

emory douglas l'œil de la panthère



par Koffi Agbodjinou

L'histoire commence un soir de Janvier au Hunter's point de Grassroots (San Francisco). Au sortir d'une brillante communication pour la première commémoration de la mémoire de **Malcolm X**, **Huey Newton** et **Bobby Seale**, venus spécialement d'Oakland pour l'occasion, sont abordés par une personne qui insiste beaucoup pour se rejoindre leur action....

Un artiste dans la révolution

Quand sa route croise celle du **BPP** en 1967, **Emory Douglas** est encore étudiant en graphisme. Un bref passage par l'imprimerie de la prison de Chino où il purgea une peine pour cambriolage, l'avait fait naître à sa vocation, en même temps qu'il s'était éveillé en tant qu'Afro-Américain, à une conscience aigüe de l'injustice raciale. A l'université, il avait commencé par collaborer à la scénographie des pièces du poète et activiste **Amari Baraka**. Ce soir là, le jeune homme perçoit dans le non moins jeune **Black Panther Party for Self Defense** (créé 3 mois plus tôt), l'opportunité unique de brasser son talent et sa colère à un réel engagement politique. **Seale** et **Newton** tombent à leur tour sous le charme. Le temps d'arbore la coupe afro caractéristique, Douglas est nommé à la **direction artistique** du "**The Black Panther**", l'hebdomadaire du parti. Il lui échoit ainsi la responsabilité, à seulement 22ans, de faire vivre le media le plus libre et plus virulent de l'Amérique moderne. Il l'assumera pendant près de dix ans et jusqu'à la fin de la parution du "TBP" en 1981, avec un investissement et une abnégation exemplaires. Son impact sur le message, la vie interne et l'image du groupe est tel qu'il se trouve élevé au rang de « **Ministre de la culture** ». Il deviendra une des principales figures de l'histoire controversée de ce Nationalisme noir, à égal importance qu'**Eldridge Cleaver**, le **Ministre de la Communication**, avec qui il forme le cerveau bicéphale de la propagande BPP; Cleaver fabricant l'idéologie et lui l'iconographie. C'est d'ailleurs au domicile de l'auteur de "**Soul on Ice**" rebaptisé « **la Maison Noire** » que s'élabore le "TBP". Douglas sait que « *la communauté noire ne lit pas* » et mesure l'importance de sa charge. Il opte de mettre ses connaissances en typographie commerciale et en illustration au service d'un langage graphique simple, direct et percutant, qui s'adresse à la masse et aux quartiers noirs. Le style très heurté emprunte à la fois à la BD et aux techniques mixtes de collage et de détournement. Très vite l'influence du tabloïd de 24 pages excèdera le cadre de la communauté. Dans son faste, il s'écoulait à plus de 400.000 exemplaires, et devint le journal révolutionnaire le plus lu aux USA. C'est un succès total. En plus de le mettre entièrement en images, Douglas clôt chaque édition par un poster, devenu un véritable objet de collection au prestige équivalent à celui des pin-up de Vargas.

Architecte d'un pan entier de l'histoire de la contestation par l'image, Douglas est un chantre du concept de contre-culture. Mais il reste surtout, celui qui aura construit l'identité visuelle du plus grand mouvement révolutionnaire urbain. L'urbanité étant la principale caractéristique de cette œuvre gigantesque, faite de centaines et de centaines d'illustrations, de posters, de dépliants ; de prospectus et de cartes postales. Cette œuvre qui en définitif, comme le parti aura souffert de la diabolisation des media, est la seule vraie histoire du BPP. L'histoire visuelle d'une colère qui n'est ni exclusivement noire, ni exclusivement américaine, mais qui toujours et partout se sera révélée le moteur d'un art juste et fort.

La révolution sera visualisée

Deux déclarations emblématiques permettent de saisir le contexte trouble dans lequel se développe le projet artistique d'Emory Douglas, en même temps qu'elles jettent un coup de projecteur sur une des périodes les plus excitantes de l'histoire de l'art : **Andy Warhol**, dont le génie est encore plus dans les citations que dans l'œuvre, jurant que la télé avait et était le pouvoir absolu et qu'il fallait y être pour être vrai..., et **Gill Scot Heron** répétant à qui veut

l'entendre que la révolution n'y passerait pas. Nous sommes dans l'Amérique des années 60, où tout se veut possible et facile, où la publicité envahit les murs et les esprits, et où la télé fait de plus en plus intrusion dans la vie privée, se présentant soumoisement comme le plus grand ami de l'Américain moyen, et où enfin, selon le mot de Warhol : « *consommer est bien plus américain que penser.* » C'est dit, l'art devra, pour être désormais valable, acquérir les ames du banal produit de consommation. Et c'est là toute l'éthique du courant qu'on appellera « **Pop**. » Profitant de la guerre, la capitale de l'art s'était déplacée de Paris vers New York et l'**Expressionnisme Abstrait** s'était imposé comme le premier grand mouvement artistique américain. Il se trouvera éclipsé par le **Pop Art**, dont Warhol est la figure tutélaire et qui prône un retour au figuratif, entendant ainsi finir avec la sacralité de l'art et l'acte de faire de l'art en les mettant à la portée de tout le monde. C'est se faisant, initier une critique à peine feinte de la société de consommation, du pouvoir des objets et des prêts-à-penser sur le peuple. A ce niveau le Logan même du BPP : « **All power to the people** » est furieusement "pop".

On a oublié de l'y inscrire, mais Douglas est de cette génération visionnaire qui eut l'intuition d'une nécessaire démocratisation du fait d'art. Il est autrement pop c'est tout. Plus mu par une certaine urgence que l'autre, il pressent que l'artiste en dissension devra nécessairement travailler avec le média tout en le redoutant comme son pire ennemi et vice versa. Son œuvre, même s'il n'avoue payer tribut qu'aux expressionnistes afro-américains **Charles White** et **Elizabeth Catlett**, est bel et bien inscrite dans la tradition qui prôna l'industrie d'un art éphémère, jetable et bon marché... Warhol jouait de la pub, Douglas mania la propagande qui est son alter égo... Le positionnement pop est manifeste dans le sentiment qu'il s'agit pour l'artiste comme pour le révolutionnaire (c'est tout un) de ruser avec le discours dominant. De fait quand les grands médias vont entretenir cette image de voyous et de dangereux terroristes, loin de sacrifier à une écriture policée, Douglas réagit avec conviction et intelligence, en montrant les gens tels qu'ils sont réellement, extrêmement beaux dans leur misère et dans leur colère, ou en forçant le trait pour donner l'illusion d'un monde noir au bord de l'explosion aux portes des Amériques opulente, conservatrice et impérialiste. En même temps qu'ils anticipaient sur la révolution et sur la réaction, les affiches et posters de Douglas annonçaient une ère de jeux de duperie avec les médias officiels qui forcent les plus curieux à venir au plus près de la réalité, se faire eux même leur opinion. L'utilisation de Les couleurs vives et décalées est une autre constante de ce courant artistique devenu majeur, dont il faudrait désormais prendre en compte la page écrite par l'ex- Ministre du BBP.



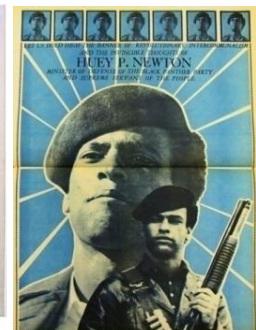
La beauté des damnés

Comment dire l'injustice et la pauvreté sans s'épandre dans le lamoyant? Sinon en montrant un poing levé derrière des barreaux, des fusils aux mains d'une famille qui vit dans un taudis, un badge avec l'inscription « *maintenant je vais voter* » arboré par la vieille dame

qui bénéficie du "Free Food Program"... Douglas sublime la misère ordinaire de l'anonyme prolétaire sans éducation, pour en faire un militant travaillé intensément par la préoccupation de se prendre en main en reprenant le contrôle de son monde. Cette oeuvre est une industrie d'icônes où le pauvre devient figure prégnante d'une nouvelle conscience politique. Le respect et l'affection de l'artiste pour ses modèles transparait dans le traitement tout en sobriété où le gris et le noir dignes, le foncé de la peau tranchent avec les fonds neutre paraissant un prolongement des vêtements. Exempt de tout paternaliste le rapport de Douglas au peuple est celui du guide qui en exige beaucoup sans trop lui faire procès de ses faiblesses. L'extrême solennité des scènes, le visage grave même dans le rire, les corps sans muscles sereins mais comme tendus dans l'attente de l'action, tout est ici pour traduire le tragique et l'espérance du moment révolutionnaire. On notera l'écriture graphique sur le modèle d'un standard qui est aussi un idéal révolutionnaire. De fait le peuple semble, dans une soucis très marxisant, mis sur le même pied d'égalité dans la lutte. Hommes, femmes, vieux, jeunes et enfants portent pareillement l'âme, signifiant par là que la révolution est l'affaire de tous.



Le témoignage d'Emory Douglas est de part en part traversé par l'aura de la femme militante qui y est comme élevée à un rang de prêtresse. Ce n'est pas une liberté avec la réalité. Une des spécificités du BBP, mouvement progressiste s'il en est, est qu'il fut porté à bout de bras par les femmes. Et elles eurent leur part entière du tribut à l'oppression. L'œil de l'artiste est à la fois très juste et très tendre sur leur implication.



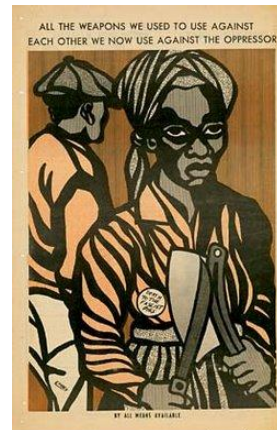
Véritable signature de Douglas, les lignes de couleur rayonnantes sont le thème visuel privilégié qui transforme les gens ordinaires en figures de saints ou de héros. Cet élément d'abstraction qui renvoie à l'iconographie religieuse et au constructivisme russe, est aussi dispositif de "béatification" du martyr. Car le révolutionnaire est beau même dans la mort.

L'affiche hommage à la **Fred Hampton**, lâchement assassiné avec sa femme dans leur lit, aura été l'œuvre qui a le plus popularisé le rayonnisme à la Emory Douglas, promesse d'un soleil futur.

Mais le principal héros de l'iconographie de Douglas, reste **Huey P. Newton**. Le charisme et les qualités naturelles de photogénie du **Ministre de la défense**, en ont fait le symbole du *Panther*, sublimé dans ses collages, par Douglas, en véritable figure de héros grec, d'un Achille ou d'un Héraclès africain. Le maintien digne, le cou fort et droit, le regard pointant vers l'horizon, les lèvres scellées, le visage impassible de celui qui croit en la justesse de son combat, Newton est devenu l'icône du guerrier qui ne doute pas. Les photos du tribun devenu l'égérie de l'esthétique panther après son incarcération recouvrent badges, teeshirts, sacs, panneaux qui pullulent en collage, comme autant de clins d'œil dans les dessins. Parmi les autres thèmes récurrents et spécificités de l'art de Douglas, la symbolique des barreaux de prison, le traitement en cellules des plis de vêtement, et l'attribution de caractères animaux aux ennemis de la révolution. Une iconographie soigneusement calibrée dont le message pouvait aller de la simple invite aux déjeuners, cours et séances de vaccination gratuits jusqu'à l'appel au meurtre des « **pigs** » (surnom donné aux policiers et autres forces de la réaction et insulte que l'œuvre de Douglas a contribué à populariser). Le dernier aspect est de ce qui fait écrire au plasticien Sam Durant : « *Il y a des images dangereuses, et leur but c'était de changer le monde...* »



Emory Douglas



Emory Douglas

L' "anartiste" et la culture de la violence

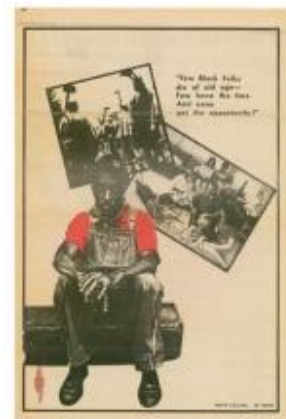
L'art de Douglas n'est pas destiné aux musées. Les rues lui ouvrent leurs bras, il s'y déploie sans fards et au plus près du peuple. Peut-on seulement s'imaginer aujourd'hui, ce que cela faisait de tomber sur un poster de Douglas sur les murs des quartiers pauvres, dans l'Amérique des années 70? C'est **Amari Baraka** qui a la meilleure image pour l'exprimer : c'était dit-il « *comme si vous étiez au milieu d'une baston et que quelqu'un vous jetait un flingue...* » Aussi la rencontre n'était pas qu'une expérience esthétique.



Source: Douglas, poster from The Black Panther, August 6, 1967, artist's edition 100/1000, collection of Anne and Mary Westenberg, Los Angeles. © Emory Douglas. Digital imaging by Artforum.



Source: Douglas, poster from The Black Panther, May 10, 1967, artist's edition 100/1000, collection of Anne and Mary Westenberg, Los Angeles. © Emory Douglas. Digital imaging by Artforum.



Derrière chaque figure de combattant, il y avait Douglas et sa patiente fabrique d'images chocs dont le génie étant entier dans ce que, sous une bonhomie caractéristique, il garde sa colère intacte, et qu'il la pose, sans tamis ni aucune forme d'autocensure dans les pages du "TBP". Un langage graphique cru que ne manquera pas d'indexer le gouvernement pour dire la dangerosité du parti. Mais faire le procès en violence de l'ex Ministre de la Culture du BPP, c'est oublier que les images naissaient sous un crayon nerveux, alors que « les villes étaient en feu » et qu'à tout moment les portes pouvaient être défoncées et libérer la horde d'assassins du **COINTELPRO**. De fait la violence symbolique des images de Douglas n'a d'égal que celle, bien réelle, prônée par **J. Edgar Hoover**. Dès 1968, le patron du **FBI** désigna en effet le BPP comme le plus grand danger pour la sécurité intérieure des USA et libéra une énergie rare pour l'écraser. **Kathleen Cleaver** rappelle dans "**The Revolutionary Art of Emory Douglas**" que « les dessins d'Emory sont en fin de compte beaucoup moins effrayantes que les photos des journalistes de l'époque. » **Sam Durant** qui travaille beaucoup sur la récupération et le détournement des symboles des utopies des années 60, 70, insiste lui aussi sur l'extrême dangerosité de l'époque : « La police était comme une armée qui occupait les territoires de la communauté noire, ils ont pris les armes pour se défendre, c'est aussi simple que ça... » Une situation particulière qui amena les Black Panthers à développer une analogie à la situation coloniale. Véritable bible du mouvement, "**Les damnés de la terre**" leur en fournira les armes rhétoriques. Douglas n'était pas seulement un artiste mais aussi un théoricien, et son approche de la culture doit beaucoup à **Frantz Fanon** qu'il a, comme tout Panther qui se respecte, bien évidemment lu. La violence consommée ou suggérée intervient dans l'ensemble comme praxis du dominé pensant et vomissant et qui légitime, assumée et calibrée par l'art notamment, « illumine » sa conscience.

Notons qu'au plus fort de l'oppression c'est encore au pays de Fanon (l'Algérie et non la Martinique), que de nombreux militants choisirent de se réfugier. Le Premier Festival Culturel Panafricain qui eu lieu en 1969 fut à la fois l'occasion de reprendre contact avec les leaders exilés et de rencontrer d'autres combattants du monde entier. Les Panthers avaient en effet reçu une invitation officielle à participer à ce événement, et leur délégation fut conduite par Emory Douglas, qui opta d'y présenter son travail.

Alger 69 et le triomphe de l'art résistant

Le 21 Juillet 1969, pendant que pour la première fois l'homme (l'Américain) marchait sur la lune, s'ouvrait en Algérie, le premier (et dernier) **Festival Culturel Panafricain, l'occasion pour quelques Panthers de faire leurs premiers pas en Afrique. Si le continent, depuis toujours, exerçait une réelle fascination sur les nationalistes**, l'Algérie était devenue, depuis la vulgarisation des textes de Fanon et du fait de l'indépendance arrachée par les armes à la France, l'endroit où il fallait être. Dans son "**Back to Africa**", **Kathleen Neal Cleaver** témoigne de l'euphorie qu'y provoqua l'exposition de Douglas : « Au moment où il scotcha le premier dessin sur les murs nus du Centre, des foules d'Algériens se regroupèrent sur le trottoir de dehors et observèrent à travers les fenêtres. Rapidement, de larges posters encadrés des Panthères martyres, et des dessins aux couleurs brillantes montrant des Afro-américains saisissant des armes ou combattant la police, décoraient tous les murs et fenêtres du Centre. L'esprit militant que véhiculait cet art transcendait la barrière de la langue et suscitait des réactions enthousiastes parmi les spectateurs algériens. » Et qui n'a pas frissonné devant la fameuse scène de la distribution de posters, du film que **William Klein** consacra au festival, et où on voit la foule des rues Alger s'arracher l'œuvre de Douglas...

C'est donc à Alger 69 qui se proposait de faire le bilan des expressions artistiques du tiers monde résistant et que **Amilcar Cabra** qualifia à cette unique occasion de « **Mecque des révolutionnaires** », que l'œuvre de Douglas mesura pour la première fois l'adhésion populaire à son message et démontra qu'il transcendait les frontières raciales et géographiques..

Après la galerie de Sargent Johnson en 2004, ce fut au tour du L A Museum of Contemporary Art d'accueillir jusqu'en Janvier 2008, une exposition sur Emory Douglas. Son travail sort donc de l'ombre de l'impensé et la critique est libre aujourd'hui de la saisir. Il y a à espérer qu'elle le fera avec courage. Mais il ne s'agit pas au public d'attendre ce travail nécessaire. Douglas fut un artiste qui livra une œuvre sans corruption élitiste, à la portée et au service du peuple. Elle brasse ses rires, ses peurs, ses peines et ses joies... et balise la révolte. Au public donc de se l'approprier, sans attendre l'aval des spécialistes et esthètes de tout bord.

Frantz Fanon prévenait qu'en situation de domination violente ou pas, la culture courait le risque de se figer, privilégiant les formes, les manifestations, des couleurs, ... et basculait inévitablement dans le folklore. Qu'il n'existe pas vraiment de culture hors la révolution et que sauf à se questionner, la culture du dominé se condamne. Mais si aujourd'hui encore l'art d'Emory Douglas, au même titre que l'esthétique entière du BPP, et ceci près de 40 ans après son âge d'or, demeure sauf de corruption folklorique, c'est qu'il n'aura rien perdu de sa capacité de nuisance et qu'il maintient intact sa charge de subversion. La colère n'a pas épuisé sa source, étant même régénérée épisodiquement par une domination qui ne fait que changer de masque. L'histoire n'est pas linéaire et à l'heure où de nouveau les questions de la mise en scène des noirs sont de nouveaux discutées, il convient de rappeler que le "TBP" fut le tout premier média de l'histoire où l'image des Noirs était contrôlée par les Noirs mêmes.

