'action directe et non violente aurait été un choix évident. Cependant, Saar revisite des objets ménagers quotidiens. Puisque leur fonction habituelle est d'ancrer et de perpétuer des stéréotypes humiliants, Saar choisit de les exposer pour attirer l'attention sur le travail, le labeur et les expériences méconnues de femmes noires que l'art rend mémorables.

Une publicité populaire pour des pancakes, représentant Aunt Jemima portant son bandana rouge classique, constitue l'arrière-plan de l'assemblage. Une figurine de Aunt Jemima, destinée à ranger un stylo et un bloc-notes, constitue le premier plan. Saar remplace le bloc-notes par trois choses. Tout d'abord, par la carte postale qui représente une Mammy noire dans la tenue conventionnelle de la domestique. Cependant, contrairement aux représentations populaires où des nourrices noires s'occupent d'enfants blancs, cette carte postale montre ce que Saar décrit comme « une Mammy avec un enfant mulâtre, ce qui était une autre manière d'exploiter les femmes noires pendant l'esclavage » (*Berkeley Revolution*).<sup>6</sup> Saar met visuellement en avant l'histoire souvent cachée de l'exploitation sexuelle et du viol des femmes noires asservies par les hommes blancs. Simultanément, elle brise le mythe de l'asexualité de la Mammy noire et met à mal le récit du prétendu manque d'attrait sexuel des femmes noires.

4 Pour plus d'informations sur l'histoire et l'héritage du *Rainbow Sign*, et la manière dont il a accueilli d'éminents artistes noirs tels que Romare Bearden, Elizabeth Catlett, Betye Saar, Maya Angelou et James Baldwin, voir Max Lopez et Tessa Rissacher « The Rainbow Sign ». <https://revolution.berkeley.edu/projects/rainbow-sign/>. Saar a longuement parlé de la création de Aunt Jemima : « Je suis le genre de personne qui recycle les matériaux, mais je recycle aussi les émotions et les sentiments... Et j'étais furieuse à propos de la ségrégation et du racisme dans ce pays ». (<http://www.artnet.com/artists/betye-saar/>)

5 Saar explique comment et pourquoi elle a créé *The Liberation of Aunt Jemima* : « J'ai créé *The Liberation of Aunt Jemima* en 1972 pour l'exposition Black Heroes au *Rainbow Sign Cultural Center*, Berkeley, CA (1972). L'exposition était organisée autour des réactions de la communauté à l'annonce de l'assassinat de Martin Luther King Jr. en 1968. Cette œuvre m'a permis de canaliser ma juste colère, non seulement face à la grande perte de MLK Jr. mais également face au manque de représentation des artistes noirs, en particulier des femmes noires. J'ai transformé l'image désobligeante de Aunt Jemima en une figure féminine guerrière, luttant pour la libération des Noirs et les droits des femmes. Cinquante ans plus tard, elle s'est finalement libérée elle-même. Et, pourtant, il reste encore du chemin à parcourir ».

6 Au cours d'un entretien conservé dans les archives numériques de *Berkeley Revolution*, Saar explique les différentes composantes de l'assemblage : « Pendant de nombreuses années, j'ai collectionné des images dérogatoires : des cartes postales, une étiquette de boîte à cigares, une publicité pour des haricots, du dentifrice Darkie. J'ai trouvé une petite figurine de Aunt Jemima, une caricature d'esclave noire, comme celles utilisées plus tard pour la publicité des pancakes. Elle avait un balai dans une main ; dans l'autre, je lui ai glissé un fusil. En face d'elle, j'ai placé une petite carte postale d'une Mammy avec un enfant mulâtre, autre façon dont les femmes noires étaient exploitées pendant l'esclavage ».



Ill. 2: Betye Saar: *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), assemblage, 11,75 x 8 x 2,75 pouces.

Image non disponible, veuillez cliquer sur le lien: <https://revolution.berkeley.edu/liberation-aunt-jemima/>

Deuxièmement, la moitié inférieure de la carte postale est recouverte d'un drap blanc. Le drap représente les tâches domestiques qui incombent à la Mammy. Au-delà de ce symbolisme évident, le drap blanc rappelle le Ku-Klux-Klan,<sup>7</sup> un groupe suprématiste blanc, souvent décrit comme le parfait exemple du terrorisme blanc local.<sup>8</sup> Les membres du Klan étaient souvent vêtus (et représentés ainsi à Hollywood) de robes blanches et de cagoules blanches pointues, notamment lors de leurs raids nocturnes au cours desquels ils terrorisaient et/ou lynchaient des Noirs. L'organisation fut créée pour rétablir la suprématie blanche et annuler les acquis de l'époque de la Reconstruction.

Finalement, les références à l'asservissement se retrouvent sous la forme du coton éparpillé aux pieds de Aunt Jemima, car les Africains ont été réduits en esclavage principalement pour être exploités comme travailleurs non rémunérés dans les plantations américaines. Au travers de son assemblage, Saar renverse habilement le cadre visuel de la servitude et de la déresponsabilisation en posant un poing noir (emblématique du mouvement Black Power), devant la feuille blanche. Ce poing se hisse au-dessus de la bande aux couleurs rouge, jaune, noir et vert du drapeau nationaliste noir,<sup>9</sup> symbole de la lutte contre le racisme et l'oppression. Saar renforce l'iconographie militante de son œuvre en armant Aunt Jemima d'un fusil noir d'un côté et de l'autre, d'un énorme balai. Attribut du domestique, le balai se transforme en arme de défense et/ou d'attaque. Ces trois éléments - le poing noir, les couleurs du drapeau de la libération et le fusil - indiquent au spectateur que les Noirs, au lieu d'être subjugués, vont désormais riposter avec férocité à la violence qu'ils subissent. L'ironie sarcastique subvertit le stéréotype. Elle juxtapose le pistolet - emblème évident d'un objectif militant - au balai et le sourire naïf de la Mammy, soulignant non

7 Dans *I'll Bend but Not Break*, Saar utilise un drap blanc et brode KKK sur le drap pour rendre explicite le lien entre les deux.

8 Finlay Greig, dans son rapport pour *The Scotsman*, rapporte que plus de 140 000 personnes ont signé la pétition pour que le KKK soit « officiellement étiqueté comme une organisation terroriste ». La pétition déclare : « Les Noirs américains sont ceux qui ont le plus souffert de ce groupe terroriste. Le terrorisme est le recours à la violence et à l'intimidation dans la poursuite d'objectifs politiques... Si ISIS - ou ISIL - est qualifié de groupe terroriste pour ses actes, alors le KKK correspond assurément à la description claire d'un terroriste ». <https://www.scotsman.com/news/world/ku-klux-klan-terrorist-organisation-white-supremacist-history-explained-kkk-leader-attacks-black-lives-matter-protesters-2879382>.

9 Le drapeau panafricain, également appelé drapeau afro-américain ou drapeau de la libération des Noirs, a été officiellement adopté par l'UNAI-ACL (Universal Negro Improvement Association and African Communities League), le 13 août 1920.



seulement les éléments clés de la servitude mais aussi leur transformation en instruments de pouvoir.<sup>10</sup>

*The Liberation of Aunt Jemima* est une œuvre révolutionnaire pour deux raisons. Premièrement, Saar renverse le stéréotype de la Mammy pour en faire une icône de la libération des Noirs. Deuxièmement, la fusion des mondes de l'art et de la politique qu'elle cherche suit le mot d'ordre du mouvement Black Arts, l'aile artistique du Mouvement Black Power. Ces deux mouvements tirent leur synergie intellectuelle de la pensée de Malcolm X (1929-1965). Soulignant l'importance de l'arène culturelle pour l'émancipation des Noirs, Malcolm X affirmait que les Noirs « doivent lancer une révolution culturelle pour déconditionner un peuple tout entier » (Robson 2008 : 9).<sup>11</sup> Cette révolution viserait l'autodétermination, l'autonomie, la responsabilisation et la reconnexion avec le passé et le patrimoine du peuple noir. Les arts joueraient un rôle central dans l'élévation politique du peuple noir. Saar intègre ces préoccupations dans *The Liberation of Aunt Jemima* (1972).

Si *The Liberation of Aunt Jemima* exprime son indignation face au meurtre de King, l'œuvre témoigne donc surtout de l'influence idéologique de Malcolm X. En opposition à la non-violence de King, Malcolm X défendait la « violence révolutionnaire » et l'autodéfense armée comme moyen d'assurer l'égalité, l'indépendance et les droits civiques et politiques des Noirs. Inspiré par ses idées, Huey Newton (1942-1989) incita les Noirs à s'armer pour lutter contre l'oppression raciale et la brutalité policière : « Avec des armes dans nos mains, nous n'étions plus leurs sujets, mais leurs égaux ». <sup>12</sup> Outre l'autoprotection, les armes à feu jouaient un rôle central dans le démontage de la hiérarchie raciale en termes visuels. Eric Baker affirme que dans la culture américaine les armes à feu sont des symboles de la suprématie blanche.<sup>13</sup> L'image des Black Panthers (principalement des hommes) portant ouvertement des armes à feu en public véhiculait le message de l'empouvoirement noir qui ferait vaciller la suprématie blanche. La convergence entre les Black Panthers, que leurs détracteurs qualifiaient de « militants armés » (Morrison 2021),<sup>14</sup> et la Jemima armée me permet d'affirmer que Saar remet en question les hiérarchies raciales et de genre.

En plus de transformer la Mammy soumise en guerrière héroïque, Saar lance une croisade contre les stéréotypes anti-Noirs dégradants. Dans une déclaration citée par LeFalle-Collins (2000 : 5), elle précise que sa mission consiste à « transformer les images négatives pour en extraire des informations positives puissantes ». <sup>15</sup> Les

10 Je suis redevable à Christoph Singler pour cet argument.

11 Robson proclame que le mouvement Black Arts est né le jour où Malcolm X fut assassiné.

12 Pour plus de détails, voir <https://humanities.byu.edu/the-black-panthers-performances-of-gun-ownership/>.

13 Voir le site <https://humanities.byu.edu/the-black-panthers-performances-of-gun-ownership/>.

14 Pour plus de détails, voir <https://why.org/articles/decades-later-a-new-look-at-black-panthers-and-their-legacy/>.

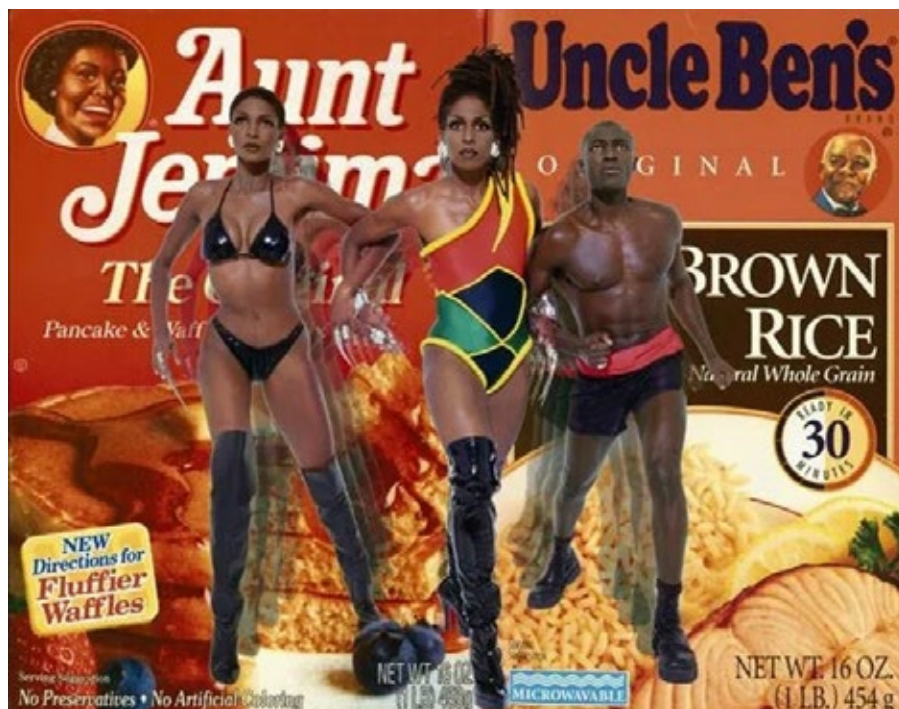
15 Saar écrit : « À la fin des années 1960, j'ai commencé à collectionner les images dégradantes d'Afro-Américains, désormais appelées *Black Collectibles*. J'ai le sentiment que ces images étaient importantes pour documenter la façon dont les Blancs ont historiquement perçu les Afro-Américains et comment ils nous ont dépeints comme des caricatures, des objets, des êtres moins qu'humains. Il s'agit d'images et d'objets fabriqués qui, dans bien des cas, étaient la seule référence que nous avions de nous-mêmes. Le mouvement des droits civiques et l'assassinat de Martin Luther King Jr. m'ont incitée à utiliser ces images dans mon art. J'ai commencé à recycler et à transformer des Sambos, des Toms et des Mammys dans mes assemblages. La Mammy, personnage inventé par les Blancs pour représenter une servante, est toujours obèse avec des traits grossiers... La Mammy savait et restait à sa place. En 1972, j'ai tenté de changer cette «place» en créant la série *The Liberation of Aunt Jemima*. Mon intention était de transformer une figure négative et avilissante en une femme positive et puissante, qui se tient face à l'ennemi, un balai dans une main et une arme dans l'autre, pour la bataille. Une guerrière prête à combattre la servitude et le racisme » (Saar 1998 : 249).

objets trouvés et les publicités, souvent considérés comme futiles, jouent un rôle crucial dans la formation du discours culturel populaire. Trudier Harris observe que dans la plupart des représentations conventionnelles, la Mammy est associée à la cuisine. En ce sens, la cuisine n'est pas seulement un espace physique, elle évoque aussi des notions comme docilité, conformisme et gémissement (Harris 1982 : 172). Saar offre trois représentations différentes de femmes noires dans cet assemblage : une image publicitaire, la figurine et une carte postale représentant la Mammy avec un enfant mulâtre. Or, dans aucune de ces images, la femme noire ne se trouve à l'intérieur de la maison ou n'est représentée dans ses espaces habituels, à savoir la cuisine ou la chambre d'enfant. Harris soutient également que si la bonne traditionnelle est obséquieuse, réservée et s'identifie au statu quo, l'activisme politique est la caractéristique de la Mammy « militante » (Harris 1982 : 24). Elle n'a aucun scrupule à recourir ouvertement à la violence, dans la lutte pour ses droits ou contre l'oppression. La représentation de Aunt Jemima par Saar correspond à la description que fait Harris de la Mammy militante. Armée de son balai et son fusil, Aunt Jemima est une héroïne noire puissante, une guerrière qui s'apprête à démanteler la suprématie blanche. Saar révèle des images racistes anti-Noirs associées à des « objets de collection méprisables » (Patricia Turner, 2002 : 5) utilisés par l'économie capitaliste hégémoniale et le dispositif idéologique blancs pour populariser les stéréotypes.

## L'héritage de *The Liberation of Aunt Jemima*

*The Liberation of Aunt Jemima* devint rapidement populaire. L'intellectuelle et militante noire Angela Davis lui attribua le mérite de marquer le début du mouvement des femmes noires (Sayej 2018). Elle a influencé des générations d'artistes noirs comme l'US-jamaïcaine Renee Cox (\*1960), dont *The Liberation of Lady J. and U.B.* (1998, ill. 3) a été inspirée par l'œuvre de Saar.<sup>16</sup> Cox lui rend hommage en utilisant le titre de l'assemblage de Saar. Cox poursuit sa croisade contre les marques alimentaires populaires telles que *Uncle Ben's Brown Rice* et *Aunt Jemima Pancakes* qui ridiculisent les corps et les identités des Noirs pour en tirer des bénéfices économiques. Les boîtes d'aliments qui affichent des étiquettes et les images dégradantes constituent la toile de fond du collage de Cox. Le procédé éclaire la manière dont la politique, les abus économiques, le racisme et les stéréotypes anti-Noirs se côtoient dans les publicités, composantes cruciales de la culture populaire. Le premier plan est occupé par la propre Cox en tant que super-héroïne nommée Rajé. On voit Rajé tenir les mains de nouveaux avatars de Aunt Jemima et d'Oncle Ben, désormais libres. Les expressions déterminées et sombres des trois personnages, ainsi que la manière dont ils avancent ensemble, leur confèrent une certaine dignité. Leur regard tourné vers le large suggère également qu'ils se lancent dans une entreprise monumentale.

<sup>16</sup> Cox en parle dans son entretien avec Artress Bethany White (1998 : 55).



Ill. 3 Renée Cox, *The Liberation of Lady J. and U.B.*, 1998. Impression Cibachrome, 48 x 60 pouces (121,9 x 152,4 cm). Courtesy Renée Cox

Rajé porte des tresses afro et des bottes en cuir noir qui la placent dans la tradition de la résistance politique noire, car ces coiffures afro, les bérets noirs, les vêtements en cuir (y compris les bottes et les vestes) et les lunettes de soleil noires sont les éléments centraux de l'héritage visuel des Black Panthers dans l'arène culturelle. D'autre part, le justaucorps de super-héroïne de Rajé - noir avec du rouge, du jaune et du vert - est aux couleurs du panafricanisme et du drapeau national jamaïcain. À l'instar de l'utilisation du poing noir par Saar, Cox explicite sa position politique par le biais des tresses de Rajé et les couleurs du nationalisme noir dans sa version de la libération de Aunt Jemima.

Malgré certaines similitudes, la manière dont Cox et Saar libèrent Aunt Jemima des cases stéréotypées est différente. Cox brise le moule et remplace Aunt Jemima et l'oncle Ben, maintenant affranchis, par la mannequin noire Roshumba Williams et l'acteur Rodney Charles. Elle les habille en cuir noir associé aux Black Panthers et leur ouvre les portes de la prison aux sourires serviles et aux bandanas rouges. Libérés des sempiternelles boîtes de riz brun et de sirop d'érable, l'oncle Ben et Aunt Jemima respirent la force et la jeunesse, ils sont plus dynamiques, musclés, sûrs d'eux et déterminés - bien loin de leurs homologues stéréotypés, plus âgés et plus faibles. Comme Saar, Cox démonte également leur représentation (fausse) en tant que figures asexuées. Ses modèles respirent la virilité, le glamour et la beauté pulpeuse. Au contraire, l'Aunt Jemima de Saar, sur la voie de l'émancipation, conserve son physique stéréotypé tels son corps obèse, une peau noire comme la suie et le foulard caractéristique ; Saar se concentre essentiellement sur un changement d'attitude et lui fait arborer un sourire narquois. Chez Cox, la libération ne comporte ni armes ni bombes, mais avec leurs ongles pointus et saillants, ses trois personnages sont prêts à en découdre. Alors que chez Cox c'est une figure noire qui libère les deux autres, Saar se concentre sur



l'émancipation de Jemima, armée d'un pistolet, d'un fusil et de son sempiternel balai. Aunt Jemima n'est plus une victime, elle cherche rétribution et devient une héroïne exerçant son pouvoir.

La différence entre les approches de Saar et de Cox se reflète du reste dans les titres. Contrairement à Saar qui conserve le nom de Aunt Jemima, Cox ne se contente pas de démolir visuellement les stéréotypes mais transforme également les noms. Elle désigne Aunt Jemima sous le nom de Lady J., dissociant ainsi sa figure, qui vient de s'émanciper, du monde de la servitude. Le terme « lady » désigne une femme de la classe supérieure, généralement une femme blanche. Par ce biais, Cox souligne la mobilité sociale des femmes noires. J'aimerais toutefois remarquer que le terme « lady », surtout lorsqu'il est appliqué à une femme noire, peut être controversé en raison de son histoire complexe. Lisa Thompson affirme que « le comportement sexuel conservateur est le fondement de la représentation de la féminité de la classe moyenne » (Lee 2010 : vii). Le modèle de la « Black Lady » met l'accent sur la moralité ou la pureté des femmes tout en minimisant la sexualité des femmes noires. Il adhère à la vision victorienne négative de la sexualité féminine et à celle de la sexualité des femmes noires comme l'obscur « autre », odieuse et indésirable qui doit être maîtrisée voire éradiquée. Le paradigme de la « Black Lady » respectable, tout comme le stéréotype de la « Mammy », est donc un instrument de répression qui maintient le statut de la femme noire comme une entité asexuée. La « Black Lady » fonctionne aussi comme une « image de surveillance » (Collins 2000 : 69), en ce qu'elle sert à soumettre davantage les femmes noires au lieu de les libérer (Patricia Hill Collins 2000 : 80, Lisa Thompson 2009 : 3 et Shayne Lee 2010 : x). Le nouveau modèle soi-disant libéré de Lady B. et les stéréotypes anti-Noirs, qui devraient s'opposer diamétralement, semblent bizarrement converger. D'autre part, ce nouveau modèle a l'air plus menaçant car, contrairement aux stéréotypes de Mammy/Aunt Jemima, créés par l'ordre capitaliste hétéropatriarcal blanc, la « Black Lady » émerge de la communauté noire – de la bourgeoisie noire - elle-même.

L'œuvre se prête à des significations multiples, souvent contradictoires, l'humour et l'ironie de Cox aidant. Richard J. Powell observe qu'elle met en scène une « évasion fantastique » des deux mannequins qui s'éloignent des paquets de nourriture, et qu'elle met en évidence la « la ligne fine qui sépare les stéréotypes et les représentations idéalisées ». Cox répond par « l'humour et l'ambiguïté plutôt que par une dénonciation solennelle » pour vérifier si les Noirs peuvent vraiment se libérer du racisme intériorisé (Powell 2002 : 231). Chez Cox les avatars émancipés de Jemima et de Ben sont des mannequins et/ou des athlètes. Certes ils se débarrassent d'un stéréotype (signifié par les publicités pour les pancakes), mais le spectateur est amené à se demander s'ils ont vraiment atteint la libération à cette époque de marchandisation culturelle des corps noirs. Ces belles évasions ouvrent des possibilités alternatives bien limitées, dont le sport et la mode, et empêchent la progression des Noirs dans de nombreux autres domaines tels que les sciences, la technologie, la politique, l'université, l'entreprise et les affaires, parmi d'autres.



## Le retour de Saar sur le chantier inachevé de Aunt Jemima

On ne saurait nier les avancées politiques et juridiques du Mouvement dans le domaine des droits civiques, qui ont abouti à la déségrégation des établissements d'enseignement et des installations publiques, ainsi qu'à l'interdiction de la discrimination à l'embauche et à l'emploi fondée sur la race, le sexe, la religion ou la nationalité.<sup>17</sup> Malgré ces avancées, Saar revient à la fin des années 1990 sur les objets de collection dégradants. Elle soutient que *The Liberation of Aunt Jemima* reste un « chantier inachevé » en raison du « racisme persistant » aux États-Unis.<sup>18</sup> Les stéréotypes anti-Noirs, la discrimination à l'embauche et au logement, la brutalité policière, l'incarcération massive et le racisme systématique sont toujours à l'ordre du jour. Je soutiens que les choix de Saar concernant la forme d'art et les matériaux sont intimement liés à son projet intellectuel en trois volets : mettre en lumière et honorer ses racines africaines, critiquer la colonisation européenne et l'asservissement des Africains et mettre en avant les histoires de travail des femmes noires bien souvent ignorées et/ou dénigrées par le patriarcat blanc capitaliste et la bourgeoisie noire. J'en viens maintenant à *Lest We Forget ; The Strength Of Tears, The Fragility of Smiles, The Fierceness of Love*, tiré de *Workers + Warriors : The Return of Aunt Jemima* (N'oublions pas : la force des larmes, la fragilité des sourires, la hardiesse de l'amour, œuvre de la série *Travailleurs et Guerriers : Le retour de Aunt Jemima*, 1998).

## Le palimpseste des femmes noires

*Lest We Forget...* (ill. 4) est composée de trois vieilles planches à laver abîmées, rassemblées sous la forme d'un triptyque. Sur le panneau central, Saar retrace visuellement la terrible histoire de la traversée atlantique en agrandissant l'image du *Brookes*, tristement célèbre navire négrier britannique. L'image montre des centaines de captifs noirs enchaînés et enfermés dans la cale du bateau. Violés, maltraités, battus, affamés, dépouillés et mutilés, nombreux étaient les captifs qui connurent une mort douloureuse au cours de la traversée infernale. Si pour les colonisateurs anglais et les maîtres impérialistes le navire représentait le commerce, la prospérité et la gloire, pour les Noirs il signifiait la mort, la déshumanisation et l'enfermement dans une vie d'esclave sans fin. Aunt Jemima portant un fusil revient dans cette œuvre sur le panneau de droite. La planche à laver de gauche porte une photographie floue dévoilant une femme noire penchée au-dessus d'un évier en train de frotter des vêtements. Alors que le panneau à droite illustre l'humour subversif de la première *Aunt Jemima*, celui de gauche célèbre le travail et la résilience des femmes noires.

17 Le militantisme en faveur des droits civils a également ouvert la voie à la loi de 1965 sur le droit de vote et celle de 1968 sur le logement équitable, rendant illégale la discrimination en matière de droit de vote, d'achat et de vente de biens immobiliers.

18 Saar explique que le racisme persistant aux États-Unis, sous différentes formes, l'a poussée à revenir sur le sujet : « Aujourd'hui, en cette fin de millénaire, je suis encore plus consciente de la persistance du racisme, notamment dans les arts, et plus particulièrement de la tendance actuelle à réinventer les images stéréotypées négatives des Noirs. J'interprète cette tendance comme l'émergence de la mentalité subconsciente de la plantation et une forme de contrôle de l'art noir. En réponse, j'ai commencé une nouvelle série d'assemblages qui composent cette exposition *Workers and Warriors : The Return of Aunt Jemima* » (Saar 2000) .



Ill. 4 Betye Saar, *Lest We Forget, The Strength of Tears, The Fragility of Smiles, The Fierceness of Love*, 1998. Technique mixte et figure en bois sur 3 planches vintage, 22  $\frac{3}{4}$  x 30  $\frac{1}{4}$  x 2 in. (57.8 x 76.8 x 5.1 cm). Courtesy Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida, Purchase, R. H. Norton Trust, 2006.32, Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery, LLC, New York, NY. Photo Credit: N/A

Cette œuvre reprend la tradition du triptyque, un format fréquemment utilisé pour des sujets religieux dans les églises chrétiennes. Tatty Martin (n.d.) explique qu'il donne lieu à des perspectives variées sur un sujet ou pour narrer une séquence. Puisque le triptyque permet une narration visuelle, Saar s'en empare pour créer un récit de l'histoire des femmes noires en Amérique. Elle exhume les souvenirs traumatisants, la douleur viscérale et la déshumanisation endurés par ses ancêtres africains à différents moments de l'histoire, notamment lors de la traversée transatlantique, de la période de l'esclavage, de la ségrégation et dans le monde après le Civil Rights Movement. Les trois panneaux interconnectés illustrent non seulement la ridiculisation et les stéréotypes dont sont victimes les femmes noires en Amérique, mais aussi le calvaire de l'esclavage et leur interminable travail harassant dans des emplois subalternes et sous-payés.

Composé d'éléments verbaux et visuels, chaque planche à laver est une œuvre en soi. La dimension visuelle est soutenue par les éléments textuels correspondants, tels que les titres ou les courtes citations que Saar ajoute aux planches. Ma thèse est que Saar revisite les « lieux du traumatisme », pour ainsi dire; elle mène une bataille contre l'oubli et l'effacement de l'expérience des femmes noires.<sup>19</sup> Mon interprétation est étayée par l'analyse des éléments textuels qui accompagnent les éléments visuels dans ce triptyque.

*Lest We Forget*, est embossé en haut du panneau central et doit être mis en lien avec trois autres textes écrits sur les trois planches à laver. Le panneau central se lit comme suit : « N'oublions pas la fragilité des sourires d'étrangers perdus en mer ».

19. Saar soutient que « ses préoccupations sont les luttes de la mémoire contre l'oubli » (1998: 249).

Saar exhorte les futures générations noires à se souvenir de la traversée transatlantique. Malgré tout, les navires négriers étaient aussi des lieux où se jouait la survie et où se produisaient des rébellions. Aussi Saar lance-t-elle un avertissement : les sourires sur les navires négriers sont fragiles, car non seulement la mort, mais aussi l'insurrection rôdent sous la surface. Sur le panneau de gauche, qui représente le travail des femmes noires, on peut lire « la force des larmes de celles qui ont trimé ». Saar renverse la connotation habituelle des larmes comme un signe de faiblesse, elle accorde de la dignité à ces femmes noires dont le travail était souvent considéré insignifiant. Arlene Raven qualifie ce triptyque de « portrait commémoratif » où souvenirs et larmes se mêlent (1998 : 8). Saar exhume, célèbre et consacre la mémoire et le travail de ses ancêtres anonymes, souvent désarmées, battues mais invaincues, dignes et résilientes, « sur les épaules desquelles nous nous tenons aujourd'hui » (titre d'un autre assemblage de Saar).

Le panneau de droite contient une planche à laver dotée d'un objet de collection anti-noir et trois textes. Associant son art et sa quête d'action politique, Saar écrit le mot d'ordre « Libérez Aunt Jemima », cousu en rouge sur le tablier de Jemima. La deuxième citation, « Les temps extrêmes appellent des héroïnes extrêmes », est inscrite sur l'extrémité inférieure de la planche à laver. Alors que la reconceptualisation de Aunt Jemima en tant qu'« héroïne » noire était implicite dans *The Liberation of Aunt Jemima*, Saar déclare maintenant ouvertement que la Jemima armée est une « héroïne extrême » qui jouera un rôle central dans la libération des Noirs. L'artiste critique l'inégalité sociopolitique qui empêche l'épanouissement des Noirs. Les temps qui courent sont une « époque extrême ». Soulignant l'importance des textes et des accessoires tels que les fusils dans l'œuvre de Saar, LeFalle-Collins observe : « Qu'elle travaille avec des images de Noirs dignes ou dégradantes, Saar manipule leurs contextes historiques en donnant à ces personnes des voix à travers un texte subtilement tordu et des gestes subversifs » (2000 :6). Enfin, l'inscription en haut se lit comme suit : « N'oublions pas la férocité de l'amour ». Saar remet en question la compréhension banale de l'amour, conçu principalement en termes de paix et de non-violence. Pour elle, l'amour est intimement lié à l'activisme politique, à la hardiesse et à la création de nouvelles possibilités radicales. La Mammy de son œuvre est poussée par ce même amour à revendiquer la justice pour les Noirs et l'éradication des inégalités systémiques.

L'assemblage réunit des objets trouvés pour créer des œuvres d'art en trois dimensions. Créé à partir d'une grande diversité de matériaux tels que des planches à laver, des photographies vintage, des gravures et des objets de collection dérogatoires, cet assemblage accuse une multiplicité d'influences artistiques. Saar était fascinée par l'utilisation que l'artiste blanc Joseph Cornell (1903-72) fit de vitrines en bois comme dispositifs d'encadrement.<sup>20</sup> L'utilisation par Saar de planches à laver dans ce triptyque comme dispositifs d'encadrement reflète l'influence de Cornell.<sup>21</sup> Saar s'est également inspirée des œuvres de Noah Purifoy (1917-2004). Purifoy faisait partie du groupe d'artistes qui organisa *66 Signs of Neon*, une exposition créée à partir des débris de la rébellion de Watts (1965) qui ravagea le quartier noir de Watts

20 Saar raconte que l'observation de l'art d'assemblage de Joseph Cornell (1903-1972) au Pasadena Art Museum en 1967 a été un moment décisif dans son évolution en tant qu'artiste. Cornell avait créé de petites boîtes en bois qui abritaient ses œuvres délicates. Olivia Laing fait remarquer que la boîte est la principale métaphore de la vie et de l'œuvre de Cornell.

21 Dans nombre de ses œuvres, Saar utilise des cadres de fenêtres, des portes et des panneaux comme éléments d'encadrement.



à Los Angeles.<sup>22</sup> Dans *Sir Watts* (1966) il utilisait des objets récupérés dans les débris des tours de Watts. L'influence de Purifoy est palpable dans la propension de Saar à utiliser l'assemblage pour commémorer l'histoire des Noirs.

La planche à laver ne fonctionne pas seulement comme un dispositif de cadrage à des fins esthétiques. Motif central de ce triptyque, elle est un « signifiant du travail, en particulier du travail des femmes » (LeFalle-Collins 2000 : 5) et permet de tisser un récit sur ce sujet. Les surfaces rugueuses des planches à laver évoquent les souvenirs viscéraux et sensoriels de la souffrance des femmes noires, qu'il s'agisse de douleurs de dos ou jambes, ou bien de mains meurtries (Kaplan 2021 : 198). En soulignant l'opposition entre, d'une part, la manière dont les femmes de service noires sont perçues par ceux ou celles qu'elles servent et de l'autre, les modalités dont leur héritage devrait être revu par des artistes noires comme Saar elle-même, elle montre son respect et sa reconnaissance à ces travailleuses noires anonymes, sous-payées et sous-estimées.

Saar est appréciée comme une « conteuse visuelle » (Carpenter 2004 : 98) qui excelle dans l'art de « faire quelque chose à partir de rien ».<sup>23</sup> En effet, elle utilise des matériaux banals, bon marché, vieux et souvent jetés au rebut. Or, dès qu'elle les combine avec du matériel textuel dans de nouvelles permutations et combinaisons, elle génère des significations inédites. Raven observe de nombreuses répétitions et continuités dans *Workers + Warriors*. Par exemple, Saar utilise la même photographie du *Brooks*, le navire négrier britannique, dans ce triptyque et dans *I'll Bend But I Will Not Break*. De même, la photographie vintage de la domestique noire du triptyque, déjà été utilisée dans *National Racism*. L'image de la Mammy portant un pistolet, associée au mot d'ordre « Libérez Aunt Jemima », revient dans de nombreuses œuvres. Sans doute il s'agit là d'une stratégie artistique. Saar recycle, répète et réutilise les images et les slogans pour souligner le caractère fastidieux et répétitif de l'activité des femmes noires. Cette répétition incessante est également un moyen de réaffirmer, de revendiquer et de commémorer le travail acharné, l'ingéniosité et la résilience des femmes noires ordinaires qui ont survécu contre vents et marées. J'ajoute que la transformation d'objets anciens dans de nouveaux contextes et de nouvelles formes crée une sorte de palimpseste, un parchemin où une ancienne écriture oblitérée et/ou réécrite pour un autre récit. L'artiste arrache les objets à leur contexte d'origine et les combine pour créer une nouvelle histoire, beaucoup plus complexe car composée d'une multitude de visions. Ces objets incarnent la mémoire de leurs anciens propriétaires/utilisateurs et les contextes de leur production et de leur utilisation, qui interagissent avec les souvenirs personnels et la vision artistique de Saar, créant ainsi ce qu'Ishmael Reed appellerait un « artefact historique communautaire ». Reed soutient que ces œuvres pourraient être considérées comme un acte de « documentation historique » où le communautaire fusionne avec le personnel dans une œuvre d'art (Reed cité dans Carpenter 2004 : 94).

22 La rébellion de Watts est le nom donné à la série d'émeutes qui ont éclaté dans le quartier majoritairement noir de Watts à Los Angeles en 1965. « La rébellion de Watts a duré six jours, faisant 34 morts, 1 032 blessés et 4 000 arrestations, impliquant 34 000 personnes et se terminant par la destruction de 1 000 bâtiments, pour un total de 40 millions de dollars de dommages » (rédacteurs de History.com). <https://www.history.com/topics/1960s/watts-riots> Céleste-Marie Bernier et Nicole Willson utilisent une formulation similaire entre guillemets pour décrire le travail de Saar (8).

23 Céleste-Marie Bernier et Nicole Willson (2020) utilisent une formulation similaire entre guillemets pour décrire le travail de Saar.



## Du militantisme ouvert à la subversion discrète

Dans *Power*, 1998-99, Saar utilise quatre planches à laver pour former une table.<sup>24</sup> Sur la surface de la table elle colle une publicité pour une boîte de levure chimique qui présente l'image péjorative habituelle d'une Mammy noire dans la cuisine, accompagnée d'un Pickaninny.<sup>25</sup> En effet, les femmes noires étant connues, surtout dans le Sud, pour leurs recettes savoureuses. De nombreuses publicités ont exploité leur image pour vendre leurs produits. Ici, la femme noire offre tous les stéréotypes associés à la Mammy. Le garçon noir à son côté semble lui aussi sorti des archives visuelles des représentations racialisées de l'époque de Jim Crow, avec ses lèvres rouges épaisses, son nez large, sa peau foncée, ses yeux globuleux et sa démarche chaloupée. La Mammy contemple la pâte (qu'elle semble avoir préparée) en train de monter, posée sur une table en bois.

Sharon F. Patton soutient que les œuvres postmodernistes véhiculent des significations contradictoires entre les mots et les éléments picturaux (1998 : 234). Les observations de Patton s'appliquent à la combinaison d'éléments visuels et verbaux de Saar. L'apparente conformité visuelle de la scène est sévèrement mise à mal par la narration textuelle de l'œuvre. Saar évite l'armement de la Mammy et se concentre sur les symboles de servitude. Elle subvertit cependant l'iconographie racialisée de l'œuvre en introduisant les signifiants de la dissidence et de la rébellion dans cette scène apparemment conformiste. J'examinerai trois points pour étayer mon argument.

Premièrement, Saar masque la lettre « D » de « POWDER » de sorte que le spectateur voit le mot « POWER » surgir du gâteau en train de lever. La cuisine, épice de la servitude, se transforme en une arène d'activisme et de changement où la Mammy revendique et affirme son pouvoir. Sa grimace pitoyable, emblématique de sa supposée simplicité d'esprit, est remplacée par une expression sombre tandis qu'elle regarde attentivement le gâteau. La pâte montante crée une image visuelle du bouleversement et de l'insurrection qui ont éclaté et continueront d'éclater au cœur des foyers blancs et des cuisines conventionnelles. Saar s'abstient de déployer une arme ou tout autre objet tel qu'un balai ou un fer à repasser. Elle insinue que le pouvoir de la Mammy, au contraire, ferait éruption de la farine et de la levure qui semblent l'avoir ligotée au fil des décennies.

Deuxièmement, la présence de l'enfant noir au cœur de cette cuisine est à noter. Dans d'autres œuvres de la série, comme *Lullaby* (1999), Saar exprime la douleur des nourrices noires qui doivent s'occuper des petits blancs pendant que leurs propres enfants sont abandonnés dans l'herbe. À l'opposé de Saar, *The Bluest Eye* de Toni Morrison<sup>26</sup> et les publicités populaires mettant en scène la Mammy stéréotypée montrent que seuls les Blancs sont les consommateurs des plats exquis préparés

24 *Power* a été publié dans *In Service : A Version of Survival* (2000). Image non disponible.

25 Les enfants noirs sont représentés comme autant de Pickaninnies. Ils sont négligés et habillés de façon peu soignée. Ils sont généralement exposés en train de fourrer une pastèque dans leur grande bouche. Alors que leurs yeux sont typiquement peints, exorbités, leur peau est de couleur ébène et leurs lèvres sont carrément rouges. Ils apparaissaient régulièrement sur des cartes postales, des affiches et autres éphémères comme des bouffons naturels sans nom et sans intérêt fuyant les alligators pour se diriger vers le poulet frit (Pilgrim 2000). <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/picaninny/homepage.htm>.

26 Le premier roman de Toni Morrison (1970) présente les histoires de Pauline, une femme noire qui travaille dans une maison de blancs, et de sa fille, Pecola. Pauline prépare son plat fétiche, la tarte aux myrtilles, pour sa pupille et ses employeurs blancs, mais jamais pour ses propres enfants.

par les femmes noires. Saar semble battre en brèche cette attente conventionnelle. La présence de l'enfant noir joyeux qui regarde le gâteau et envisage de le manger (ce qui lui est habituellement refusé) pourrait être considérée comme un défi face à l'héritage iconographique des Noirs généralement en situation de servitude et non de consommateurs, en particulier des produits de leur propre travail. En outre, la pâte qui monte indique visuellement non seulement le plaisir culinaire et la satiété du désir, mais aussi l'espoir d'empouvoirement et d'opportunités d'accomplissement pour les Noirs.

Troisièmement, la présence d'un chat dans la cuisine pourrait être vue comme un signe de subversion au sein de la maison du maître. En effet, alors que le chien représente la loyauté, le chat est associé à l'indépendance et à l'intelligence dans la culture populaire ; dans l'iconographie occidentale, il est aussi le symbole de la sensualité et de la luxure.<sup>27</sup> Moffitt explique que le chat a généralement des connotations négatives car il est identifié à une femme lubrique (Moffitt 1994 : 24). Kitty Jackson affirme que le félin évoque également « l'énergie féminine mystique » associée à « des images de sorcières » et « l'obscurité et la magie noire » (Jackson 2019 : 2). Je souhaite cependant faire valoir que même dans les limites sécurisées d'un foyer, le chat n'est pas un animal domestiqué, mais un chasseur. Chez Saar, sa pose est également significative ; il ne dort pas ou ne se repose pas, il se tient en alerte sous la table où repose le gâteau. En outre, il donne l'impression de grogner tout en fixant l'observateur. Ainsi, à l'instar de la Mammy dans *The Wind Done Gone : An Unauthorized Parody* (2001) d'Alice Randall,<sup>28</sup> qui assassine les fils du maître pour rétablir son propre pouvoir au sein de la maison, le chat de Saar signifie une subversion similaire.

Ma lecture de *Power* acquiert davantage de crédibilité si l'on examine le contexte dans lequel l'œuvre a été présentée pour la première fois. L'une des raisons possibles du passage d'un appel manifeste aux armes à un appel plus discret à la dissidence et à l'insurrection serait la « guerre factice contre la drogue » que menait le gouvernement capitaliste blanc. Commencée dans les années 1980, cette campagne s'est traduite par une mise sous surveillance, un contrôle social racialisé et des « mesures punitives légales » qui ont ouvert une ère d'« incarcération de masse en Amérique ».<sup>29</sup> La répression qui s'est abattue sur les communautés noires a été renforcée par le système de justice pénale et par « un maillage de plus en plus dense de lois, de règles, de politiques et de coutumes pour contrôler des personnes taxées de criminelles, tant en prison qu'à l'extérieur » (Alexander 2010 : 13). Saar créa ces deux séries à une époque (1998 et 2000) où Bill Clinton était président. Alexander réfute l'idée selon laquelle seuls les politiciens républicains conservateurs menaient cette guerre contre la drogue. Elle examine comment les démocrates, y compris Bill Clinton et Barack Obama, poursuivirent ou plutôt menèrent la guerre par procuration

27 Par exemple, bien que Manet ait modelé *Olympia* (1865) d'après la *Vénus d'Urbino* (1534) du Titien, qui comportait un chien, il choisit de peindre « un chat noir droit, excité et crachant » (Moffitt 1994 : 22). Ici, le chat signifie la sexualité féminine car il est associé à une prostituée.

28 *Wind Done Gone* parodie le roman sudiste *Autant en emporte le vent* (1939). On pourrait le placer dans la catégorie de ce que Susan Donaldson appelle les romans de tradition anti-plantation, car ils sapent la manière dont des romans comme *Autant en emporte le vent* représentent le Sud d'avant la guerre de Sécession, les Noirs réduits en esclavage et la représentation unilatérale de la guerre civile (1861-65).

29 Angela Davis a été l'une des premières intellectuelles à attirer l'attention sur l'« état d'urgence » (terme utilisé par Davis) et le « complexe carcéral-industriel » aux États-Unis. Pour un examen détaillé de l'« incarcération de masse » des Noirs, voir Michelle Alexander (2010), qui approfondit le discours déjà présent chez de nombreux penseurs noirs tels que Manning Marable, Angela Davis, Michael Eric Dyson et Tony Platt, entre autres, qui représentent ce que Platt appelle « une très longue tradition noire dans la praxis criminologique antiraciste » (Tony Platt 2014 : 5).

contre la drogue avec grande férocité. Le nombre de femmes noires incarcérées sous Clinton atteignit un niveau record, suite à la draconienne « loi des trois infractions ».<sup>30</sup> Le choix de mettre en avant des méthodologies obliques de subversion et de résistance au capitalisme blanc s'explique par la vie précaire des communautés noires à l'ère de l'incarcération de masse, de la brutalité policière et de la prolifération du racisme anti-noir.

## Conclusion

L'intention artistique de Saar me semble-t-il est triple. Premièrement, comme d'autres féministes noires telles qu'Alice Walker *In Search of Our Mothers' Gardens* (1983), Saar tient à la mémoire de ses aïeules noires. Deuxièmement, elle rappelle les travaux pénibles et quasi sisyphéens que les femmes noires ont accomplis avec dignité pour survivre à un système qui ne favorisait pas leur épanouissement. Troisièmement, le choix des objets trouvés et sa méthode basée sur la répétition sont intimement liés à son objectif idéologique et politique de libération des femmes noires.

Les assemblages de Saar procèdent à une relecture et à une réinterprétation d'histoires disponibles. Ses œuvres sont construites à partir de matériaux soigneusement sélectionnés, comme des planches à laver et des objets de collection anti-noirs. Saar ne se contente pas de réfléchir à l'époque et à la période d'utilisation de ces objets, mais cherche activement à faire de la place pour des histoires qui n'ont pas été chantées, des histoires oubliées et/ou perdues. La réappropriation d'objets ancrés dans la violence et la discrimination à l'égard des Noirs lui permet d'attirer l'attention sur l'histoire et les actes d'historicisation, à savoir les absences, les omissions et souvenirs oubliés qui permettent d'obtenir une cohérence narrative. La répétition et la juxtaposition des matériaux dans les œuvres de Saar fonctionnent comme un palimpseste qui crée des interconnexions et rend visibles les couches superposées et changeantes des mémoires et des significations.

## Références

- Alexander, Michelle, *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Color Blindness*. New York: The New Press, 2010.
- Adler, Esther. « Review » of <https://www.moma.org/Artists/5102>. MoMA Artists, 2019. <https://www.moma.org/artists/5102>.
- Bernier, Celeste-Marie, and Nicole Willson, « Workers + Warriors: Black Acts and Arts of Radicalism, Revolution, and Resistance Past, Present, and Future », *Kalfou: A Journal of Comparative and Relational Ethnic Studies* 7 (1), 2020. <https://doi.org/10.15367/kf.v7i1.294>.
- Carpenter, Jane, *Betye Saar*. San Francisco: Pomegranate Communications, 2004.
- Collins, Patricia Hills, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 2000.

<sup>30</sup> La loi prévoit une peine d'emprisonnement à vie si une personne est prise à trois reprises pour une infraction à la législation sur les stupéfiants, considérée, elle aussi, comme un crime non-violent. En outre, non seulement Clinton a adopté une approche « dure envers la criminalité », mais il a également sabré dans l'assistance publique et les fonds publics de manière importante.

- Duron, Maximiliano, « Artists Betye Saar, Faith Ringgold, and Renee Cox Called for Aunt Jemima's Liberation Years Ago » *ARTnews.com*, 19 juin, 2020. <https://www.artnews.com/art-news/news/betye-saar-faith-ringgold-renee-cox-aunt-jemima-1202691661/>.
- Farrington, Lisa E., *African-American Art: A Visual and Cultural History*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Harris, Trudier, *From Mammies to Militants: Domesticity in Black American Literature*. Philadelphia: Temple Univ. Press, 1982.
- History.com Editors. « Watts Riots », *History*, August 21, 2018. <https://www.history.com/topics/1960s/watts-riots>.
- Kaplan, Sara Clarke, *The Black Reproductive: Unfree Labor and Insurgent Motherhood*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021.
- Lee, Shayne, *Erotic Revolutionaries: Black Women, Sexuality and Popular Culture*. New York: Hamilton Books, 2010.
- Lefalle-Collins, Lizzetta, « Surviving Servitude », in *Betye Saar: In Service: A Version of the Survival*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2000.
- Lewis, Samella S., *African American Art and Artists*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Laing, Olivia, « Joseph Cornell: How the Reclusive Artist Conquered the Art World – from His Mum's Basement », *The Guardian*, 25 Juillet 2015. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/25/joseph-cornell-wanderlust-royal-academy-exhibition-london>.
- Martin, Tatty, « What Is a Triptych? », *Rise Art*, n.d., <https://www.riseart.com/guide/2414/what-is-a-triptych>.
- Miranda, Carolina A., « For Betye Saar, There's No Dwelling on the Past; the Almost-90-Year-Old Artist Has Too Much Future to Think About », *Los Angeles Times*, 29 April 2016. <https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-ca-cam-betye-saar-20160501-story.html>.
- Morrison, Toni, *The Bluest Eye*. New York: Vintage Books, 1970.
- Moffitt, John F., « Provocative Felinity in Manet's Olympia », *Notes in the History of Art* vol. 14, n° 1 (1994): 21–31. <http://www.jstor.org/stable/23205579>.
- Nanda, Shaweta, « Re-claiming the Mammy: Racial, Sexual and Class Politics Behind 'Mammification' of Black Women », Anisur Rahman, Supriya Agarwal and Bhumika Sharma (eds.), *Discoursing Minority: In-Text and Co-Text*. New Delhi: Rawat Publications, 2014: 291–304.
- Patton, Sharon F., *African American Art: Oxford History of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Pilgrim, David, « The Picaninny Caricature », 2000. <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jim-crow/antiblack/picaninny/homepage.htm>
- Platt, Tony, « Editor's Introduction: Legacies of Radical Criminology in the United States », *Social Justice* 40, n° 1/2 (2014): 1–5. <http://www.jstor.org/stable/24361656>.
- Powell, Richard J., *Black Art: A Cultural History*. London: Thames & Hudson World of Art, 2002.
- Randall, Alice, *Wind Done Gone: An Unauthorized Parody*. New York: Houghton Mifflin, 2001.
- Raven, Arlene, « Mostly 'Bout Survival », in *Betye Saar: Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 1998.
- Robson, David, *The Black Arts Movement*. Detroit: Lucent Books, 2008.



- Saar, Betye, « Influences: Betye Saan », *Frieze*, September 27, 2016. <https://www.frieze.com/article/influences-betye-saar>.
- Saar, Betye, « Unfinished Business: The Return of Aunt Jemima », in *Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*. Michael Rosenfeld Gallery, 1998.
- « Artist's Statement », in *Betye Saar: In Service: A Version of Survival*. Michael Rosenfeld Gallery, 2000.
- *Betye Saar: In Service: A Version of Survival*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2000.
- *Betye Saar: Still Tickin'*. Scottsdale, Arizona: Scottsdale Museum Of Contemporary Art; Sittard, The Netherlands, 2017.
- Sayej, Nadja, « Betye Saar: The artist who helped spark the black women's movement », *The Guardian*. 30 Octobre 2018. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/30/betye-saar-art-exhibit-racism-new-york-historical-society>.
- Thompson, Lisa B., *Beyond the Black Lady: Sexuality and the New African American Middle Class*. Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- Turner, Patricia A., *Ceramic Uncles & Celluloid Mammies: Black Images and Their Influence on Culture*. New York: University of Virginia Press, 2002.
- Walker, Alice, *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. New York: Phoenix, 1983.
- White, Artress Bethany, « Fragmented Souls: Call and Response with Renée Cox », in Monique Guillory and Richard C. Green (eds.), *Soul: Black Power, Politics, and Pleasure*. New York: NYU Press, 1998: 45–55. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qfg2m.9>.