



ÉCOLE DOCTORALE DROIT ET SCIENCES HUMAINES
UFR LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
CENTRE DE RECHERCHE AGORA
EA 7392

Thèse de Doctorat de Lettres nouveau régime en Littérature française et
comparée

Présentée et soutenue publiquement à l'Université de Cergy-Pontoise
Pour obtenir le grade de Docteur (Arrêté du 7 août 2006)

*L'AUTONOMISATION DE
LA CULTURE AFRO-AMÉRICAINNE
DANS LES ARTS ET MÉDIAS CONTEMPORAINS.
CAS DE FIGURES PROÉMINENTES : KARA WALKER, MICHELLE
OBAMA ET BEYONCÉ KNOWLES*

Par

Pénélope Nour Zang Mba Ondo

12 Décembre 2017



Jury de Soutenance :

Rémi Astruc, Professeur de Littératures francophones et comparées (HDR), Université de Paris Seine-Cergy-Pontoise, directeur de thèse

Michel Naumann, Professeur-Emérite en études anglophones (HDR), Université de Paris Seine-Cergy-Pontoise

Marie-Pierre Arrizabalaga, Professeur des universités en Histoire (HDR), Université de Paris Seine-Cergy-Pontoise

Marie-Rose Abomo-Maurin, Professeur des universités (HDR) en Littératures francophones, Université d'Orléans et Université de Yaoundé 1, Rapporteur

Sébastien Hubier, Maître de Conférences (HDR) en Littérature comparée, Université de Reims-Champagne-Ardenne, Rapporteur

Thierry Tremblay, Maître de Conférences (HDR) en Etudes littéraires à l'Université de Malte

DÉDICACES

À Bissa, ma chère cousine

À Mem'Aki, mon autre grand-mère

REMERCIEMENTS

À mon Directeur de thèse, Monsieur le Professeur Rémi Astruc ! Pour avoir cru en ce projet de thèse et avoir été toujours présent par vos remarques, vos avertissements, et vos encouragements. Merci pour votre rigueur et votre grande patience.

À ma clique Todorov ! Pour l'émulation, toujours, encore, et à ceux qui n'ont pas pu faire l'aventure de France.

À mes enseignants de l'UOB : À Monsieur Mbondobari Sylvère, pour sa rigueur, son intégrité, et son savoir.

À Monsieur Rénombo Steeve, pour sa diction si mémorable.

A Bijou et à Sybène ! Mes sœurs de cœur ! Ensemble pour la vie ! Vous savez que je vous aime !

A Maïmouna, Gaëla (et le loulou que j'aime tant), car vous êtes formidables !

A l'École Doctorale et à sa SUPERBE ÉQUIPE du secrétariat : Naima Chalabi, Anna Correia, Gustave Bogart et Emmanuelle Travet ! Vous êtes apaisants, rassurants !

Au personnel de la Bibliothèque des Cerclades : le lieu idéal pour travailler, quand on est étudiant ! Je vous remercie pour toutes ces années où à chaque fois, j'ai pu trouver en vous des rires, des idées pour ma thèse, et la paix !

A la communauté des étudiants Gabonais de l'Ile-De-France, Merci !

Last But not least,... À LUI!

Introduction

Le sujet, « l'autonomisation de la culture afro-américaine dans les arts et médias contemporains », s'appuie sur une étude comparative de trois femmes afro-américaines qui ont toutes une place prépondérante dans les milieux artistiques, médiatiques et politiques à en juger par leur audience, leur popularité, leurs productions. Ces trois femmes que sont : Michelle Obama, Beyoncé Knowles et Kara Walker, vont nous servir de supports d'études. En tant que leaders d'opinion, ou figures proéminentes, elles représentent l'échantillon d'une culture noire autonome.

Dans son livre *Les Règles de l'art*¹, Pierre Bourdieu retrace le parcours d'artistes du XIXe siècle, et leur lutte pour l'accès à l'autonomie. Dans ce livre, il affirmait que « le degré d'autonomie du champ (et, par-là, l'état des rapports de forces qui s'y instaurent) varie considérablement selon les époques et selon les traditions nationales. » Il définissait lui-même le champ comme

« un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poètes d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrences qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. ²»

Pour Pierre Bourdieu, le champ est le lieu d'inévitables conflits. On va tenter de montrer comment le processus d'autonomisation de la culture afro-américaine passe par des négociations et de la résistance (des minorités féminines noires américaines), face à une culture hégémonique, agissant via les institutions. Les différents lieux de culture nous permettront d'appréhender une nouvelle image de la femme noire. Le noir ici défini, désigne premièrement les afro-américaines, selon une compréhension mélanique et biologique, mais aussi une configuration sociale, qui désigne ici les sous-cultures³.

Parmi les auteurs qui se sont insurgés contre une définition strictement mélanique, il y a Alain Mabanckou, qui dans son ouvrage, *Le sanglot de l'homme noir*⁴ affirme: « Il manque aux Noirs vivant en France, voire en Europe, étrangers les uns à l'égard des autres, une prise

¹Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

²*Ibid.*, 381p.

³En France, le terme sous-cultures employé pour traduire les subcultures est assez péjoratif. Nous allons utiliser tout au long de cette étude le terme anglo-saxon, désignant des populations marginales agissant à l'intérieur d'une culture dominante.

⁴Alain, Mabanckou, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012, 184 p.

de conscience fondée sur une "autre logique" que celles de la couleur de la peau et de l'appartenance à un même continent ou à la diaspora noire. ». Alain Mabanckou regrette que la cohésion que l'on observe chez les Noirs Américains, n'existe quasiment pas en France, par manque d'une histoire commune, de liens forts autre que la couleur de la peau. De même, Pap Ndiaye, dans son ouvrage *La Condition noire*⁵, (d'après les études qu'il a effectuées sur un échantillon de jeunes nés de parents issus de l'immigration), recense des cas typiquement différents de Noirs relatant leur intégration en France. Citons également l'ouvrage de Jean-Louis Sagot-Duvaurox, qui s'intitule, *On ne naît pas Noir, on le devient*⁶, qui affirme que le fait d'être Noir est déterminé par les faits sociétaux, plus que par une ou des considération (s) due (s) à la couleur :

«...Ce n'est pas par nature, mais toujours à travers un processus d'expérience et de pensée qu'un enfant découvre qu'il est un Noir.[...] Mais il lui faut apprendre qu'être fille ou Noir, c'est d'une autre portée qu'avoir de grands pieds : on ne naît pas femme, Ni Noir, ni Blanc, on le devient. Comme le petit Noir, le petit Blanc part de zéro dans sa découverte du monde humain, et cette découverte ne lui est pas soufflée par ses gènes, mais par une expérimentation de la vie sociale.⁷ »

Le sujet sur l'autonomisation de la culture noire américaine dans les arts et les médias contemporains a de nombreux intérêts. Il est né d'un constat : celui d'une nouvelle visibilité féminine noire américaine. Cette visibilité s'épanche dans tous les domaines, et nous avons retenu quelques-uns. Les domaines de l'art musical "*mainstream*"; de la politique et de l'*Entertainment* via les émissions télévisées et débats politiques ; les sculptures et fresques ; ou encore le vêtement et la pochette de disques musicaux, vont constituer notre matière d'étude (liste d'éléments non exhaustive). En regardant de près la densité du propos sur la femme noire américaine, il est à relever une autonomie vérifiable. L'autonomisation est due sans doute à l'élaboration d'un champ, creusé depuis des décennies par des pionnières; mais au bénéfice des femmes noires actuelles. Leur popularité, pour prendre ce mot qui a dans ce travail une définition tripartite et complexe, s'appuie sur des observations, des articles, des attitudes, des productions. A l'ère contemporaine, fort est de relever la convergence d'un intérêt pour les femmes noires américaines. Leur exposition médiatique tient souvent lieu de la surprise, de l'étrangeté. Leur présence nouvelle est fascinante et de ce fait entraîne l'attrait

⁵PapNdiaye, *La Condition noire, essai sur une minorité française*, Paris, Folio, 528 p.

⁶SJean-Louis, Sagot-Duvaurox, *On ne naît pas Noir, on le devient*, Paris, Point, Coll. Points document, 2008, 234 p.

⁷*Ibid.*, p. 1.

des médias. La libération est le fait d'une surexposition médiatique ; des médias sensationnels aux médias d'instruction. Ceci offre une lecture "tous azimuts" ; éparpillant l'information sur les femmes noires américaines à tous les niveaux.

Il s'agit donc de voir ici les mises en scènes de soi perpétrées à travers les médias, de montrer la vie de tous les jours par une certaine *artifiction*⁸ (terme utilisé par M. Cervulle, *Cultural Studies, Théories et Méthodes*, 2015), ou mise en spectacle. Les femmes étudiées dans ce travail utilisent les médias comme des lieux pour asseoir et étendre leur pouvoir.

Nous avons tout d'abord Michelle Obama, qui a un discours politique au travers de son habillement. L'ex Première Dame américaine offre à lire toute une panoplie de discours. L'habillement devient une arme symbolique pour atteindre les suffrages, convaincre, séduire, ou même marquer une rupture. Cette dernière a su se poser comme "une icône" de la mode, comme le montrent les couvertures de magazines qu'elle a effectuées. Ici, nous analyserons le visuel et l'écrit, des discours officiels aux rumeurs, en passant par les biographies et les projets politiques. Tout élément qui nous permettra de saisir son autonomie ne sera pas épargné. Il s'agira donc moins de prendre des corpus "concrets", que des éléments disparates qui fondent une compréhension de sa pratique culturelle.

Les médias sont le juge de ces productions populaires (issues des classes du *bas* ou des subalternes) ; ils encensent ou démolissent. Les médias polarisent leurs discours souvent de manière convergente vers des personnalités nées du hasard, au parcours atypique. La lecture des médias des femmes observées ici souffrent souvent de contestation, de discours antithétiques ; mais elles semblent dans la plupart des cas, encensées. Dans ce second cas, on est dans une perspective de manipulation des masses, en portant aux cimes des personnalités formées par le discours médiatique hégémonique. L'hégémonie concerne les modes de perceptions légitimées par les superstructures. Elle maîtrise ou neutralise la perception du public, elle centralise le sens selon ses propres codes ou lectures et valeurs. Pierre Bourdieu a évoqué le capital culturel qui permet la lecture identique d'un certain groupe, selon qu'ils aient bénéficié des mêmes normes, ou codes culturels. Les lectures hégémoniques médiatiques de notre sujet perçoivent le monde sous le prisme des classes dirigeantes.

⁸Terme utilisé par Maxime Cervulle dans *Cultural Studies : Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2015, 122 p.

L'identification que les femmes noires américaines proéminentes suscitent est une force utilisée par les médias. Les masses sont malléables, elles consomment, (selon les critiques béhavioristes, et même les critiques de l'Ecole de Francfort), les diverses informations, sans filtres. Elles sont donc le produit de la presse. La presse en effet a fortement changé d'approches, partie d'une lecture "homogène" à une autre plus "fragmentée", représentant ainsi le type de public contemporain. C'est donc parce que les masses s'identifient qu'elles consomment les produits de la presse, particulièrement ceux qui les attirent. Les masses consomment les produits, œuvres des femmes contemporaines par désir de s'identifier. Mais aussi parce qu'elles reconnaissent en elles un "autre-soi". Les masses qui vont nous concerner sont multiples, interraciales, interclasses.

La vision du monde des femmes étudiées ici est différente d'une bonne partie de l'*establishment*. Elles arrivent avec une vision "mélangée" aussi bien pétrie de la culture de masse dont elles sont issues que la vision occidentale et blanche. Cette position double au lieu d'être problématique est au contraire utile à leur positionnement ou autonomie dans leurs champs respectifs. Le double positionnement de ces femmes permet aussi une plus grande acceptation de ces personnalités, elles ont la capacité de représenter plusieurs communautés.

La chanteuse de R&B ou *Rythmes and Blues*, Beyoncé Knowles sera également étudiée, principalement via des chansons populaires. On analysera de manière arbitraire clips vidéo et/ou paroles de chansons. Ceci pour la raison que dans certains clips vidéo, le visuel peut demander une analyse plus intéressante et les paroles demeurées négligeables ; ou la parole chantée être plus forte ; et le visuel futile. Nous ferons ce choix dans un souci de pertinence, afin de saisir le sens jugé le plus précis, et pour répondre à notre démonstration du moment. Beyoncé est dans une pratique intermédiaire, c'est-à-dire qu'elle a plusieurs médiums associés à sa pratique artistique. Les films, tout comme sa présence sur certains réseaux sociaux ne manqueront pas d'être analysés en plus ; ainsi que des couvertures de magazines, *etc.*

Et la dernière et non la moindre qui sera ici étudiée, est la plasticienne Kara Walker, dans ses œuvres de silhouettes découpées sur mur blanc ; mais aussi dans sa récente sculpture, la *Sugar*

*Baby*⁹, et bien d'autres ; plus révolutionnaires ; mais portant constamment le questionnement identitaire, racial. A travers ces productions, on peut voir comment elle *déconstruit* l'ancien par un renouveau.

Ces trois femmes vont donc nous permettre de voir le processus d'autonomisation des afro-américaines en actes, non pas de manière égale cependant ; (car leurs expositions médiatiques et artistiques diffèrent de l'une à l'autre) ; l'étude comparative devant rendre compte aussi de la différence et des déséquilibres.

Le parcours peut être un indicateur signifiant de la popularité des femmes maintenues dans notre étude. Il montre que les femmes noires américaines sont réputées, particulièrement en cette époque surmédiatisée. Cela est perceptible via une couverture médiatique dense ; mais aussi par le parcours universitaire ou personnel de chaque femme analysée, qui participe de leur renommée. Ce parcours personnel prend pour origine un contexte noir, avec une envie de sortir d'un monde communautaire ; d'intégrer les cercles de pouvoir. Le cercle de pouvoir est donc ainsi la perspective envisagée. Envisagée car de nombreuses femmes noires veulent devenir des exemples dont la présence sera encourageante et mémorielle. Elles œuvrent ainsi aux changements des mentalités, devenant des miroirs pour d'autres communautés, notamment les subalternes. Habitée à être niée dans les médias ou les cercles de pouvoirs, cette nouvelle génération veut changer les mentalités. Ces femmes noires américaines sont les porteuses d'une manière de faire faisant renaître de nouvelles perceptions sur la femme noire de par le monde. La femme noire devient visible, par l'impact de cette minorité active.

Les femmes étudiées sont imitées par d'autres. Elles sont des leaders d'opinion, elles ont une crédibilité qui leur donne du poids. Cette position est centrale et peut expliquer pourquoi le public souhaite tant faire ce qu'elles font. Ce mimétisme crée donc des phénomènes de doublures. De nombreuses personnalités ont créé des tendances ; leurs voix portent, elles ouvrent des champs multiples, en tant que pionnières.

⁹*Sugar Baby, A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant.*

Cette position de personnalité entraîne une surexposition médiatique pernicieuse. La surexposition offre à voir la réalité d'un média boulimique, recherchant sans cesse le sensationnel.

L'intermédialité concerne la diversité discursive, ou les divers moyens qu'utilisent lesdites femmes pour construire une autonomisation dans leurs champs. Elle s'appuie sur la variété des procédés de visibilité. Ceux-ci sont aussi bien visuels (télévision, réseaux sociaux, clips musicaux, magazines...), qu'écrits (articles sérieux, discours politiques). Ceci élargit donc les lieux de perceptions et de visibilité desdites femmes, passant de champs populaires à des niveaux d'expositions plus sérieux. Ces divers niveaux d'expositions multiplient les présences, pacifient aussi les tensions.

La multiplication de la présence noire féminine entraîne un intertexte certain. L'intertexte crée des discours portés à l'infini. Les discours sont empruntés, réadaptés et porteurs de force. L'usage intertextuel est une richesse, il nous montre les diverses influences. Cet intertexte est répandu dans les univers artistiques, et peut même frôler un certain plagiat.

Notre sujet va se limiter au contexte nord-américain, en nous appesantissant sur les afro-américaines célèbres, et en tâchant de cerner leur autonomisation. Nous allons explorer les médias, dont les talk-shows et la presse générale ou communautaire, et certains réseaux sociaux. En réalité, de nombreux éléments seront convoqués, pour servir d'illustration ; il n'y a donc pas une délimitation "absolue" des points d'études. Nous analyserons les faits culturels de la vie de *tous les jours* des célébrités ici étudiées ; tout comme leurs activités dites officielles.

Comme toute étude comparative, il sera question certes de comparaison, mais non de rapprochements à tout prix. En effet, il s'agit également de cerner les différences propres à chaque figure prééminente. Le choix de divers "modes d'adresse"¹⁰ employées par nos trois protagonistes, nous oblige à avoir un traitement parfois différent lorsque s'effectue le passage de l'une à l'autre.

¹⁰Expression de David Morley utilisée dans son extrait, « Analyse comparée des décodages différentiels selon les groupes » pp. 138-175, tiré du livre d'Hervé Glevarec *et al.*, *Cultural Studies, Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008, 368 p.

Le sujet sur l'autonomisation de la culture afro-américaine ou sur la culture noire, a été traité par des personnes différentes et pour des buts différents. Il est au centre des travaux des *Black Women Studies*, des *Black Studies*; mais aussi dans les études médiatiques, et les revues qui en font un parfait relai depuis l'avènement des magazines communautaires, dont *Ebony*, *Jet*, et *Essence*, pour ne citer que ceux-là. Dans ces études évoquant l'autonomisation noire, ressurgit la notion de race, fortement encadrée des conflits sociaux, et des problèmes de genres (c'est le concept d'intersectionnalité).

La question de la femme noire est indéniablement liée avec celle d'intersectionnalité. Les études jusqu'à présent, ont traité de la femme noire principalement sur les volets de la race, de la sexualité et de la classe (les intersections entre classe, race, genre et sexualité, comme l'affirme également M. Cervulle¹¹. Dans cette lecture généralement employée, la femme noire doit sans cesse voguer en eaux troubles, tentant de résoudre ses conflits intérieurs et extérieurs. Certains livres parlent également beaucoup de sa place dans les médias, essentiellement sur le plan de la "perception", ou des représentations¹². La femme noire qui réussit, comme c'est le cas de Michelle Obama, de Beyoncé Knowles et de Kara Walker, commence à faire le sujet de livres élogieux et comparatistes, la plaçant cette fois face à sa propre réussite, mais tous ces ouvrages n'entérinent jamais l'aspect de race, de sexe, et de classe. Ces ouvrages ne partent semble-t-il pas du succès pour comprendre l'individu ; mais de l'individu, (et donc de la race) pour parvenir au succès. Ceci signifie que la femme noire semble avoir du mal à se départir du fardeau de sa couleur. Le plus de notre étude sera sans doute de tenter une analyse sur des femmes noires qui, en plus de leur couleur, de leur race et de leur classe, posent surtout la question du succès au féminin, et de la montée en puissance d'un nouveau genre de femmes.

Notre méthode est un parcours théorique qui s'engage à emprunter des concepts différents afin de comprendre l'autonomisation de la culture afro-américaine. Nous allons principalement opter pour le cadre théorique des *Cultural Studies* (Etudes Culturelles) ; mais nous analyserons certaines formes de discours avec l'aide des textes des *Black Feminists*. Concernant cette deuxième méthode, leur ton, leur contestation et leur concept de l'intersectionnalité surtout seront les éléments pour saisir les pratiques mondialisées des

¹¹Le concept d'Intersectionnalité a par ailleurs été analysé par Kimberlé Crenshaw, bell hooks, Patricia Hill Collins, Kathy Davis, Sirma Bilge, comme l'évoque Maxime Cervulle, et Nelly Quemener ux pages 102-103, *Cultural Studies : Théories et méthodes*, op. cit., p. 11.

¹²*Ibid.*, p. 11.

femmes de cette étude. Les *Cultural Studies*, pour en venir plus longuement sur elles, nous paraissent essentielles. Une présentation de cette « antidiscipline » nous paraît utile afin de devancer tout questionnement futur sur notre "méthode" d'analyses principale. Les procédés et concepts employés par ces Etudes culturelles vont être utilisés dans le corps de notre travail, afin d'analyser les œuvres de Kara Walker, Michelle Obama et Beyoncé Knowles.

Les concepts des *Cultural Studies* (eux-mêmes majoritairement empruntés aux sciences-humaines) vont nous aider à créer un arrangement critique. Les pratiques culturelles qui comprennent les vidéos de chansons, d'interviews, d'extraits d'émissions, de magazines, de pochettes de disques, de vêtements, de fresques et de sculptures, et même de films, vont nous permettre de cerner cette culture spécifique, qui se matérialise plutôt dans le visuel ; et dont l'immense popularité et soi-disant accessibilité, les rendent non élitistes. Si les *Cultural Studies* ne sont pas à proprement parler, perçues comme une méthode clairement établie, elles (les études) se veulent une réflexion sur les produits culturels de masse. Les textes des *Cultural Studies* traitent de tout comme "digne" ; et refusent de ne s'attaquer qu'aux produits préférés de l'*establishment*.

Comme fil conducteur de notre travail, nous aurons la pensée de Stuart Hall, ou tout ce qui a fondé son protocole analytique. Nous actualiserons à la manière "Stuart Hall" qui consiste à "décoder" les œuvres issues de la culture contemporaine avec un outil critique théorique "ouvert". Pour expliciter la "manière de faire" à la *Cultural Studies*, nous allons procéder par une mise en relief de leurs productions et en définir les similitudes et les dissemblances afin, si possible, de définir une domination culturelle et politique afro-américaine. Mais que sont vraiment les *Cultural Studies*, et en quoi peuvent-elles nous aider ?

Les Cultural Studies

Les *Cultural Studies* sont nées à Birmingham, en Angleterre au sein du *Centre for Contemporary Cultural Studies* (ou encore C.C.C.S) après la deuxième guerre mondiale. Elles sont nées à l'issue d'une envie de porter de l'attention aux cultures populaires laissées pour compte notamment par la tradition leavisienne¹³ qui elle, avait plutôt porté la littérature à son

¹³John Storey, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, University of Georgia Press, 2^e éd., 2003, 184 p.

firmament (cette tradition prônait une objectivation du fait culturel et une idée d'élitisme). Les pratiques des *Cultural Studies* se sont donc dès le départ inscrites dans la marge, associant également le refus de la scientificité (ou de la méthodologie académique) au profit de l'interdisciplinarité pour les uns, et d'anti-disciplinarité pour les autres (notamment ce que revendique Lawrence Grossberg, l'un de leurs représentants en Amérique¹⁴). Les sciences sociales comme la sociologie, l'anthropologie, la littérature anglaise, allaient être liées afin d'expliquer les rapports de pouvoir au sein de la société. Il s'agit, comme le dit Maxime Cervulle « de rendre compte de l'effet des reconfigurations des rapports sociaux sur la culture autant que des manifestations culturelles du changement. Depuis les premiers conduits à Birmingham, les *Cultural Studies* ont pu voir dans la culture l'un des lieux privilégiés de la conflictualité sociale.»¹⁵

Maxime Cervulle rappelle encore ici le protocole théorique des *Cultural Studies* :

« Le projet même des *cultural studies*, dont Stuart Hall constitue l'une des figures majeures avec Raymond Williams et Richard Hoggart, est celui d'un décentrement, d'une expérience de déplacement devant ouvrir la voie à une pratique de la théorie comme intervention politique, comme modalité de reconfiguration des concepts et représentations des dynamiques sociales.»¹⁶

« Décentrement », « déplacement » ; tels sont selon Maxime Cervulle les mouvements amorcés par les *Cultural Studies* qui posent le principe de nouveaux lieux, et de nouveaux discours. Puis il rappelle les trois inflexions de Stuart Hall, et qui ici montre la trajectoire de la discipline :

« Ce second volume s'attache quant à lui à décrire la production des différences, au travers de trois principaux axes de questionnement : l'ethnicité dans le processus de

¹⁴ Lawrence Grossberg, est le Morris Davis Professor of Communication Studies à l'Université de Caroline du Nord, à Chapel Hill. Il est l'éditeur du journal international, *Cultural Studies*. Il a publié entre autres: *We Gotta Get Out of This Place : Popular Conservatism and Postmodern Culture*, Londres, New York, Routledge, 1992, 448 p.; *Dancing in Spite Myself : Essays on Popular culture*, Durham, Duke University Press, 1997, 320 p.. 'It's a Sin: Essays on Postmodernism, Politics and Culture, Power Publications, 1989, 95 p.

¹⁵ Maxime Cervulle, *Cultural Studies, Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2015, 122 p., p. 7.

¹⁶ Stuart Hall, édition établie par Maxime Cervulle, *Identités et cultures 2, Politiques des Différences*, Paris, Editions Amsterdam, 2013, 285 pages, p. 10. L'auteur renvoie également sur ce sujet au texte *Cultural Studies's Stories. La domestication d'une pensée sauvage ?*, *Réseaux*, vol. 14, n°80, 1996, P.11-58. Notons également l'autre ouvrage référencé *Stuart Hall*, de Alizart, Mark, Hall, Stuart, Macé Eric, et Maigret, Eric, aux Editions Amsterdam paru en 2007. Ces ouvrages concernent le parcours théorique de Stuart Hall.

mondialisation, la race comme signifiant flottant, et enfin la culture visuelle comme fabrique des identités.¹⁷»

Cette citation révèle les changements de paradigmes initiés par les *Cultural Studies*. Au départ, le besoin de légitimer les œuvres marginalisées a forcé l'emprunt de concepts d'autres disciplines. Il a ainsi été question de déconstruction, d'articulation, de visuel, de médium. La culture devait se rapporter à la vie quotidienne, pour les *Cultural Studies*. Puis, la globalisation a ouvert la voie à des questions identitaires, aux représentations. Le chemin parcouru les a amenés (les théoriciens des *Cultural Studies*), à partir des œuvres isolées vers des thèmes plus complexes (comme l'ethnicité) ; sans pour autant ignorer le politique.

La culture permet d'appréhender les rapports entre les classes dominantes et dominées, comme une lutte de forces inégales, des premières sur les secondes. L'histoire des *Cultural Studies* permet le « décentrement du regard¹⁸ », ou une focalisation déplacée du centre aux périphéries, ou des lieux favorisés aux classes défavorisées. Ces études pour le moins révolutionnaires, ont permis d'abondants travaux dans le monde anglo-saxon, et depuis quelques années sont présentes en France ; en déplaçant toujours plus le curseur théorique (avec la pratique de l'interdisciplinarité et la circulation des concepts), en questionnant les rapports de domination et de soumission des uns sur les autres, par le prisme du concept de culture, culture qui porte l'idéologie véhiculée par les superstructures (la culture est produite dans un contexte par le biais de lieux qui la régulent). Les superstructures que représentent l'école, la police, pour ne citer que ces deux-là, portent en elles le discours qui rend légitimes les produits généralement consommés.

Les *Cultural Studies* se démarquent par une définition anthropologique de la culture et par une distanciation au marxisme, en « replaçant la culture dans l'économie politique¹⁹ ». Ces deux phases (à savoir la phase culturaliste et marxiste) ont initié une théorie nouvelle, fondée sous une forme de "fronde" aux structures normalisées de l'université traditionnelle, au profit de la transdisciplinarité (favorisant le travail collectif). Avec ses figures de proue, Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward Thompson et Stuart Hall, et plus tard Lawrence Grossberg Lawrence et Jenkins Henri, les *Cultural Studies* sont à ce jour présentes dans tous

¹⁷ Stuart Hall, édition établie par Maxime Cervulle, *Identités et cultures 2, Politiques des Différences*, op. cit., p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

les continents (on pense également à Ien Ang et à Chris Barker en Australie ; à G. Spivak en Afrique ; ou encore à Bhabha Homi en Inde). Malgré un début difficile, en raison de leur orientation politique (elles sont partisans des idéaux de la gauche politique d'Angleterre, et certains membres du *Centre* de Birmingham ont collaboré au sein de la *New Left*)²⁰, et du choix de voir la culture sur le mode conflictuel et non pas selon une manière "universelle" et élitiste.

S'appuyant sur la théorie postmarxiste et sur le structuralisme, les *Cultural Studies* vont également orienter leurs travaux sur les notions de textualité, puis d'identité, ainsi que sur les phénomènes de représentations, notamment dans le volet *medias studies*. Empruntant à Louis Althusser, et à Antonio Gramsci les concepts d'hégémonie et d'idéologie, elles vont permettre contrairement à l'Ecole de Francfort²¹ de voir dans la culture de masse une manière dynamique de "contrer" une idéologie véhiculée dans les « appareils idéologiques d'Etat²² ». Ceci leur a permis de requestionner la place du récepteur ou public dans le cadre des pratiques médiatiques. Le public peut ainsi soit être manipulé ou "dupé", soit être au fait des moyens par lesquels sont structurés les divers types de discours. Les *Cultural Studies* vont s'appuyer sur les conceptions gramsciennes de la culture, en empruntant son concept d'hégémonie, qui comme le montrera Maxime Cervulle dans *Cultural Studies, théories et méthodes*, s'appuie sur deux axes : la formation d'un consentement qu'il appelle la « révolution du sens commun » et un mode d'exercice du pouvoir caractérisé par la « société civile » et la « société politique²³ ». Autrement dit, l'hégémonie servirait à l'élaboration d'idées portant les valeurs de la classe dominante ; et elle se servirait des moyens culturels et des institutions sociales afin de maintenir sa mainmise sur les masses²⁴.

Pour Lawrence Grossberg, les *Cultural Studies* aident à décrire comment les « vies de tous les jours des personnes sont articulées avec et par la culture ; comment ces personnes sont encouragées (empowered) et découragées (*disempowered*) par les structures particulières

²⁰Nous reviendrons là-dessus. L'ouvrage *New Times* évoque ce parcours politique. Stuart Hall, *New Times: Changing Face of Politics in the 1990's*, Londres, Lawrence and Wishart Ltd, 1989, 240p.

²¹L'Ecole de Frankfort avait une vision pessimiste de la culture de masse. Elle avait une vision des masses paternaliste, car elle ne croyait pas dans l'autonomie de celles-ci. Elle rejetait la possibilité de voir dans la culture de masse une forme d'émancipation culturelle.

Theodore Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique*, (traducteur Christophe David), édition Allia, 2001, 96 p.

²²L'expression est de Louis Althusser. Nous y reviendrons.

²³Stuart Hall, *Cultural Studies, ibid.*, pp. 25-26.

²⁴On peut voir ici Ien Ang avec Edward Saïd, sur la domination des anciennes puissances coloniales sur les ex colonies, au travers des canons.

et les forces qui organisent leurs vies...²⁵ » Il affirme également que les *Cultural Studies* débutent avec la question d'un contexte qui pose problème et qui est à définir²⁶. Il s'agit de « cartographier/reconstruire les relations entre les discours, le quotidien, et les mécaniques (machineries) du pouvoir.²⁷ » Toute cette compréhension de la lutte interclasse passe par le discursif, le lien même de la confrontation. Stuart Hall voit dans celui-ci (le discursif) ce qui « constituerait le moyen d'un affrontement visant le contrôle de la signification.²⁸ ».

Pour Hervé Glevarec *et al.*, les *Cultural Studies*

« ont pour ambition de comprendre les dynamiques de créativité et d'hégémonie culturelle en cours dans la prolifération des nouvelles pratiques, des nouveaux supports et des nouvelles représentations qui constituent dorénavant notre environnement culturel. »²⁹

Cette citation qui précède signifie que les *Cultural Studies* ôtent le voile sur les significations diffuses ; et qu'elles nient la naïveté des productions de masse dans les médias. Pour Armand Mattelart et Erik Neveu, les *Cultural Studies* sont un « paradigme d'un questionnement théorique cohérent.³⁰ » Ils en expliquent les objectifs et la mission :

« Il s'agit de considérer la culture au sens large, anthropologique, de basculer d'une réflexion centrée sur le lien culture-nation à une approche de la culture des groupes sociaux. Si elle demeure fixée sur une dimension politique, la question centrale est alors de comprendre en quoi la culture d'un groupe, et d'abord celle des classes populaires, fonctionne comme contestation de l'ordre social ou à l'inverse comme mode d'adhésion aux rapports de pouvoir. »³¹

Les *Cultural Studies* repositionnent la culture comme moyen de compréhension du monde, tout en analysant les rapports de distribution de pouvoirs, en re-questionnant les légitimités académiques issues de l'élite institutionnelle. Il est donc à signaler deux points. Le premier réside dans une première optique qui était de légitimer les œuvres populaires ou

²⁵ Lawrence Grossberg, *Bringing it all back home*, Duke University Press, 1997, 431 p., p.4.

²⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁷ *Ibid.*, p. 5.

²⁸ Maxime Cervulle, *Cultural Studies, Théories et méthodes*, *op cit*, p. 26.

²⁹ Hervé Glevarec, *Cultural Studies, Anthologie*, *op. cit.*, p.5 (introduction générale).

³⁰ Armand Mattelard ; Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte (2003), 2008, 121p, p. 4.

³¹ Armand Mattelard, Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, *ibid.*, p. 4. Citons aussi l'ouvrage d'Eric Maigret, Eric Macé, Hervé Glevarec, *Cultural Studies: Anthologie*, Paris, Paris, Armand Colin, 2008, 368 pages, qui présente les études culturelles, dans une perspective globale.

issues de la production de masse ; et l'autre de montrer les médias sous un œil quelque peu suspicieux en valorisant le public comme consommateur averti et non comme dupe culturel.

Limites de l'antidiscipline

Pour ce qui est des limites de cette discipline, nous retiendrons principalement les critiques recensées par Lawrence Grossberg dans son livre *Bringing it all back home*³². La première réside dans le retour aux « études empiriques » de l'antidiscipline. Lawrence Grossberg craint à travers cela d'une « fétichisation du local », en essayant de limiter au local la compréhension du global. L'ouvrage de Ien Ang, *Watching Dallas*³³, avait amené le mythe des études de terrain. Il avait ouvert la voie à un ensemble de livres conçus sur le même mode. La seconde critique s'explique par certains couples antithétiques comme réception/consommation. Ceci fait montre de ne vouloir analyser qu'à travers un mode oppositionnel et conflictuel. La troisième³⁴ est que les *Cultural Studies* ignorent l'économie ou les institutions de la production culturelle, se limitant aux effets de celle-ci (l'économie) sur les classes populaires³⁵. On pourrait en outre noter la critique de l'interdisciplinarité, ou le décroisement des disciplines. Les *Cultural Studies* ont également eu à subir la critique du relativisme, à cause de leur manière d'être partout, et parfois nulle part, donnant l'impression d'un désordre, d'un manque de rigueur scientifique ou d'éparpillement. Une fois présentée cette science transdisciplinaire, qu'est le domaine des *Cultural Studies*, qui a valorisé la culture issue des cercles marginaux et populaires, voyons à présent comment s'est fait l'acceptation de cette "nouvelle culture" et ici défendue par le choix du corpus d'études³⁶.

La culture, par l'influence de Leavis³⁷, était élitiste. La culture des zones défavorisées, ou issues des classes populaires, à l'époque des années 50 à 70 en Angleterre, était cependant dynamique, et se caractérisait par un ensemble de pratiques qui la distinguaient, et que les théoriciens des *Cultural Studies* ont voulu mettre en avant. C'est en cela que l'on a parlé du *Cultural Turn*, car il s'agissait de lire dans la culture les marques de domination ; à une époque où cela n'était pas généralement le cas. La culture était alors appréciée et vue comme

³²Lawrence Grossberg, *Bringing it all back home*, op cit.

³³IenAng, *Watching Dallas : Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, New York, Routledge, 1985, 160 p.

³⁴Lawrence Grossberg, *Ibid.*

³⁵Ces trois critiques résident aux pages 5 à 7 de Grossberg, Lawrence, *ibid.*

³⁶Partie de gauche britannique, qui revendique les droits de la classe ouvrière, du peuple.

³⁷F. R., Leavis, critique littéraire britannique qui a fortement contribué à la culture comme universelle, la littérature notamment était le lieu prisé de la culture.

un produit de *la vie de tous les jours*, qui pouvait donc être analysé, et ce dans tout domaine. Les domaines questionnés étaient divers, mais ne rentraient certainement pas dans les cases que l'on avait précédemment fixées. La culture devenait non canonique, et le produit des classes populaires, ce qui inversait l'usage qui en était fait dans les universités prestigieuses anglaises. Le recensement de tous les faits "bénins" de la vie quotidienne de la classe populaire était alors bienvenu. C'était l'entrée en la matière des études ethnographiques.

Le cadre ethnographique a été initié par Ien Ang dans son étude de la série américaine *Watching Dallas*³⁸. Elle y présentait, à l'issue de réponses diffusées dans un magazine, les comptes rendus. Ce livre a ouvert la voie aux études de terrain, et mis en relief la réception des productions de masse par le public. L'ouvrage révélait que le public n'est pas un simple consommateur passif, mais interagit bel et bien avec le produit présenté. Ce public est certes orienté dans sa consommation, mais n'est pas une simple dupe culturelle. Ien Ang montrait que la notion de plaisir ordinaire était importante car celle-ci en particulier expliquerait la dépendance à une production. Ainsi, le fait que le produit s'insère dans un contexte donné, associé à l'effet de réel (que renvoie le jeu des acteurs/ici le jeu des acteurs de la série *Dallas*), permettent aux spectateurs de s'identifier. L'identification des téléspectateurs envers les acteurs (qui sont donnés comme "vrais" par la visualisation de la série), crée une illusion, et une prise en compte de la série comme un prolongement des rapports sociaux. Ien Ang montrait que la série *Dallas* étant un fait culturel bien intégré dans les activités journalières, s'insérait dans les temps de détente quotidienne. Les "moments pour soi", les "temps personnels", poussaient le public à une consommation régulière qui avait pour but de "profiter de sa fin de journée". Le cadre ethnographique apportait une certaine scientificité aux *Cultural Studies*, présentés comme vagues et relatives.

A la suite de Ien Ang, David Morley a eu à étudier l'émission *The Nationwide* dans l'ouvrage *The Nationwide Television Studies*³⁹, en Angleterre. Il a quant à lui mis en place la pratique des "focus group" et complexifiait le schéma de la réception en distinguant les membres de l'étude par groupes sociaux. A partir de là, il en ressortait une vision donnée par

³⁸Ien Ang, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, op. cit.

³⁹David Morley; Charlotte, Brunson, *The Nationwide Television Studies*, New York, London, Routledge, rééd. 2005, 340 p.

Voir également: Charlotte Brunson, *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 268 p.

chaque groupe différente. Le livre de D. Morley était un ouvrage sur les études ethnographiques, axé non sur une communauté mais sur une audience, dans une période entre les années 60 et 70, une sorte d'émission matinale, nationale et aussi diffusée internationalement. Il a réfuté l'idée d'une audience comme "masse", en en relevant les diversités⁴⁰. L'étude de D. Morley a montré, notamment par l'emploi de la méthode du « mode d'adresse », et de « l'idéologie-critique », que les personnes identifiées (selon leurs groupes) percevaient cependant la portée idéologique contenue dans ladite émission (et donc dans tout programme idéologique). Il montrait que le programme *The Nationwide* était « structuré à dominance » (selon les termes de Stuart Hall). Le programme était conçu de manière à ce que les téléspectateurs adhèrent au « code préféré »⁴¹. Il s'était alors servi des trois niveaux d'idéologie, le niveau accepté, le négocié et l'opposé, et trouva également qu'il n'y avait pas souvent de corrélation entre le groupe et les réponses données. On a cependant reproché aux *Cultural Studies* une fanatisation de l'emploi du cadre ethnographique, qui devenait la méthode principale. On leur a surtout critiqué l'emploi de méthodes généralement affiliées aux domaines comme l'anthropologie et la sociologie.

Influences des Cultural Studies

Les influences des *Cultural Studies* sont nombreuses. Elles tiennent du marxisme, du culturalisme, du poststructuralisme, du postmodernisme. Parlant de l'influence du Marxisme on dira que les *Cultural Studies* y ont retiré les rapports « des structures et des productions »⁴². Elles se sont servies de l'étude de K. Marx sur les rapports de classe, afin d'en ressortir une critique des rapports de force et du pouvoir, notamment à partir du capitalisme. Pour ce qui est du structuralisme, elles ont emprunté le fait que « le structuralisme dans les *Cultural Studies* prend la signification ou la production afin d'être l'effet de structures profondes du langage qui se manifestent dans des formes culturelles spécifiques des hommes parlants.⁴³ » Les théoriciens des *Cultural Studies* ont compris comme F. Saussure que le sens était dans la *grammaire* qu'employaient les appareils d'Etat, et que celui-ci était retranscrit dans les formes culturelles reconnues. Le poststructuralisme et le postmodernisme, également sources d'emprunts, ont plutôt été employés comme des

⁴⁰Simon During, *The Cultural Studies Reader*, London, New York, Routledge, 1999, 576 pages, p.7.

⁴¹*Ibid.*, p.8.

⁴²*Ibid.*, p. 14.

⁴³*Ibid.*, p.15.

formes de rupture, notamment dues à l'homme fragmenté. Le poststructuralisme est « anti-humaniste ⁴⁴» car il « rejette l'idée d'une structure stable et linéaire qui trouve son sens à travers des pairs binaires fixes (noir-blanc ; bon-mal). ⁴⁵» C'est donc une pratique d'analyse instable. Cette manière d'analyser à partir de la rupture réagissait à une compréhension que l'individu n'est pas un, mais la somme d'un tout, il est complexe. Avec les études de réception des médias, on croit en un public fragmenté, qui n'est pas prévisible comme le prétendait la science béhavioriste notamment dans son étude médiatique. Ce n'est pas une "masse" mais bien un ensemble d'individualités. Autant de prises de conscience qui sont aussi le fait d'un tournant avec l'emploi des thèses derridiennes, dont le concept de « Différance » et du concept d'identité, et de connaissance, notamment avec les études faites sur les représentations. Avec les représentations, on comprenait que l'identité était le fruit de la connaissance de soi ; mais cette connaissance ne pouvait être effective sans la présence d'images toutes faites, les formes langagières qui donnaient sens ou *signifiant*.

Ces analyses sur les *Cultural Studies* vont être réutilisées dans le corps de ce travail ; en utilisant les œuvres issues du populaire, des femmes afro-américaines, comme des cadres d'études représentant les conflits sociaux. Les œuvres qu'elles présentent sont des textes forts, politiques, et ils nous révèlent les convulsions sociales.

Présentons cette fois-ci la culture et ses problématiques définitionnelles, telles que vue par les *Cultural Studies*. La culture, qui centralise en partie tout l'intérêt des *Cultural Studies*, et dont la définition pose régulièrement problème. Culture aussi, que nous allons analyser dans des productions spécifiques ; devenues dignes, et légitimées par les institutions.

⁴⁴Chris Barker, Jane, E., Emma, *Cultural Studies: Theory and Practice*, (5ème édition), SAGE Publications, 2016, 650 pages, p.18.

⁴⁵*Ibid.*, p.18.

La culture et ses termes proches

Concernant la culture, comme thème central, Chris Barker déclare⁴⁶ qu'elle est le sujet essentiel ou premier des *Cultural studies*. Elle est le lieu de la production des significations, par le biais du langage qui en constitue le médium. La culture comprend les activités de tous les jours, elle est un ensemble des pratiques quotidiennes et des relations de pouvoir, selon une acception des *Cultural Studies* aussi bien, selon les acceptions générales (1), que la manière de faire d'une élite en évoquant le "niveau" culturel (2) ; de même qu'elle est l'ensemble des manières de faire d'un groupe (3) et selon la définition anthropologique.⁴⁷ Il n'est pas aisé de la définir tant elle semble être une hydre. De ce fait, les théoriciens, culturalistes, ou universitaires, peinent à se mettre d'accord sur le fait culturel.

La culture est souvent considérée selon deux points, qui dans le monde universitaire actuel semblent dominer : le point de vue des partisans des *Cultural Studies* ou les défenseurs de la culture du *bas*; et le point de vue des traditionalistes, des protecteurs de l'art pur, ou culture de la *haute*. De ces deux visions, nous retenons la première, qui entend légitimer les pratiques culturelles issues de la culture de masse, comme les films, les émissions télévisées, les magazines, les dessins animés, les chansons populaires, les styles vestimentaires, *etc.* Ce sens pluriel, qui déplace sans cesse le curseur ou les limites définitionnelles, amène une sorte de banalisation du fait culturel, selon les uns ; et à leur légitimité, selon d'autres. Cette vision de légitimation des œuvres populaires est non euro-centrique, elle veut faire émerger les cultures du *bas*, ou celles que l'on a longtemps mises de côté ou les pratiques marginales. Comme le disent Hervé Glevarec *et al.* il s'agit de voir « l'irruption des marges dans les processus centraux, de mesurer leur affirmation et leur refoulement. »⁴⁸

La culture de masse avec les changements d'ordre technologique comme l'impression, a permis une plus grande consommation. L'accès facile à tous les produits a permis de voir que certains biens jugés "exclusifs" ne l'étaient plus. Désormais, on peut voir une photographie de

⁴⁶Chris Barker, *Cultural Studies : Theory and Practice*, *op. cit.* p. 7.

Citation:

«Cultural studies would not warrant its name without a focus on culture (...). As Hall puts it, 'By culture, here I mean the actual grounded terrain of practices, representations, languages and customs of any specific society. I also mean the contradictory forms of common sense which have taken root in and helped to shape popular life' (...). Culture is concerned with questions of shared meanings, that is, the various ways we make sense of the world. However, meanings are not simply floating 'out there'; rather, they are generated through signs, most notably those of language.»

⁴⁸Hervé Glevarec, Eric Macé, Éric Maigret, *Cultural Studies, Anthologie*, *op. cit.*, p.11., et p.7.

La Joconde depuis une impression via l'ordinateur, ou écouter un air d'opéra à la radio. Pour de nombreux défenseurs de la culture élitiste, ceci amène une confusion et dégrade l'idée de l'art. La culture revêt plusieurs définitions ou entendements. Rappelons que l'on peut la voir d'un point de vue anthropologique, comme "manière de vivre" ; ou comme « niveau de compréhension, niveau intellectuel d'un individu » ; ou encore comme produit de l'agriculture. La culture (selon la définition faisant référence au niveau intellectuel), est parfois exclusive. On parlera alors de culture "haute" et de culture "basse" (concept du "high" and "low"). Dans le cadre de la culture élitiste on peut entendre par là, que la culture nécessite une initiation, ou une accoutumance due au niveau social. La culture est souvent perçue comme étant opposée à la nature. Ainsi, la nature est le biologique et la culture est le produit issu de la connaissance empirique⁴⁹. T. S. Eliot, a défini la culture comme « toutes les activités caractéristiques concernant les gens⁵⁰ ». En effet, les *Cultural Studies* donnent le pouvoir aux consommateurs de légitimer ou non un produit, elles (ces études) renversent les lieux de la sacralisation, et déterminent de nouveaux moyens d'appréciation⁵¹. Les deux opérations centrales des *Cultural Studies*, reposent sur le « tournant culturel », et le « tournant de la réception »⁵². Ces deux opérations⁵³, et notamment la dernière, a apporté aux personnes de la classe dominée, la permission de se poser en consommateurs lucides qui réinterprètent les stratégies de consommation, et la présence des biens culturels sur le marché ou dans les médias⁵⁴ ; non plus en êtres passifs (comme de la marchandise⁵⁵) mais en consommateurs lucides. Tout ceci n'est pas dû au hasard. La préférence de ce milieu populaire par les *Cultural Studies* est due au fait que ses principaux chantres ou théoriciens sont eux-mêmes, (Richard Hoggart, Stuart Hall) issus d'un milieu modeste ou de groupes minorisés. Les choix de réinsérer les pratiques des personnes marginalisées au niveau d'études universitaires viennent d'un questionnement sur la place des biens culturels (le déplacement du contexte, ou du focus).

⁴⁹ Claude Lévi-Strauss, *Nature et culture et sociétés. Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Flammarion, coll. GF, 2008, 128 p.

⁵⁰Dick Hebdige, « Subculture. La signification du style. (1979)3 », in *Cultural Studies, Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008, 366 pages, p. 136.

⁵²Hervé Glevarec, Eric Macé, Éric Maigret, *Cultural Studies, Anthologie*, op. cit., p.11.

⁵³Nous parlerons aussi du tournant ethnographique, notamment avec les ouvrages de réception de Ian Ang, comme dit plus tôt.

⁵⁴Réécriture, ici selon une lecture de John Fiske. In Glevarec, *ibid.*

⁵⁵John Fiske (1989), cité par Hervé Glevarec., *Cultural Studies, ibid.*

Le livre, *La culture du pauvre (The Uses of Literacy)*⁵⁶, de Richard Hoggart, est à la base des *Cultural Studies*, et a initié une nouvelle manière d'aborder le concept de culture. La force de Richard Hoggart, le "père" des *Cultural Studies*, avec son ouvrage-acte-de-naissance, est d'avoir réussi à dire de manière simple sous le prisme de la biographie, un sujet dense et sensible. En analysant les populations issues du monde ouvrier anglais des années 1950, Richard Hoggart reconstitue sur le mode chronologique, une image juste des populations de ce milieu sans tomber dans la sensiblerie, le déni de vérité ou le manque de scientificité. Les habitudes élémentaires de ce milieu comme la manière de regarder la télévision, la place de la femme de maison, les odeurs ou le 'bagou', sont retransmis avec un regard ajusté, ni trop condescendant, ni trop critique. C'est aussi ce que nous allons effectuer, en analysant des faits de la vie quotidienne de personnalités noires américaines.

John Storey⁵⁷ rappelant les principes de la discipline des *Cultural Studies*, évoque le caractère disparate de celles-ci, en tant que discipline sans méthode, qui travaille sur le matériau de la culture, mais pas comme toutes les autres disciplines avant elles (comme par exemple la sociologie de la culture). Les *Cultural Studies* travaillent sur les manières de vivre, ou sur « la culture du populaire ». Ces manières de vivre donnent une cartographie des groupes, et montrent qu'en étudiant la culture on étudie ce qui structure les rapports de force entre classes (dominante et dominée). La culture, selon S. Hall, citée par J. Storey est donc politique. Rien, mieux qu'elle, ne peut montrer les tensions et résistances qui existent socialement. C'est précisément dans la culture populaire que l'hégémonie est affirmée, déclare encore S. Hall cité par J. Storey⁵⁸. John Storey montre que les *Cultural Studies* ont eu à lier ensemble des pensées différentes dont le marxisme, qui était orientée entre la structure de la société et l'histoire.

Quelques mots ou concepts, liés ou confondus au mot culture, sont particulièrement importants à expliquer.

⁵⁷ John Storey, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, University of Georgia Press, 2^e éd., 2003, 184

p.
⁵⁸*Ibid.*

- **Culture et Patrimoine**

La culture est souvent dépréciée. En effet ce sémantique a fini par désigner des sens foisonnants. Le patrimoine, terme de plus en plus à la mode, est différent de celui de culture en ce qu'il est très souvent immatériel, et intemporel. Il fait plus référence à des productions nationales. Il y a dans la notion de patrimoine une hauteur de vue, que le mot culture a désormais abandonnée (sans que cela ne soit péjoratif), pour s'adonner aux productions de tous bords. Selon Michel de Certeau,⁵⁹ il faut passer d'une conception de la culture au singulier, à une conception de la culture au pluriel, qui inclut les productions neuves, non élitistes, et en marge des grandes institutions. Pour lui, il s'agit d' « ouvrir des possibles ». Certeau évoque donc une « foule anonyme », qui fait cette nouvelle culture, et qui est vitale et intéressante. La culture que nous allons analyser dans ce travail, est un mélange de culture élitiste et de culture de masse (l'élitisme concernera les œuvres de Kara Walker et les discours politiques de Michelle Obama ; les œuvres de masse seront plutôt affiliées aux productions de Beyoncé Knowles, quoique Michelle Obama ne sera pas en reste).

La culture populaire a engendré des formes d'œuvres qui sont en opposition à une forme culturelle canonisée ; et cela amène des conflits dans le champ culturel. La culture populaire entend réhabiliter une production "spontanée", qui obéit aux normes des masses.

Nous allons donc montrer ici ce qu'est dans l'entendement collectif la culture de masse ; son sens spécifique, associé à celui de culture tout court.

- **Culture et culture de masse**

De nos jours, les nouvelles technologies dont *Internet* ont envahi le mode de vie des usagers. Ce type de média est dit "de masse". Selon Alain Vaillant, on peut dater l'émergence des cultures de masses à la date de 1836, (ceci est notamment expliqué dans son livre *1836. L'an 1 de la culture médiatique*⁶⁰), contrairement à celle de 1860 que l'on a coutume de citer. La date d'Alain Vaillant fait référence aux « élites lisantes ». La culture de masse est liée aux

⁵⁹Michel Certeau, (de), *La culture au pluriel*, coll., Essais, Paris, Christian Bourgois Editeur, (1974), 1987, Nouvelle édition présentée et établie par Luce Giard, 222 p.

⁶⁰Marie-Eve Therenty; Alain Vaillant, *1836. L'an 1 de l'ère médiatique, Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2001, 380 p.

« bouleversements technologiques, industriels et sociaux ⁶¹ ». Il explique également que l'avènement de la culture médiatique est antérieur à celle des cultures de masses, et qu'on peut la remonter à la découverte de l'imprimerie. Alain Vaillant explique dans *Culture de masse, culture médiatique, en Europe et dans les Amériques* la différence qu'il fait entre culture de masse et culture médiatique :

« Ma première hypothèse sera en effet que la culture de masse, dont l'apparition est postérieure, n'est que le prolongement et l'amplification du système médiatique mis en place autour de 1830 – si bien que ce système sert en quelque sorte de matrice pour les cultures de masse à venir. » ⁶²

Alain Vaillant place « les premiers signes d'une culture nouvelle » à la période de la monarchie restaurée des Bourbons, dans une perspective plus européenne. La deuxième hypothèse qu'il formule est la suivante : « dans la mesure où cette transformation opère d'abord dans l'univers de l'imprimé, elle se révèle par des mutations qui touchent les manières d'écrire et les pratiques littéraires. » ⁶³ Autrement dit, la culture médiatique qui a favorisé la communication, par l'imprimerie (sa forme première), aurait aboutie à des bouleversements qui ont favorisé un nouveau style de consommation, d'écritures. Le monde actuel est donc le réceptacle ou le lieu même de ces transformations.

La culture médiatique, dans les années 1826-1827 a laissé place (après les lectures sérieuses) à une toute nouvelle forme, qui avait désormais pour ambition de représenter le réel dans ses formes mêmes les plus futiles :

« Il faut considérer, au contraire, que cet événement apparemment secondaire et local est le prodrome d'une mutation majeure et d'un changement de paradigme culturel d'où procède toute notre culture médiatique : plus précisément, puisqu'on en est encore alors dans un univers dominé par le discours et l'imprimé, il s'agit d'un changement de paradigme discursif. » ⁶⁴

Le discours est effectivement ce qui marque la césure dans l'évolution des mentalités et même au sein des groupes *subculturels* (par le numérique) comme nous tenterons de le montrer dans ce travail, avec les écrits des *Cultural Studies*. Cette rupture discursive ou changement de paradigme est perceptible dans les textes étudiés (que ce soit le médium

⁶¹ Alain Vaillant, in *Culture de masse, culture médiatique, en Europe et dans les Amériques*, 2006, p.11, 323 p. puf, le nœud gordien, s/r de Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Vallotton.

⁶² *Ibid.*, p. 12.

⁶³ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

plastique, musical, ou télévisuel). La culture de masse représente cette vaste somme de produits issus des bouleversements aux niveaux technologiques, qui ont permis une plus grande consommation. La notion de "masses" laisse percevoir le côté "évanescent" de cette culture, car elle est pour ainsi dire noyée dans un flot qui en témoigne la vitalité mais aussi la résistance. Voyons donc ces différentes terminologies, qui apparaîtront dans notre étude.

Explications de certaines terminologies

- La *subculture*

est souvent considérée comme moindre ou inférieure, par rapport à l'art. Les pratiques des *subcultures* usent d'« "appropriations", de "vols", de transformations subversives, comme un mouvement.»⁶⁵

- La globalisation⁶⁶ ou mondialisation

qui est un terme vaste, est employée de nos jours afin de parler de la manière dont le monde communique en réseaux, étant un « village planétaire ». Ce mot vient du verbe « globaliser » qui signifie « réunir (plusieurs éléments) en un tout ». Son substantif, plus utilisé, est tiré de la philosophie et de la psychologie, et désigne le « fait de percevoir, de concevoir quelque chose ou quelqu'un comme un tout.⁶⁷ » Ce mot a été utilisé pour la première fois le 18 août 1965 dans *Le Monde*, et est tiré de l'anglais *to globalize*, lui-même utilisé pour la première fois en 1959.⁶⁸ La globalisation est issue de la foi contemporaine d'un monde qui partage de nombreuses choses. La consommation, les médias, l'industrie facilitent les mêmes styles de vie. *Internet* a rapproché les cultures, et cela est une illustration du tout-global.

Stuart Hall affirme que le discours dominant tend le plus souvent à gommer la diversité au profit d'une homogénéité qui nie les différences. En empruntant à J. Derrida son concept de *Différance*, il élabore ainsi une compréhension des rapports entre le discours homogène

⁶⁵Dick Hebdige, *Subculture. La signification du style*. (1979), *op. cit.*, p.129.

⁶⁶Terme emprunté à l'économie, mais qui se retrouve fréquemment utilisé dans les débats des *Cultural Studies*.

⁶⁷Tiré de : <http://www.cnrtl.fr/definition/globalisation>, page consultée le 12/02/16 à 13h41.

dominant et celui subordonné. Il rappelle donc que la *Différance* caractérise « un système où tout concept ou signification est inscrit dans une chaîne ou un système à l'intérieur duquel se réfèrent d'autres, à propos d'autres concepts et des significations par les sens du jeu systématique de la différence.⁶⁹ » La *différance* derridienne est un jeu d'influences à l'intérieur d'un même système. Il fait intervenir des rapports de conflits, de frottements et de dialogue.

Ian Ang dans *Without Guarantees*⁷⁰ affirme que la globalisation gomme les identités, et rend les gens et les choses uniformes. La globalisation est donc ici critiquée dans sa volonté claire de tout homogénéiser, en niant quelque part les particularités ethniques, nationales.⁷¹ *Without Guarantees* est un livre hommage à Stuart Hall, dans lequel ses proches collaborateurs et disciples ont recueilli certaines de ses idées-phares afin de recontextualiser celles-ci dans leurs propres problématiques de vie. Il est intéressant de noter que pour eux la théorie n'est pas affaire de théorie, donc matière froide et stérile mais un moyen d'aborder les problématiques ou conflits quotidiens. Ainsi pour Ian Ang la manière dont Stuart Hall a disserté sur la globalisation, a légitimé ses ambitions nationalistes et réaffirmé ses multiples réaffirmations identitaires, en tant qu'Asiatique ayant vécu en Europe, et vivant en Australie. Le couple local-global est souvent évoqué dans les ouvrages traitant des *Cultural Studies*. Le phénomène de globalisation est récurrent, et inhérent à notre époque, avec les questions économiques, et les phénomènes d'immigration. La globalisation permet également de saisir les rapports d'échanges entre populations.

Citons ici Armand Mattelart, dans *Diversité Culturelle et mondialisation* :

« Discipliner l'économie globale, c'est aussi discipliner le local. Le couple unité/diversité est inhérent à l'imaginaire et à la pratique de la gestion symbolique du marché-monde. Les segmentations et différenciations ne se diluent pas dans le vaste tout de la *global democratic marketplace*. L'entreprise postfordiste se doit de décliner sur le plan culturel les processus de globalisation. Les sciences humaines, elles, cherchent à cerner la nature de la nouvelle phase du mouvement vers l'intégration mondiale en s'interrogeant sur l'appropriation locale des flux transnationaux. Les médiations, les croisements et métissages, les formes de la

⁶⁹Stuart Hall, *The multicultural question*, Pavis Centre for Social and Cultural Research, Faculty of Social Sciences, 2001, 26 p., p.11.

⁷⁰Stuart Hall; Paul Gilroy; Lawrence Grossberg, *Without Guarantees: In Honor of Stuart Hall*, London New York, Verso, 2000, 416 p.

⁷¹Stuart Hall; Paul Gilroy, Grossberg, Lawrence, *ibid.*, pp. 1-11.

résistance et les nouveaux mécanismes de l'hégémonie culturelle et idéologique font débat et mettent en question l'idée d'une modernité univoque.»⁷²

Cette citation semble montrer que la mondialisation, entendue comme le couple local/global (les échanges interculturels), est le mot qui résume le monde actuel, et ses manifestations. La mondialisation change, révèle les agissements interculturels, et les liens entre nations, par le truchement des alliances économiques et politiques. La mondialisation, également, change les enjeux ; de même qu'elle décentre les lieux d'influences.

On peut également lire sous la plume d'Armand Mattelart :

« C'est à partir de l'anglais que ce vocabulaire se transfère vers toutes les langues de la planète, sans que les citoyens aient le temps de s'interroger sur les conditions et le lieu de sa production. Certaines langues, en Asie par exemple, y résistent en temps en recourant à la périphrase « Ouverture au monde ». En vain. Et même dans les pays de langue latine qui partagent le vocabulaire ancien de « mondialisation », il s'est trouvé entériné à des rythmes asynchrones selon le degré de porosité des diverses réalités nationales par rapport à cette représentation du nouvel ordre du monde. »⁷³

La citation précédente révèle comment le terme mondialisation s'est imprégné dans la culture-monde, en allant jusqu'à imposer une formulation occidentale, américaine. Les pays du sud n'ont pas eu le temps de se préparer à cela, le phénomène de la mondialisation étant présent partout, et contraignant même les pays les plus frileux. Ce qui peut ressembler à une ode à la rencontre des peuples et à un marché-global, est cependant décrié quelque peu en référence à l'uniformisation qu'elle apporte.

Armand Mattelart nous offre ici une idée de la globalisation comme marque d'uniformisation :

« Le lexique de l'économie globale se mue en vecteur de l'uniformisation des façons de dire et de lire le destin du monde. Et ce, sous le manteau de l'apolitisme. Prétention que dément le rôle de premier plan joué par les organisations de défense corporative des grandes unités de l'économie globale dans les négociations internationales sur le statut des industries de la culture et de l'information.»⁷⁴

L'uniformisation est l'une des critiques virulentes sur le sujet de la mondialisation. Cette dernière semble mettre dans un même bloc des individualités. Le local est noyé dans le

⁷²Mattelart, Armand, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, La Découverte, Collection Repères, 2007 (2005), 122p., p.63.

⁷³*Ibid.*, p. 64.

⁷⁴Alain Vaillant, in *Culture de masse, culture médiatique, en Europe et dans les Amériques*, op. cit, p.64.

global, en somme. Le local est important pour comprendre les périphéries, les groupes subalternes. Le contexte apparaît comme le lieu d'émergence d'une culture spécifique, qui alors qu'elle émerge, s'exporte ; (c'est la rencontre d'autres cultures ou d'autres spécificités qui constituent la mondialisation). Le contexte est donc nécessaire dans la compréhension de l'émergence de cultures populaires qui sont de plus en plus en train de se déplacer, de s'exporter. L'ouverture du phénomène de mondialisation marque également la présence d'un métissage et d'une créolisation évidents.

Les femmes de notre étude ont transcendé les classes et les limitations identitaires, dans la plupart des cas. Mondialement reconnues, elles témoignent de la réalité d'un monde connecté.

A ce mot, on peut aussi se référer au mot multiculturalisme.

- multiculturalisme

Ce terme entend être l'adjonction de plusieurs cultures qui s'interpénètrent, deviennent une, ou une version trouble. Jean-Loup Amselle dans *Branchements*⁷⁵ avertit du risque de pratiques essentialistes, qui se fondent sur la raciologie, à savoir l'idée caduque de « race », l'ethnie et la couleur. Il s'agit donc de voir comment chaque culture a en elle, quelque chose d'une autre, à l'issue des branchements, et non plus seulement à partir du biologique dont les questions de « métissage », ou du concept de créolisation sont les résultats :

« En recourant à la métaphore électrique ou informatique du branchement, c'est-à-dire à celle d'une dérivation de signifiés particularistes par rapport à un réseau de signifiants planétaires, on parvient à se démarquer de l'approche qui consiste à voir dans notre monde globalisé le produit d'un mélange de cultures vues elle-mêmes comme des univers étanches, et à mettre au centre de la réflexion, l'idée de triangulation, c'est-à-dire de recours à un élément tiers pour fonder sa propre identité. »⁷⁶

Comme vue plus haut, la culture est la question épineuse des sciences sociales. Elle produit un flou sémantique, amenant un problème de délimitation définitionnelle. La culture occidentale, est celle qui prédomine, autant dans les cercles de pouvoir que dans les pratiques

⁷⁵Jean-Loup Amselle, *Branchements, Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 265 p., p.7.

⁷⁶*Ibid.*, p.7.

artistiques et culturelles. Ceci a amené certains peuples ignorés à revendiquer leurs propres pratiques de vie comme étant aussi dignes, même si on a souvent parlé ici de « cultures primitives⁷⁷ ». La primitivité de ces cultures rendait leur compréhension et études teintées d'exotisme ou d'orientalisme. L'impulsion de l'anthropologie et de l'ethnographie a eu pour effet de débusquer chez ces peuples dits primitifs des habitudes et des pratiques culturelles différentes.

Le multiculturalisme est un sujet fort présent dans notre époque, il intervient dans les débats sur la mondialisation, et sur les problématiques identitaires. Ainsi, le monde actuel est métissé, et les peuples connaissent un brassage sans précédent. Pour Stuart Hall c'est un phénomène intéressant et important, car il en dit long sur notre époque. Le multiculturalisme fait référence selon lui à « la diversité culturelle et l'hétérogénéité sociale des sociétés modernes⁷⁸ » Autrement dit, toute nation moderne aujourd'hui se voit dans la nécessité de construire avec une identité qui n'est plus pure ; mais plurielle.

Nous le citons :

« Ce qui est à signaler, c'est que lorsqu'une société culturelle homogène ne peut assumer de donner (provide) un horizon et action consensuels implicites, une pratique, une gouvernance ou interprétation, mais où il y a de la détermination pour construire en commun et, si possible, une vie ensemble. Alors, la question, pour la réduire, est : « comment ces choses en commun dans la différence peuvent être imaginées et construites ? »⁷⁹

Le multiculturalisme a mis en avant la diversité culturelle, et ses affinités avec les changements sociaux, et l'intégration des minorités dans cette société nouvelle. Il est donc nécessaire à cerner dans la perspective d'une société future meilleure, qui réfléchit sur le vivre-ensemble. Cette situation a entraîné une discussion sur la question de la différence. Celle-ci est née du résultat d'une prise en compte du local au global ; c'est-à-dire de la réalité que les communautés expérimentent dans le socle commun qu'est la société. Le concept de multiculturalisme pose ici la question de l'autre, mais l'autre dans le contexte des communautés qui forment la société moderne. Cet autre "différent", parfois minoritaire, doit ainsi trouver sa place, et être ainsi accepté, intégré. Ce constat d'un monde multiculturel peut

⁷⁷Selon les termes utilisés dans l'anthropologie, notamment concernant les cultures prises dans le sens de sociétés, ensemble d'individus ayant des règles de vie propres.

⁷⁸Stuart Hall, *The multicultural question*, Faculty of Social Sciences, Pavis Papers in Social And Cultural Research, 2001, 26 p.

⁷⁹*Ibid.*, p.4. Traduction faite par mes soins.

s'expliquer de diverses manières, notamment par le phénomène de la migration, par la quête d'un contexte socio-économique plus stable, par la réalité de la pluralisation⁸⁰, tous ces éléments sont présents aujourd'hui dans les pays de l'Ouest.⁸¹ La question multiculturelle pose la question des identités. Ainsi, le fait de parler de multiculturalisme n'est pas anodin mais permet de comprendre les liens ténus qui constituent la société dans laquelle on vit.

Processus de démonstration

Les études de genres ont bouleversé les champs universitaires, en opérant un tour de force. Notre sujet s'attèlera à montrer le processus d'autonomisation de femmes noires, et leur approche dans un monde dominé par les classes du "haut" et les hommes⁸². Ces femmes noires font face à une double domination et cela ne leur donne d'autre choix que le recours à des formes de stratégies de persuasion qui leur sont propres. Dans la première partie, il s'agira d'étudier les productions populaires, et voir comment ces dernières ont acquis en légitimité, en visibilité. Nous verrons comment ces productions sont diversifiées, rendant l'étude des œuvres populaires, intéressantes à plus d'un titre.

Dans la deuxième partie il s'agira beaucoup plus de présenter les médias, tels que les partisans des *Cultural Studies* les ont analysés. Une vision médiatique pessimiste, et optimiste. Les plus optimistes se rangeront du côté d'un M. McLuhan ; les plus pessimistes seront du côté de l'Ecole de Francfort, selon la lecture de T. Adorno, qui voyait la culture de masse comme un appareil de promotion de l'idéologie capitaliste, et donc au service des puissances qui avilissaient les masses.

La troisième partie sera réservée aux *Black Feminists*, avec les concepts de certaines femmes noires américaines d'envergure. On ne peut parler de femmes et d'autonomisation sans mentionner les questions féministes à l'œuvre dans les *Gender studies*.

⁸⁰Stuart Hall, *The multicultural question, op. cit.*, p.8.

⁸¹Stuart Hall analyse ici le cas du multiculturalisme britannique.

⁸²C'est la Double Jeopardy, phénomène analysé chez de nombreuses féministes. Le fait pour une femme d'être tenaillée entre la condition existentielle de femme épouse et d'individu de « race » noire. C'est cette double soumission ou domination qu'exprime cette expression. Les féministes noires en ont fait le thème conflictuel par excellence.

PARTIE 1. Culture populaire, Image et Texte

Chapitre 1 : Le populaire

Chapitre 2 : Visible et invisible : exister ou disparaître via le dispositif

Chapitre 3 : Clips vidéo et collaborations

Chapitre 4 : Discours créés, discours interprétés

Introduction

Les cultures populaires ont permis de redéfinir les productions jadis jugées inutiles. Ces nouvelles productions qui dérangent, et qui sont ici noires américaines, posent la question de leur légitimité. En effet, on s'interroge sur leur succès et leur consommation qui peut être une domination culturelle aux conséquences négatives, notamment sur la jeunesse.

La question du postmodernisme est liée à ces cultures contemporaines populaires car elles sont les produits d'un homme troublé, qui a perdu le sens, qui doute. Cet homme est aussi l'image *hallienne* du migrant, qui importe avec lui des manières de faire nouvelles, issues du brassage des cultures.

A côté de ce contexte d'émotion et d'intellect instables propre au contexte postmoderne, il y a la question de la psyché noire et ses problématiques de visibilité ou d'invisibilité. Comment sortir de l'invisible, du flou, du cadre noir, si ce n'est par des productions visuelles ? Productions visuelles que des figures proéminentes vont multiplier, au possible. En découvrant cette force du visuel et de l'image sur le public, c'est comprendre que l'on a (ici les afro-américaines), le pouvoir d'agir, de créer un discours qui n'est, semble-t-il, plus ignoré.

On lit ensuite dans cette perspective d'autonomisation par le visuel, un discours autobiographique désirant utiliser tous les textes ou médiums afin de créer une histoire personnelle. Un discours qui sera tantôt entaché de soi, tantôt brodé pour être conventionnel. L'autofiction devient alors palpable, comme ruse discursive, désir de se dérober face à la confiance ; ou au contraire de parler de soi sans en avoir l'air.

Cette écriture de soi a pour but la construction d'une histoire idéale, ou d'un storytelling. Ce storytelling fonde la légende de la personnalité. Le discours idéalisé ou le storytelling n'est pas né de départs idylliques, mais s'appuie sur le culte de l'héroïne, de sa force face aux épreuves et à sa capacité à les surmonter. Les souffrances sont magnifiées, réinterprétées afin de porter un sens positif.

Toute cette écriture de soi passe par des éléments culturels intégrés qui vont interpeller le public. Les femmes noires américaines utilisent des actions dites populaires ; et selon leur position dans leurs champs respectifs, tendent à les légitimer.

Les actes du populaire deviennent ainsi aussi lisibles et utiles que des actions de manifestations pour les droits civiques, ou tout autre acte conventionnel de résistance.

I. La culture populaire ou de masse

Cette partie veut comprendre la culture populaire, qui paraît légitimée de nos jours. Toutes ces œuvres contemporaines noires américaines changent les ressorts historiques, amènent la femme noire vers plus de visibilité. Ces actes produits dans les sphères médiatiques, politiques, rendent compte des changements sociaux.

Chapitre 1. Le Populaire

Le populaire se cache dans tous les domaines. Il est répandu dans les œuvres concrètes, tout autant que dans le style de vie. Le populaire est le contraire des œuvres élitistes. Parler de populaire aujourd'hui ce n'est plus percevoir ces productions comme illégitimes ; mais c'est reconnaître qu'elles bousculent les règles, comme en faisant intégrer des éléments des classes inférieures (qui la portent) dans des classes supérieures.

1. Les produits populaires

1.1 Populaires et *subcultures*

Stuart Hall, dans *Identités et Cultures*⁸³, donne trois définitions du populaire. La première est définie comme : « les choses qui sont dites « populaires » parce que des masses de gens les écoutent, les achètent, les lisent, les consomment et semblent en retirer un grand plaisir. C'est la définition commerciale ou « marchande » du terme. [...]. On l'associe assez justement à la manipulation et à la dépréciation de la culture du peuple.⁸⁴ » Il en donne encore une deuxième : « ce sont toutes les choses que « le peuple » fait ou a faites.⁸⁵ ». Enfin la dernière acception : « elle embrasse, pour une période donnée, les formes et les activités qui

⁸³Stuart Hall, *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, op. cit., p. 18.

⁸⁴*Ibid.*, p. 71.

⁸⁵*Ibid.*, p. 74.

ont leurs racines dans les conditions sociales et matérielles des classes particulières, et qui sont incarnées dans les traditions et les pratiques populaires.⁸⁶ »

Les trois définitions expliquées de manière simple se comprennent comme suit : la première est vue de manière péjorative, elle regroupe tout ce qui, vue de manière dédaigneuse, désigne une culture de masse, sans exigence, ni goût ; la seconde est dite « prescriptive », et s'emploie à dire que « le peuple » produit forcément une œuvre « populaire », ce qui est purement tautologique; la dernière, celle à laquelle l'on s'attachera ici

« est une conception de la culture qui se polarise autour de la dialectique culturelle. Elle considère le domaine des formes et des activités culturelles comme un champ perpétuellement changeant. Puis elle examine les relations qui structurent en permanence ce champ en formations subordonnées et dominantes. Elle examine le processus par lequel ces relations de domination et de subordination sont articulées.»⁸⁷

Dit autrement, ce dernier point voit la culture populaire sur un point de confrontation ou de rapports de forces avec la culture dominante. Ainsi dans notre étude, la confrontation se fait plutôt entre la culture populaire et celle qui est dominante. La culture populaire selon notre étude sera la culture produite par les minorités ethniques, raciales, en l'occurrence de couleur *noire*, des Etats-Unis, et la culture dominante, occidentale, coloniale, celle blanche. Cette confrontation amène un désir d'autonomie, et finalement une autonomisation réelle ou supposée faite par les afro-américains. Cependant, nous ne nous éloignerons pas tant que cela de la première conception, plus simpliste sans doute, mais étant quelque fois utile, (ou du moins sera parfois adaptée à certaines analyses).

Le populaire, selon Stuart Hall, rappelons-le encore brièvement peut s'expliquer de trois manières : 1), c'est ce que le peuple fait ; 2), c'est, selon lui les œuvres des classes minorées, 3) ce sont les lieux de conflits, de tensions, qui surgissent des œuvres issues de la classe dominée, au contact avec la classe dominante. On peut donc voir dans le mot "populaire" un autre nom pour *subcultures*. Celui-ci est très présent dans la littérature des *Cultural Studies*, notamment chez Dick Hebdige, et renvoie à des groupes qui se définissent par des modes, des

⁸⁶Stuart Hall, *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, op. cit., p. 75.

⁸⁷*Ibid.*, p 75.

manières d'être et de style particulières qui les singularisent. Les *subcultures*⁸⁸ sont ainsi des communautés périphériques à une culture générale, normale.

Le populaire est une forme de savoir galvaudé, produit par le peuple, les petites gens. Or, il appert qu'il est porté aux sommets par une certaine presse ou médias qui en fondent les goûts, normes et valeurs. Le savoir populaire est toutefois normé ; des critères subsistent pour le valoriser.

1.2 Les médias et leur propagation du Goût et des Valeurs

Les médias jouent un rôle d'envergure dans l'implantation des préférences de consommations populaires. Etant issus de la déferlante industrielle, les médias orientent et structurent l'attente des populations, *fabriquent le consentement*⁸⁹. Par exemple, la télévision, de par son intronisation comme média social et familial⁹⁰, peut forger les mentalités. En effet, la télévision, tout comme la radio, est invitée dans les foyers, et permet la cohésion des membres.⁹¹ Le texte télévisuel est un signe à décoder. La télévision ici analysée par le public doit donc être décodée ; comme tout texte initial, originel.

Avec les goûts, qui définissent les choix et les centralisent ; il y a aussi la notion de valeur, qui est très utile pour comprendre les modèles préférentiels des publics. Ces deux notions permettent de comprendre la force d'autonomie des femmes analysées dans notre travail. Partant de ces notions, on peut voir que les femmes que nous étudions répondent à la logique contemporaine de succès ; car ceux qui réussissent ont su déterminer le goût et les valeurs du public. Ces deux notions sont habilement diffusées dans les médias de toute forme, de tous bords.

Pour comprendre comment ces médias familiaux font vivre des modes, déterminer le "goût" ou l'appréciation d'une chose, il faut peut-être analyser la notion de style telle que

⁸⁸Que nous mettrons toujours en italique, car c'est un mot anglais, dont la traduction française 'sous-cultures', n'est pas très appropriée.

⁸⁹Noam Chomsky ; Edward Herman, *La fabrique du consentement : De la propagande médiatique en démocratie*, Paris, Agone, 653 pages, 2008, collection : contre-feux.

⁹⁰David Morley étudié cette question, dans ces ouvrages, dont David Morley ; Charlotte Brunson, *The Nationwide Television Studies*, Londres, New York, Routledge, 1999, 326 p.

⁹¹Voir études de D. Morley et de C. Brunson, sur les spectateurs de l'émission *The Nationwide*, et l'ouvrage consacré, *The Nationwide Television Studies*, *ibid.*

conçue par Dick Hebdige. Dick Hebdige fait référence au style dans son ouvrage *Subculture. La définition du style*⁹². Il donne les catégories du style, en trois articulations, en étudiant le style des Punks de l'Angleterre des années 70-80, et des « Skinheads ».⁹³ Les styles des *subcultures* sont des résistances, à l'intérieur du monde commercial et culturel.⁹⁴ On peut se questionner sur l'intégration de nombreux vêtements issus des lieux populaires, réadaptés dans des cercles de prestiges, (comme le *sweat shirt* à capuche, le bonnet noir, *etc.*). Les vêtements et les allures, dans ce cas, usent d'une très « haute puissance de fétichisation »⁹⁵. Les pratiques *subculturelles* ne peuvent être dites « pures » en elles-mêmes car elles sont toujours perçues comme des « extensions de codes existants »⁹⁶.

Les *subcultures* ou les œuvres issues du populaire ne créent pas souvent, mais imitent. On le voit très bien dans certains clips vidéo de *Rythme and Blues* (R&B) et de rap. Ces groupes définissent de nouvelles normes à l'intérieur d'une structure principale et dominante, en étant en situation de conflits avec cette dernière ; tout en la transformant.

La culture populaire est issue des productions du « peuple ». C'est une culture qui est accessible et qui ne souffre pas des rites de la classe dirigeante comme le dit Guy Lanoue⁹⁷ de l'Université de Montréal 1, qui étudie la culture de masse et la culture populaire ; mais qui est actuellement anthropologue à ladite université. T. Adorno avait été la figure de proue du vaste mouvement qu'était l'Ecole de Frankfort. Cette Ecole a eu le mérite de poser les bases d'un questionnement sur l'influence des médias de masse. L'école de Frankfort voyait dans la culture de masse une menace au profit des puissants. La culture de masse était perçue selon cette école comme un outil d'aliénation, produit du capitalisme. Il y a une culture du peuple et une autre instituée. La culture "high" veut être le centre, la référence, par rapport aux autres. La montée des études populaires doit peut-être beaucoup à l'essor des *Cultural Studies*⁹⁸ dans les universités occidentales, à leur exportation et à leur volonté de réhabiliter les formes culturelles mises de côté :

⁹²Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style (New Accents)*, Routledge, 1979, 208 pages, édition révisée.

⁹³Dick Hebdige, *Sous-culture : le sens du style*, (première édition en 1979), Paris, Zones, coll. Hors collection, 156 p., 2008. Traduction de Marc Saint-Upéry.

⁹⁴Dick Hebdige, *Sous-culture : le sens du style, ibid.*, p.130.

⁹⁵Expression que nous empruntons à Dick Hebdige, dans son livre *Subculture : The Meaning of Style*. Nous avons consulté les deux versions (anglaise et française). Elles seront souvent toutes deux citées.

⁹⁶Dick Hebdige, « Subculture. *Le sens du style. Ibid.*, p.131.

⁹⁷Guy Lanoue, *Culture de masse ou culture populaire ?*, Paris, 2011, Coll. Climats NON FIC, 75 p.

⁹⁸Eric Maigret ; Hervé Glevarec ; Eric, Macé, *Cultural Studies: Anthologie, op. cit.*

« Pour E. Thompson, Raymond Williams et Richard Hoggart, la culture doit être considérée au sens large afin de renverser les rapports de pouvoir qui sont encore déterminés par les valeurs de la haute culture portées par les classes dominantes.»⁹⁹

Le tour de force des cultures populaires réside sans doute dans le fait qu'elles ont réussi à exposer les arts populaires, et quelque part à participer aux changements des normes du goût véhiculées dans les médias. Et cela, en exposant tous les arts, en acceptant de les voir comme des éléments de la vie quotidienne, donc légitimes. Toutefois, les médias déterminent des critères de recevabilité, des normes de goût, au même titre que ces groupes populaires ; s'en suit un conflit, une guerre d'influences. Les pratiques populaires se battent pour mieux représenter leurs œuvres et ne plus être dans la marge.

Désormais, ce ne sont plus uniquement les goûts de la classe dominante :

« Le déploiement culturel alors pointé ne saurait par ailleurs se penser sans son lien aux classes sociales défavorisées qui créent leur culture comme une arme de résistance face aux productions du capitalisme et aux normes de goût prônées par les classes dominantes en termes de pouvoir symbolique et économique.»¹⁰⁰

Ce changement des normes transforme l'ordre des choses et les enjeux. Les lieux de la culture deviennent des temps de confrontations où les jeux sont brouillés : « le laid peut devenir beau et racé, et le populaire peut s'apparenter à la pureté et à l'authentique. ¹⁰¹ » En somme il s'agit d' « appréhender désormais l'art dans le champ élargi de la culture. ¹⁰² » L'art, terme se rapportant à l'élitisme et à la pureté, est opposé à la culture, celle-ci étant d'emblée considérée comme populaire et indigne : « Le problème d'une esthétique du goût est que, une fois reconnue la base subjective du jugement esthétique, il faut faire le chemin inverse, c'est-à-dire aller de la subjectivité à sa régulation – à sa norme, à la manière dont elle se norme ou s'étalonne. ¹⁰³ », dit Yves Michaud, philosophe français qui travaille sur la crise de l'art contemporain. Autrement dit, le goût est toujours quelque part imprévisible, car n'étant pas "scientifique". Même si l'on peut normer des choses, il ne peut être donné à tout un chacun d'évaluer de la même manière. Cependant, malgré la relativité du goût, il y a ce que Yves

⁹⁹Annie Claustres, *Le tournant populaire des Cultural Studies, L'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût (1964-2008)*, Les Presses du réel, Œuvres en société, 417 pages, p.7.

¹⁰⁰*Ibid.*, p.14.

¹⁰¹*Ibid.*, p.16.

¹⁰²*Ibid.*, p19.

¹⁰³Yves Michaud, *La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*, pp. 12-18.

Michaud appelle « une standardisation des jugements »¹⁰⁴ qui fait que « des goûts se rencontrent ».

Yves Michaud déclare encore : « Il ne suffit pas d'avoir des sentiments personnels, encore faut-il qu'ils s'ajustent à ceux des autres. »¹⁰⁵ Depuis David Hume, il y a eu avec son ouvrage *Norme du goût*¹⁰⁶, une tradition qui a validé les deux caractéristiques du goût : celle relative aux tempéraments et celle concernant les appartenances culturelles. C'est aussi ce que dit avec d'autres mots Samuel P. Huntington¹⁰⁷, lorsqu'il affirme que les êtres sont liés ou non en fonction de leurs appartenances culturelles, et que des groupes apparemment éloignés dans un cadre spatio-temporel vont se rapprocher en fonction de leur culture, de ce qu'ils ont en commun, « car la culture est déterminante, et l'identité culturelle est ce qui importe le plus à beaucoup de personnes. »¹⁰⁸. On peut donc comprendre que l'appartenance culturelle est importante à la norme d'évaluation du goût d'un individu, et donc qu'un des points de D. Hume est vrai et vérifiable. Pour ce qui est du tempérament, les individus se dirigent semblent-ils vers ce qui leur parle et leur ressemble (ce qui peut encore une fois donner crédit à la thèse de David Hume). Si pour David Hume, il faut de la « délicatesse »¹⁰⁹ afin de sentir une œuvre, (ce qui conduit à la norme d'expertise), les artistes/auteurs contemporains sont souvent "déclassés" et sont donc censés être "sans goût" ou réelle formation à connaître l'art.

Dans les pratiques culturelles des œuvres de Beyoncé, de Kara Walker ou de Michelle Obama, on peut anticiper la remarque d'une illégitimité. Toutefois, elles apportent une compréhension non négligeable sur les rapports sociaux, et l'histoire américaine. Leur popularité suggère qu'elles ont touché à la "corde sensible" du public ; qu'elles répondent aux attentes des normes du goût et des valeurs de ce public qui les encense.

On peut encore se demander quels sont les origines de la naissance du goût et que dire sur l'importance des valeurs?

¹⁰⁴Yves Michaud, *La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*, op. cit., p. 13.

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁶David Hume, *La règle du goût*, Traduction anonyme révisée par Christophe Salauin, Paris Editions Mille et Une Nuits, 2012, 72 p.

¹⁰⁷Samuel P. Huntington, *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, (poches), 2000, 545 p.

¹⁰⁸*Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁹Yves Michaud, *ibid.*

Pour Yves Michaud, le goût est 1) arbitraire, consensuel ; 2) issue de la pensée dominante¹¹⁰. Les valeurs sont donc des modes arbitraires qui ne sont le reflet que d'une pensée dominante. Il cite Talcott Parsons, un sociologue américain, afin d'étayer sa thèse : « Pour Talcott Parsons, les valeurs sont des « éléments d'un système symbolique partagé servant de critère ou de standard de sélection. »¹¹¹

La culture afro-américaine a l'habitude d'impulser et de donner le ton, ainsi on voit comment les stars américaines utilisent leurs positions pour influencer. La coiffe *afro* ou cheveux naturels, est une manière d'assumer sa négritude et de montrer la beauté noire à l'état pur, « c'est un prolongement du slogan *Black is Beautiful*, lancé en 1962, depuis Harlem.¹¹² » On a vu les retombées politiques et culturelles de la trajectoire "afro-féministe" de la chanteuse Beyoncé, assumée dans son dernier album *Lemonade*, mais visible dans ses œuvres antérieures avec les chansons *Run the World (Girls)*, de l'album *Beyoncé*, et *Single Ladies (Put a ring on it/album I am...Sasha Fierce.)*

Les valeurs sont importantes afin de s'affilier des publics précis. Elles sont porteuses de l'environnement culturel. Les femmes noires américaines touchent aux valeurs de certains individus. Soit des individus issus de leur communauté ; soit d'autres groupes qui se reconnaissent en elles.

Un article de Maya Tamir (qui travaille à l'université de l'Illinois, au département de psychologie), nous montre que les émotions manifestent comment les gens expérimentent le monde ; et les valeurs comment ils veulent l'expérimenter. M. Tamir montre ainsi que l'on réagit en fonction des valeurs que l'on a intégrées¹¹³. Son analyse s'appuie sur l'étude empirique et l'étude quantitative. On peut donc dire que les personnalités ici étudiées sont le produit d'un environnement qu'elles ont intégré, et qui est donc issu du populaire. Les produits de cet environnement portent ainsi la marque de leur origine : le son, l'accent, le rythme, les conflits, *etc.* Ces productions sont également perçues par un public qui en comprend les sens ou le décode.

¹¹⁰Yves Michaud, « Le goût et la norme », *op. cit.*, p.96.

¹¹¹*Ibid.*, p. 101.

¹¹²*Le Monde* du samedi 07 Février 2015, *op. cit.*

¹¹³Maya Tamir, "Desired emotions across cultures: A value-based account", *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol 111 (1), Juillet 2016, pp. 67-82. US: American Psychological Association.

Les valeurs s'échangent culturellement. Elles sont comprises en fonction d'une origine de classe, de groupe ethnique, ou d'affinités sélectives. Ces valeurs sont parfois le fruit de contraintes d'humeurs (comme se sentir bien) mais aussi d'émotions qui une fois intégrées nous aident à choisir si l'on va répéter l'action ou non. Ainsi, une action agréable sera répétée, du fait de l'émotion ressentie. Le produit culturel contemporain doit son existence et sa répétition en fonction de son effet sur le consommateur, qui doit le trouver *agréable*. Le public en redemande semble-t-il car ces produits sont ressentis comme faisant du *bien*.

Ces nouvelles appréciations permettent de cerner l'image de l'Homme contemporain. Celui-ci est fragmenté, avec un affect important. Il consomme démesurément, attend du média la progressive information, en accord avec ses émotions et son psychique.

2. Le Postmodernisme

2.1 Postmodernisme et changement des mentalités

Le postmodernisme fut un moment philosophique de l'histoire intellectuelle mais aussi sociale et politique français ; qui fut renommé Outre-Atlantique du vocable de *french theory*, avec des écrivains comme Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Félix Guattari¹¹⁴. Ce courant fut très présent dans les années 1960 et 1970. Pour Thomas Seguin, sociologue de l'université Paul Valéry :

« Parce qu'il remettait en cause le modèle de développement occidental, parce qu'il se situait dans une refondation culturelle et politique de notre civilisation, le courant postmoderne fut assimilé à un phénomène intellectuel qui défiait le progrès, un mouvement symptomatique de la « défaite de la pensée. »¹¹⁵

Le courant postmoderne était dans la rupture. Il voulait évoquer l'homme nouveau, celui qui avait connu la guerre, la désillusion. Thomas Seguin affirme encore : Le terme « postmoderne » constitue le mot provisoire pour décrire ce mouvement de définition, quand une époque cherche ses racines, pour déchiffrer son présent, et se projeter dans l'avenir. ¹¹⁶» Le

¹¹⁴Thomas Seguin, *Postmodernisme: Une utopie moderne*, Paris, L'Harmattan, coll. Pour comprendre, 2012, p. 6.

¹¹⁵*Ibid.*, p. 6.

¹¹⁶*Ibid.*, p.6.

trait d'union du mot post-modernisme marque donc un phénomène de rupture avec une idée. Il annonce une rupture vers une autre continuité. Le postmodernisme était donc dérangeant pour le système. Les conceptions postmodernes ont critiqué les représentations modernes. Le postmodernisme a été utilisé par Stuart Hall afin de comprendre la nature du migrant. S. Hall a fortement critiqué le rapport des Occidentaux dans leur recherche définitionnelle d'eux-mêmes et du monde ; le monde semblait perçu uniquement à travers une lecture centriste, occidentale. Il a notamment évoqué « la tyrannie du nouveau »¹¹⁷ et la peur de certains Occidentaux face au monde en changement, et leur désir de lire l'actualité selon leurs positions¹¹⁸. Stuart Hall a choisi de lire le postmodernisme comme un moyen de décentrement de l'Occident, évoquant notamment le 'West et le rest' ou 'L'Ouest et les autres' (*The West and the rest*) dans l'ouvrage éponyme. Dans cet ouvrage, il y a notamment analysé le rapport disloqué, déplacé et hybride du migrant¹¹⁹. Le sociologue du C.C.C.S montre que le migrant est le prototype de la postmodernité, se déplaçant entre centre et périphérie. L'expérience postmoderne devient aussi (ou est déjà) une expérience diasporique¹²⁰. Stuart Hall a notamment développé le sujet du migrant dans certains ouvrages et essais comme « On Postmodernism and articulation », dans lequel il revient sur certaines versions du postmodernisme ; « The West and the rest » (1992), « The question of Cultural identity » (1992) ; « Cultural identity and diaspora » (1991). Ces ouvrages lui ont permis de développer ce sujet intimement lié à sa propre expérience ou son propre vécu. Il a dit avoir toujours compris sa vie selon le point de vue du migrant¹²¹.

Il a aussi affirmé avoir finalement, alors que le monde semble désaxé, trouvé son centre.

Mon propre sens d'identité dépendait toujours du fait d'être immigré/itinérant...
(maintenant) je me trouve centré enfin. Maintenant que, dans l'âge postmoderne,
vous vous sentez tous dispersés, je suis devenu centré : ce à quoi j'ai pensé comme

¹¹⁷On peut notamment lire l'article paru sur <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20140214.OBS6379/stuart-hall-percevait-l-identite-comme-un-processus-non-comme-une-donnee-fixe.html>

Propos recueillis par Vincent Leconte, « Stuart Hall percevait l'identité comme un processus, non comme une idée fixe. », publié le 14/02/2014, et consulté le 18/05/2017 à 13h10.

¹¹⁸David Morley; Kuan-Hsing Chen, *Stuart Hall : Critical Dialogues in Cultural Studies*, London, New York, Routledge, 1996, 544 p., p.14.

¹¹⁹*Ibid.*, p. 14.

¹²⁰*Ibid.*, p. 14.

¹²¹ Sur le thème de la diaspora : Emmanuel Parent, « Diaspora, essentialisme et humour noir », *L'Homme* [En ligne], 203-204 | 2012, mis en ligne le 03 décembre 2014, consulté le 07 mars 2017. URL : <http://lhomme.revues.org/23265> ; DOI : 10.4000/lhomme.23265

dispersé et fragmenté, vient, paradoxalement, à être l'expérience postmoderne... Bienvenue dans la migration !»^{122 123}

Stuart Hall fait de l'expérience postmoderne un cas typique, que l'on ne peut désormais ignorer, ou auquel on ne peut échapper. Il encourage par un trait d'humour les sceptiques à entrer dans ce nouvel âge. Stuart Hall a tenté d'analyser les opérations du racisme et la construction de l'identité raciale et ethnique¹²⁴. C'est en parlant aux membres du ICA conférence dans *The Real Me*, qu'il a évoqué la citation qui précède, en automne 1986. Il y évoque sa propre identité de noir immigré. Il essaie alors de décrire l'identité en général des résidents postmodernes à partir de son expérience personnelle ou *self-identification*. Pour lui, l'identité est une "closure arbitraire".¹²⁵ Stuart Hall voit la négritude (le fait d'être "black" ou noir) et le fait d'être immigrant comme des identités qui évoquent le déplacement et la différence (le fait d'être immigré pose le problème de l'intégration ; le fait d'être noir marque un rapport de différence ou de différenciation¹²⁶). Il analyse le caractère du migrant et montre l'avantage d'un monde qui s'ouvre. De ce fait, il vante le caractère diasporique qu'entraînent les migrations. Le migrant n'est plus perçu comme une sorte de non-intégré, au contraire, il trouve sa place dans le monde actuel.

Dans '*Minimal selves*' (en 1987), Stuart Hall déclare, dans un puissant plaidoyer à la migration :¹²⁷

« Les questions classiques auxquelles tous les migrants font face sont doubles : « Pourquoi êtes-vous ici ? » Et « Quand rentrerez-vous chez vous ? » Aucun migrant ne connaît jamais la réponse à la deuxième question jusqu'à ce qu'on la lui pose. Seulement alors, il ou elle sait qu'au plus profond de lui-même, qu'il ne retournera

¹²² Citation:

«My own sense of identity has always depended on the fact of being a migrant...(now) I find myself centred at last. Now that, in the postmodern age, you all feel so dispersed, I become centred: what I've thought of as dispersed and fragmented comes, paradoxically, to be *the* representative modern experience...welcome to migrantwood!»

¹²³ David Morley; Kuan-Hsing Chen, *Stuart Hall : Critical Dialogues in Cultural Studies, op. cit.*, p. 15.

¹²⁴ Helen Davis, *Understanding Stuart Hall*, London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage, 2004, 234 p., p. 179.

¹²⁵ Il est dit par Helen Davis : « In this sense, identity is an 'arbitrary closure' that creates a relatively fixed point at the intersection between the 'self' and various often conflicting or competing histories or narratives. », *ibid.*, p. 179.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 179.

¹²⁷ Rey Chow, *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, 1993, Blooming and Indianapolis, Indiana University Press, 223 p., p. 142.

Citation :

«The classic questions which every migrant faces are twofold : « Why are you here. » and "When are you going home?" No migrant ever knows the answer to the second question until asked. Only then does she or he know that, really, in the deep sense, she/he's never going back. Migration is a one way trip. There's no "home" to go back to. There never was.»

jamais. La migration est comme un voyage. Il n'y a aucune "maison" où retourner. Il n'y en a jamais eue.»

Stuart Hall rappelle ici les deux questions auxquelles fait face tout immigré. La difficulté à répondre à la seconde question (« Quand comptez-vous repartir ? ») vient peut-être de l'idée qu'en fait l'idée de retour n'a jamais vraiment faite partie du plan initial. On immigre pour ne jamais revenir. Stuart Hall semble avoir défini une nouvelle vision de l'homme noir "périphérique", comme personne qui facilite de nouvelles cartographies.

Le public qui consomme les chansons d'une artiste comme Beyoncé est très souvent un public fragmenté émotionnellement. De même, le public de la plasticienne Kara Walker semble adhérer aux propos nébuleux de la jeune femme ; signe majeur ou mineur d'un public contemporain, désormais habitué à la lecture du choc et du tabou.

Voyons à présent ce que génère cette nouvelle ère postmoderne, notamment les transformations sur l'individu. Car cet homme fragmenté, qui se retrouve dans le mariage des cultures, peut aussi douter de lui-même, et donc douter aussi de sa production.

2.2 Le doute et l'instabilité

Le postmodernisme a constitué un mouvement de rupture. La question de l'identité fragmentée a été centrale. Les œuvres issues de ce mouvement témoignent de cette rupture et de cette recherche identitaire. On y voit le rejet de la vérité comme objet fixe, nous dit Chris Barker¹²⁸. L'homme postmoderne doute. Il est le reflet de la société dans laquelle il émerge, vit, se déploie. La quête du sens de l'être caractérise ses productions. Dans le même ordre d'idée, côté théorie, on relève l'étude de l'instabilité de la signification chez Jacques Derrida¹²⁹, et le caractère contingent de l'histoire chez Michel Foucault¹³⁰. Les études portent sur la fuite du sens, l'instabilité et la perte des repères. La rupture d'avec une certaine idée de la modernité est donc la principale observation. Jean-Paul Lyotard est l'auteur qui représente le mieux ce mouvement en développant l'idée que la connaissance est spécifique à certains contextes et lieux.

Dans notre sujet on peut dire que les termes se rapportant à l'espace (contexte, endroit, sphère, terrain) apparaissent souvent car ils traduisent le positionnement des femmes noires contemporaines. Le positionnement traduit leur influence, et les lieux de matérialisation de leur pouvoir. Richard Huygue dans son analyse affirme que « les noms génériques d'espace se combinent difficilement avec des prédicats matériels ¹³¹». Pour lui, les noms d'espace n'ont pas de signification matérielle. Ils sont utilisés à des fins de localiser de manière très vague (sur une branche, sur l'escalier, à l'hôtel, *etc.*). Ils ne vont pas vraiment (dans son texte il parle des termes place, endroit, lieu) servir à définir un lieu précis, mais plutôt servir à contenir l'information d'une localisation prise dans son ensemble¹³². Le mot générique de *lieu* est utile dans notre sujet comme manière de cerner le potentiel d'une personnalité, et son champ personnel, professionnel. D'autres concepts pourraient nous servir dans cette étude, et être reliés à ce qui précède comme les termes de terrain, *habitus*, contexte et territorialité.

Nous allons cependant ici, évoquer le mot *dispositif* afin de comprendre comment se matérialise l'œuvre des auteurs présentées ici ; comment ces femmes présentent leurs œuvres au monde. Dans le dispositif mis en place par les femmes étudiées, on peut voir quelques

¹²⁸Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, *op cit*, p. 21.

¹²⁹Selon ce qu'en dit Simon During dans son ouvrage *Cultural Studies : Theory and Practice*, *op. cit.*

¹³¹R. Huygue, dans *L'acte de nommer*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007, 240 p, p. 181.

¹³²*Ibid.*, p. 179-180.

points communs qui les caractérisent. Pour commencer, analysons le cadre des œuvres de Kara Walker.

La production de silhouettes dans laquelle elle excelle, laisse voir un tableau en cyclorama, qui permet de voir les actions, dans un faux effet de mouvements des personnages. Le cyclorama, offre une impression de "loupe" ou d'agrandissement sur les côtés. Le noir sur blanc, permet au spectateur de se perdre dans l'œuvre, en même temps qu'il est ébloui par la dominante noire. Dans *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur XXe-XXIe siècle : Le Noir*¹³³, Annie Mollard-Desfour nous offre une présentation et un historique de la couleur noire, ainsi qu'un lexique intéressant. On y apprend que le noir est « antérieur à la lumière ¹³⁴» (dans l'avant-propos), et que cette "couleur" a une certaine autorité :

« J'aime l'autorité du noir, sa gravité, son évidence, sa radicalité. Son puissant pouvoir de contraste donne une présence intense à toutes les couleurs et lorsqu'il illumine les plus obscures, il leur confère une grandeur sombre. Le noir a des possibilités insoupçonnées et, attentif à ce que j'ignore, je vais à leur rencontre.»
¹³⁵

L'antériorité du noir est mise en exergue, afin de montrer sa capacité de contraste, comme vu dans la citation précédente. Le noir renforce également la clarté des autres couleurs. L'ouvrage d'Annie Mollard-Desfour montre que le noir constitue la ligne des « *couleurs neutres*¹³⁶ », et se situe sur l'axe de clarté¹³⁷. Le noir est une couleur, contrairement aux hésitations de nombreux dictionnaires. Le noir est souvent perçu comme non existant, car "précédent" la lumière, qui elle, engendre les couleurs¹³⁸. Cette couleur noire, dans l'œuvre artistique de Kara Walker, marque la présence d'une accentuation et d'une présence forte, symbolique, car se référant à tout l'imaginaire qui la concerne. Le mot noir vient de deux mots latin, le premier *niger* (d'étymologie inconnue) et le second *ater*, « le noir en soi, ou mat¹³⁹ » ; mais ce sera le noir *niger* qui prévaudra car utilisé au IIIe siècle avant Jésus-Christ ; mais qui a « été chargé de connotations négatives, exprimant la laideur, l'horrible, l'effrayant,

¹³³ Annie Mollard-Desfour, *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur XXe-XXIe siècle : Le Noir*, Paris, CNRS, coll. Cnrs dictionnaires, 282 p., 2005.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁵ *Ibid.*, p.14.

¹³⁶ *Ibid.*, p.18.

¹³⁷ *Ibid.*, p.19.

¹³⁸ *Ibid.*, p.13.

¹³⁹ *Ibid.*, p.21.

le repoussant, (*niger* étant alors considéré comme un terme neutre).¹⁴⁰ » On peut lire afin de mieux comprendre :

« Dès le Ier s. av. J.C. *ater* avait reculé au profit de *niger* chargé de connoter le tristesse terrible, le méchant, et qui restera le seul terme du noir actif en vieux français. Issu de *niger*, *neir* (1080)/*noir* (1160), en aura la signification ordinaire (« noir brillant ») ainsi que celle de *ater* (« noir ») et sera donc neutre quant à la nuance, mais chargé d'exprimer un sentiment de déplaisir, de peur devant l'obscurité de la nuit, la saleté, la laideur, les ténèbres du péché.»¹⁴¹

Le noir symboliquement est chargé. C'est probablement cela qui a inspiré Kara Walker à se l'approprier. Précisons qu'en grec, noir se dit *melas*, *melanos*. Le même mot se rapproche donc du mot "mélanine", même si l'auteure y voit plutôt une racine du mot mélancolie. On voit donc que l'autre rapport du symbolisme de cette couleur est le rapport à la couleur de la peau. Le noir devient ici la représentation d'un état physique, qui se traduit par une perception de sa couleur comme nuisible ou haineuse. Le rapport à la couleur noire est un rapport de conflits et luttes, comme ont pu le montrer les écrivains de la Négritude, et les afro-américains. La couleur noire est chez Annie Mollard-Desfour, une partie distincte d'individus : « esclaves noirs traités comme de la marchandise et traités bois d'ébène »¹⁴². La couleur noire se serait-elle imposée à Kara Walker comme le point central de son dispositif ?

Le noir ambiant des personnages de la plasticienne, est ce qui attire, fascine, mais qui aussi permet de montrer l'horreur, la violence, la douleur. Le noir chez l'artiste Kara Walker révèle la lumière ; c'est ce que l'on appelle les peintures Noir-Lumière¹⁴³. Les actes peuvent ainsi être perceptibles dans ce cadre noir. Le dispositif de ce point de vue joue sur les couleurs, en jouant sur des couleurs achromes.

Le choix des couleurs n'est pas anodin. Les couleurs ont une attribution culturelle qui leur est propre. Ainsi, Pascale Tardivel-Pouzadoux nous montre dans sa thèse¹⁴⁴ que la couleur blanche a plusieurs définitions naturelles. Elle signifie entre autres, la couleur de « peau du blanc », et la « couleur opposée au noir ». Elle est associée à des termes positifs, aussi bien des traits de caractère (sensibilité, sincérité), que des êtres ou concepts imaginaires (ange, sainteté, spiritualité) ou des objets (draps, feuille à rouler, coton, etc.). Le blanc est

¹⁴⁰Annie Mollard-Desfour, *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur*, op. cit., pp. 21-22.

¹⁴¹*Ibid.*, p.22.

¹⁴²*Ibid.*, p.30.

¹⁴³*Ibid.*, p.14.

¹⁴⁴Pascale Tardivel-Pouzadoux, *Dictionnaire et Communication. Approche chromatique de la Dictionnaire chromatique*, volume 3, 2010, Université de Cergy-Pontoise.

une couleur primaire, comme le noir. Elle fait partie des couleurs fondamentales. On note d'après l'étude de terrain faite par l'auteure, que les termes « pureté », « virginité », « mariage », « neige », « absence de couleur », « immaculé », « paix », « clarté », « ce qui n'est pas noir », « propreté », « froid », reviennent régulièrement. Le champ lexical dominant cependant, est celui de la pureté, de ce qui évoque la netteté, le rien ; par opposition au noir qui est chargé.

Le noir caractérise tout un champ lexical péjoratif (« enfer/diable/démon/maléfique » ; « symbolique négative », violence, *etc.*), et parfois désigne des termes ou choses mélioratifs comme « la classe », « l'élégance », le fait d'être une couleur qui est passe-partout, qui « ressort les autres couleurs », et les rend même « agressives ». Le noir est donc teinté de ce positif-négatif, car il est tout aussi représentatif d'éléments heureux que tristes. On peut souligner que la couleur noire brille particulièrement dans les termes qui se rapprochent de l'univers de la mode. En désignant « la classe », « l'élégance », ce qui « mincit », *etc.*, la couleur a ici une symbolique de confort, et d'apparat distingué. Elle semble avoir été intégrée ou acceptée comme telle par les publicités, les producteurs de la mode en général. Elle désigne également la « race noire », celle qui est opposée au blanc. Elle peut même désigner la beauté singulière, se reportant à l'imaginaire de l'Africaine.

On peut donc analyser les couleurs dans la mise en place d'un dispositif. Les couleurs noir et blanc mises ensemble, dans le cadre artistique de Kara Walker, donnent à l'œil nu un clair-obscur (caractère oxymorique de l'œuvre). On y voit une teinte claire, et une autre sombre. Ainsi, le noir ne semble plus noircir, salir ; le blanc n'est plus du tout froid et passif. Les deux ensembles se subliment, et il en ressort un éclat. En utilisant ces deux couleurs qui ont un pouvoir symbolique fort, Kara Walker voulait attirer l'attention de son public. Les silhouettes en rendant la couleur noire sur fond de mur blanc, mettent en avant les actions. Ainsi, celles-ci ne sont plus cachées, pratiquées dans l'obscurité, mais révélées. Le noir donne de la lumière, au contact du blanc. Cet antagonisme fait sens dans la compréhension d'une mise en scène des problèmes raciaux par l'art. L'art ici devient par l'image parfois grotesque, vulgaire, (mais attractif), porteur d'un sens, grâce au phénomène des couleurs combinées, ce qui s'appelle « l'harmonie des couleurs contrastées » selon Tardivel-Pouzadoux.¹⁴⁵ Une

¹⁴⁵Pascale Tardivel-Pouzadoux, *Dictionnaire et Communication. Approche chromatique de la Dictionnaire chromatique*, *op. cit.*, p. 525.

harmonie naît de la combinaison de couleurs que tout, à priori, oppose. La beauté de l'art de Kara Walker repose ainsi sur cette ambivalence chromatique. Le noir et le blanc comme couleurs, ou la couleur de la peau blanche et de la peau noire, représentées dans un contexte de guerre raciale, s'unissent merveilleusement¹⁴⁶. Lorsque Kara Walker utilise le noir et le blanc, c'est plus qu'un choix artistique accidentel, mais une manière d'écrire une histoire raciale. Certains de ses tableaux sont de couleur ocre et montrent une sorte de couleur sanguine, qui souligne aussi la souffrance, la mort, la déchéance. La couleur ici est un choix spécifique, qui, associée au dispositif ne peut être hasardeux, et encore moins ignorée¹⁴⁷.

Voyons comment Kara Walker utilise la couleur dans sa sculpture, parue en 2014 (Annexe 18).

L'œuvre, *Sugar Baby, A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant*, représentant la Sphynge en sucre, était une commande de *Creative Time* (qui commissionne des œuvres artistiques)¹⁴⁸. L'artiste Kara Walker a réactualisé dans cette œuvre l'art du "subtlety" (subtilité), pratiqué par des nobles, par le raffinement du sucre dès la Renaissance.¹⁴⁹ Le blanc dominant du sucre de la femme-Sphynx contrastait quelque peu avec le caramel brûlé, donnant une couleur brun-roux des mini bonshommes accompagnant la sculpture de sucre. La Sphynge, de plus de vingt mètres de haut, était en fait en polystyrène recouverte de tonnes de sirop de sucre blanc, (sucre mis à la disposition par la raffinerie où

¹⁴⁶ le lien : <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/10/kara-walker-art-shadows-of-slavery>, article de Laura Barnett, « Kara Walker's Art : Shadows of slavery », consulté le vendredi 19/5/2017, à 17h25.

¹⁴⁷ Sur l'emploi de la couleur chez Kara Walker, Roberta Smith écrit: « Kara Walker Makes contrasts in Silhouette in Her Own Met Show », 24 Mars 2006, [Art & Design], consulté le 22 Avril 2017, in www.nytimes.com

Sur <http://www.nytimes.com/2006/03/24/arts/design/kara-walker-makes-contrasts-in-silhouette-in-her-own-met-show.html>; Roberta Smith, « Should Art That Infuriates Be Removed ? », 27 Mars 2017, [Art & Design], www.nytimes.com

sur https://www.nytimes.com/2017/03/27/arts/design/emmett-till-whitney-biennial-schutz.html?_r=0
Consulté le samedi 22 Avril 2017; Cotter Holland, « Black and White, but Never Simple », publié le 12 octobre 2007, sur www.nytimes.com

Voir lien: <http://www.nytimes.com/2007/10/12/arts/design/12walk.html> consulté le mercredi 26 avril 2017 à 20h40.

¹⁴⁸ Voir leur site officiel: <http://creativetime.org/about/>

¹⁴⁹Roberta Smith : « Sugar ? Sure, but Salted With Meaning », mis en ligne le 11 mai 2014, et consulté le 08/06/17 à 03h01.

Lien : http://ihtbd.com/ihuser/print/old%20THT/13-05-2014/a1305x08_09xCQxxx.pdf

avait lieu l'exposition). Kara Walker a en effet apporté par cette contribution artistique son soutien à cette entreprise majeure, à l'occasion de la démolition prochaine de la raffinerie la *Domino Sugar Factory*¹⁵⁰. Paradoxalement, alors que l'œuvre signifie en français "subtilité", l'œuvre ne l'est pas complètement. Au travers des images de sexe proéminent, de poitrine imposante, la vulgarité, l'expansivité et le sexuel sont présents et ne laissent pas de place à la souplesse.

Chez Beyoncé du point de vue chromatique, on peut également voir un choix orienté dans les couleurs qui sont riches esthétiquement. Dans les clips *Single Ladies*, *If I Were a boy*, *Broken-Hearted girl* on analyse une dominance noire et blanc, qui soulignent les formes, et donnent plus d'intensité aux émotions. Le noir et blanc symbolisent, dans le cadre des clips vidéo, le caractère rétrospectif des histoires, et peut aussi prendre un ton gris, ou des tons atténués. La couleur est ainsi porteuse de messages, elle amène une lecture de l'histoire que l'on est en train de raconter. Par exemple dans *Single Ladies*, le clip vidéo est une forme de rétrospective d'une époque 60/70. Ceci se voit au travers de la coiffure, et même de la prestation de la danse. Beyoncé ici se sert d'un imaginaire de la musique des années 70 et permet aussi d'envoyer dans ses paroles une interpellation sur le thème des femmes célibataires¹⁵¹. La rétrospective du clip est donc importante à l'acceptation du message, et parle donc plus fortement à ceux qui ont saisi le lien de la condition de la femme (depuis les années révolues), à sa condition actuelle. Parfois aussi, les deux couleurs se rejoignent et mettent en scène un monde antinomique qui représente deux conditions face auxquelles la femme se trouve. Le clip de *Broken-Hearted girl* montre une première partie « triste » (en noir et blanc) et une autre concernant la réconciliation, qui redevient claire, lumineuse, faisant référence à l'amour retrouvé. De manière générale, le noir et le blanc dans le clip symbolisent la tristesse, mais peuvent aussi représenter, comme dans *Single Ladies (Put a ring on it)*, la silhouette de la femme noire ; le corps musclé est ainsi mieux présenté, comme une peinture ou même une silhouette, qui en dessinerait juste les contours.

¹⁵⁰ La raffinerie *Domino Sugar Factory* est située à Brooklyn. Elle est présente à cet endroit depuis le XIX^e siècle. Une ancienneté qui permet de dire qu'elle porte l'histoire des noirs américains, au travers de l'élément qui y est raffiné, et qui est si proche de ladite communauté : le sucre.

¹⁵¹ L'antériorité de la prestation est due au fait que la danse est une reprise d'un groupe des années 70.

Chez Michelle Obama, la couleur est un moyen d'affirmer son identité, et de construire sa réputation, notamment d'élégance¹⁵². Le style vestimentaire est soigné mais aussi chatoyant. Ces couleurs servent à rendre lumineux le teint naturel. L'habit devient ainsi un élément homologique¹⁵³, qui tient compte de l'univers de l'individu. La couleur représente l'univers de la personne. La choisir, c'est se définir dans un champ qui sera à sa ressemblance.

On voit que le dispositif rend visible. La visibilité est une manière de montrer la place d'un groupe ou individu dans un environnement, et montre aussi qui est vu et contrôlé. Analysons à présent la visibilité et l'invisibilité des personnes noires américaines, de notre étude, dans les arts et médias.

¹⁵² On peut constater cette hypothèse traitée dans l'ouvrage de Eric, J., Bailey, , *Black America, Body Beautiful: How the African American Image is Changing Fashion, Fitness and Other Industries*, Santa Barbara, Greenwood Publishing Book, 2008, 176 p., p. 43. Ou encore: Veronica Chambers, *The Meaning of Michelle : 16 Writers on the Iconic First Lady and How Her Journey inspires Our Own*, New York, St. Martin's Press, 2017, 240 p., p. 127. Ou encore Joy, L. Bivins., *Journal Of Contemporary African Art*, Numéro 7, novembre 2015, pp. 80-89.

¹⁵³ D'après le sens qu'en donne Dick Hebdige, dans *Subculture, la signification du style*, *op. cit.*

Chapitre 2. Visible et invisible : exister ou disparaître via le dispositif

1. Vivre ou mourir

La visibilité questionne l'existence des femmes noires. La prise de conscience de sa contribution par l'art, la politique, la culture, *etc.*, permet de vivre, de faire ressusciter un discours longtemps tu. L'invisibilité a toutefois longtemps été la norme de ces femmes ; et elles doivent encore forcer les barrières sexuelles, raciales et de classe pour se faire entendre.

1.1 Visibilité et dispositif

La visibilité selon Gilles Deleuze, cité par Simon Lemoine¹⁵⁴, est une des caractéristiques des personnes qui sont sous l'influence du dispositif. Le dispositif maintient sous contrôle les personnes, sans que celles-ci ne le sachent. Gilles Deleuze contredit ici nombre de théories qui voient dans la visibilité la caractéristique essentielle des personnes issues de l'élite ou de la classe dominante. La visibilité, le fait d'être vu, ou exposé, est ici perçu dans le cadre de l'univers médiatique. Le mot *vidéo* désigne le verbe "voir" en latin, conjugué à la première personne. La vidéo (le clip vidéo) devient donc le fait de voir l'autre. La vidéo perceptible par les médias, n'est que la projection d'institutions ou de personnes détenant le pouvoir, qui montrent ou "font voir" quelque chose (les images animées comme les films, les journaux télévisés, par exemples). De ce fait, la visibilité est souvent orientée par des puissances qui dictent les perceptions. Dans les médias, de nombreuses images renvoient à des clichés ou stéréotypes, qui forgent encore plus les marqueurs de différences ou d'appartenances, pouvant créer des scissions ou des marginalités.

Dans ce travail, la visibilité est analysée au travers des arts visuels. Le média visuel, quel qu'il soit, est utilisé comme moyen pour se "mettre en avant", dénoncer, ou encore montrer le beau. L'image permet de lire la dénonciation et peut aussi devenir une arme détournée qui renverse les idées reçues. En utilisant la mode comme l'un des vecteurs de son ascension, Michelle Obama renverse les clichés répandus sur les femmes noires. De ce fait, les

¹⁵⁴Simon Lemoine, *Le Sujet dans les dispositifs de pouvoir*, Presses universitaires de Rennes, coll. Essais, 2013, 330 p.

couvertures de *Vogue* qu'elle a eu à faire ne sont plus du tout anodines, mais recouvrent une dimension politique et symbolique. De plus, la montée de la popularité de la chanteuse Beyoncé montre que celle-ci utilise désormais ses clips vidéo comme des moyens d'éduquer, de conscientiser. Les clips vidéo sont alors des storytellings d'une communauté noire, qui choisit de mettre en avant son histoire. Les modes de vies, les termes employés, les images, les danses, les collaborations musicales sont autant d'ingrédients pour rendre des situations visibles, situations qui passent du non vues aux visibles.

La visibilité de la femme en général, et de la noire en particulier, est fortement marquée par le regard masculin, et les femmes étudiées, Michelle Obama, Beyoncé Knowles et Kara Walker ont appris à dompter ce regard ; mais parfois, semblent s'y assujettir. Dans un article paru dans *Raison Publique*¹⁵⁵, Rémi Astruc évoque (concernant Kara Walker) trois séries d'action qui se répètent dans la pratique de la plasticienne : couper, voir à l'intérieur et brûler. Pour lui, le fait de "voir au-dedans" est une manière pour la plasticienne de percer à jour le désir de l'homme blanc de regarder la femme noire. On peut donc lire sous sa plume :

« Voir l'autre (le Noir, la femme, et surtout la femme noire) comme un objet en son pouvoir et que l'on peut inspecter à sa guise (découper, entrouvrir, blesser même tuer), dont la connaissance est totalement offerte c'est-à-dire permise, sans craindre en retour le regard de la conscience de cet autre, est à la base de la violence de l'esclavage et du fantasme de possession absolue qui conduit à traiter un être humain de couleur différente comme un « bien meuble ». Ce système décline ainsi en images les conditions anthropo-psychologiques de la chosification du Noir sur laquelle est établi et a prospéré l'esclavage, révélant ainsi le cœur secret du mode de connaissance et de rapport entre les races tel qu'il s'est constitué entre Noirs et Blancs en Amérique. L'art de Kara Walker est naturellement un art visuel, mais ce tout particulièrement en vertu du fait qu'au-delà des évidences, c'est un art qui réfléchit sur ce que signifie le regard et sur ce qu'implique la spectacularité : il cherche à donner à *voir l'invisible*, l'oublié, le refoulé (l'intérieur de « l'âme », la psyché, les fantasmes :stéréotypes, archétypes, fantômes...).»¹⁵⁶

La « spectacularité », le fait d'être mis en spectacle, regardé et non de regarder en retour ; voilà un thème qui se rapporte aux personnes minoritaires ici analysées. La femme expérimente une domination qui fait qu'elle est très souvent perçue, donc représentée, chosifiée et niée. Le regard mâle tend à la définir. Cette domination du regard mâle oriente sa perception d'elle-même. Ce phénomène est particulièrement intéressant ou perceptible dans les médias où les femmes embrassent volontairement les clichés sur leur compte, et

¹⁵⁵Rémi Astruc, « Kara Walker, mémoires de l'esclavage en noir et blanc », mis en ligne le jeudi 13 février 2014, consulté le Lundi 21/03/2016 à 01h59.

¹⁵⁶*Ibid.*

notamment les images que leur renvoie un public masculin. Le regard mâle est donc un cloisonnement pour la femme, qui ne peut alors se définir par ses propres moyens. La société patriarcale soumet le langage féminin.

Le regard féminin s'appuie sur le regard de son homologue masculin. Le langage de la femme répond donc à un discours premier qu'elle tente soit de réfuter soit d'intégrer. Le patriarcat à l'œuvre dans la société n'aide pas cette dernière à se délivrer de normes pendant des siècles établies à son endroit, une domination masculine qui l'*invisibilise*.

Cette répétition du même, que l'on peut percevoir lorsque la femme accepte de participer à la perception mâle, est notamment visible dans certains clips vidéo américains de Beyoncé Knowles. Dans plusieurs de ses clips vidéo, la femme se met ainsi "en spectacle" et offre une performance faite de grivoiseries. Elle perpétue une vision d'elle-même fantasmée qui correspond à une forme d'affabulation¹⁵⁷. La fabulation permet très souvent de créer une identité tronquée. Le regard mâle est celui qui formate des images fantasmées et empêche la femme de se voir et de se définir elle-même. La réalité est donc que les femmes noires admettent une réalité qui tend à les rendre dépendantes d'un certain schéma identitaire.

La visibilité est aussi ce qui est perceptible à la lumière, comme le dit Simon Lemoine. La lumière renvoie à l'œil nu les personnes et les objets, et rend compte de la configuration du dispositif. Parlant des « lignes de lumières » il déclare : « Les lignes de lumière ; elles ne viennent pas « éclairer des objets préexistants », mais distribuent « le visible et l'invisible, faisant naître ou disparaître l'objet ». La citation incluse ici, se réfère à Gilles Deleuze qui, au lieu de dispositif a choisi lui le concept de « lignes enchevêtrées »¹⁵⁸. Pour Simon Lemoine, le dispositif expose les individus qu'il veut maintenir sous tutelle. Ici, Simon Lemoine s'inspire de la méthode de démonstration de Michel Foucault dans *Surveiller et punir*¹⁵⁹, qui utilise le dispositif disciplinaire comme moyen de maîtrise et d'assujettissement¹⁶⁰.

Ainsi, Simon Lemoine montre-t-il aussi que même dans le cas d'une salle de classe, « l'agencement matériel va dire implicitement beaucoup de choses. » Pour l'auteur, il est

¹⁵⁷Lawrence Grossberg, Cary Nelson, *et al.*, *Cultural Studies*, Londres, New York, Routledge, 1992, 800 p.

¹⁵⁸Simon Lemoine, *Le sujet dans les dispositifs de pouvoir*, *op. cit.* La citation deleuzienne est tirée de « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *Michel Foucault philosophe*, (1988), 1989, Le Seuil, p.186. Il évoque les lignes enchevêtrées à la page 185.

¹⁵⁹Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, collection : Tel, 1993, 360 p.

¹⁶⁰Simon Lemoine, *ibid.*, p.45.

clair que « les individus assujettis seront toujours potentiellement visibles. » La visibilité passe donc par une manière de mettre à découvert l'individu observé. Ce regard autre peut donc être assujettissant, car implicitement, la personne visible l'est de par la disposition des objets et par l'agencement spatial à l'intérieur duquel elle évolue. Il s'agit dans ce cas d'une « autonomie encadrée ¹⁶¹ ». L'assujettissement comme concept, ici, est emprunté par Simon Lemoine à Michel Foucault. Cet assujettissement n'est possible que par la présence d'un pouvoir diffus ¹⁶², tirant les ficelles en coulisses.

La visibilité peut aussi être conventionnellement admise. Ainsi l'usage des matrices du genre, comme « Madame », structure l'individu dans le champ. Ainsi, l'interpellation n'est plus seulement un signe identitaire mais également une forme d'injonction à la personne ainsi interpellée, de réagir comme tel ¹⁶³. L'emprunt du terme matrice vient de Judith Butler qui en donne le sens dans son livre *Trouble dans le genre* ¹⁶⁴ en tant que « ce qui sert à fondre les monnaies » ou « d'étalon » ¹⁶⁵. La matrice donne forme.

Aussi, les femmes comme Beyoncé, lorsqu'elles sont appelées « Queen Bey » ou « Pop Diva » sont non seulement présentées selon leur pratique artistique, mais également conditionnées, par cette matrice. Ces formes d'interpellation ne sont donc en rien anodines. Les actrices, les chanteuses, ou les personnalités, qu'elles soient appelées "media mogul" (comme l'est Oprah Winfrey) ou la « Mum in Chief » pour Michelle Obama, doivent accepter que ces interpellations les définissent, et répondre à cette injonction sourde. Que le terme "reine" revienne régulièrement dans l'interpellation de Beyoncé est intéressant du point de vue de son positionnement. L'artiste a-t-il construit une place dans le champ artistique qui est comparable à celui que de grands artistes comme Michael Jackson et Madonna ont pu construire ¹⁶⁶.

De manière générale, les lieux d'exposition, les médias en général, entraînent une forme de bicéphalie. Les personnalités sont confrontées à une version d'elles-mêmes qui est

¹⁶¹ Simon Lemoine, *Le sujet dans les dispositifs de pouvoir*, op cit., p.30.

¹⁶² *Ibid.*, p.27.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, collection : La Découverte/Poche, 281 pages, traduction de Cynthia Kraus.

¹⁶⁵ Simon Lemoine, *ibid.*, p.39.

¹⁶⁶ L'artiste a donc pu se libérer de certaines entraves de la société, en s'affranchissant de certaines lectures ; en célébrant ses « frontières nomades ». Analyse empruntée ici à l'ouvrage de Tremblay Thierry, *Frontières du sujet : une esthétique du déclin – (dialogue intérieur)*, Paris, L'Harmattan, 2015, 174 p.

représentées. Ainsi, il y a la personne en privée, et celle en public, donc visible. Simon Lemoine affirme :

« Les fictions cinématographiques et télévisuelles, déclinées en films, téléfilms et séries, sont, en elles-mêmes, un lieu d'assujettissement. Pour ce qui concerne spécifiquement le genre, on reconnaîtra aisément que la fiction en marque nettement la binarité et les stéréotypes.»¹⁶⁷

On peut donc voir dans les émissions de télévision, les concerts, les clips vidéo, les campagnes d'élection, des mises en spectacle (spectacularité), des lieux d'assujettissement qui créent une double individualité. Le spectacle dans lequel les femmes étudiées semblent abonder, devient une performance ; la performance ici étant une fiction, car relevant d'un acte public, non nécessairement proche de leur vrai "moi". De plus, pour encore utiliser un concept qui nous interpelle chez Simon Lemoine, on parlera du principe de réitération¹⁶⁸. La réitération concerne l'usage de la répétition. Ainsi, le fait de répéter que les femmes étudiées ici sont « fortes », « puissantes », « inspirantes », « féministes », *etc.* est une manière d'asseoir leur mainmise dans le champ. Si bien qu'elles se distinguent au travers de ces réitérations verbales, et petit à petit peuvent asseoir leur influence.¹⁶⁹

Si la visibilité est un thème important, son antagoniste l'est tout autant. Voyons à présent comment comprendre l'invisibilité dans la problématique du champ culturel de nos protagonistes.

L'invisibilité est un thème important et récurrent lorsqu'on tente de le mettre en relation avec les afro-américains. Toni Morrison dans son essai, en parle¹⁷⁰, Ralph Ellison en a fait le sujet de son roman le plus fameux, *Invisible man*¹⁷¹. Les afro-américains ont souvent lutté contre le thème de l'invisibilité, qui était l'invisibilité dans la vie de tous les jours, dans les médias, dans la politique¹⁷². L'invisibilité est une manière de dire sa non-existence, ou son suicide, dans une société qui nie notre présence ou apport historique. L'invisibilité est aussi

¹⁶⁷Simon Lemoine, *Le sujet dans les dispositifs de pouvoir*, *op cit.*, p.43

¹⁶⁸La réitération est également utilisée par Althusser, Louis, comme principe d'assujettissement par la répétition.

¹⁶⁹Louis Althusser a été le premier à évoquer ce terme de réitération.

¹⁷⁰Toni Morrison, *Playing in the dark. Whiteness and the literary imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, 91 p.

¹⁷¹Ouvrage publié en 1952 chez Random House.

¹⁷²Invisibilité dans les structures sociales, comme les bus et les lieux publics, qui ont incité les boycotts, après l'acte de Rosa Parks.

associée à la noirceur. Le noir si noir qu'il en devient bleu¹⁷³, ou presque rien. On connaît cette boutade du noir dans les ténèbres, dont on ne verrait que les dents et les yeux ; ce noir qui est noyé dans sa couleur. La couleur de l'ombre, c'est cela l'invisibilité perçue par les afro-américains. L'invisibilité magnifie la présence de la luminosité des Blancs. La visibilité du Blanc passe par sa prise de parole, ses œuvres évidentes, que lui confèrent sa domination physique, intellectuelle, et politique (dans l'ancien contexte d'esclavage).

La visibilité blanche face à l'invisibilité noire, est un couple de tensions, face à ceux qui détiennent ou non le discours. Le discours est une marque importante de la présence d'un être dans le monde. Lorsque Franz Fanon rédige *Peau noire, masques blancs*¹⁷⁴, il y dénonce la maladie des noirs, qui veulent être blancs, mais il fait aussi acte de discours. En témoignant de ses expériences avec ses patients noirs, F. Fanon déconstruit le mythe du noir béni oui-oui et souriant, et le remplace par l'intellectuel noir avec une parole. Après l'invisibilité de la couleur, celle de la parole, il y a d'autres invisibilités qui concernent ce travail : celle du genre et de la race, dans sa représentation artistique, télévisuelle et politique. A diverses échelles, les communautés ne sont pas montrées de la même manière.

La façon dont une communauté se rend visible montre non seulement sa prise de conscience, mais également les moyens qui lui sont conférés (ou qu'elle a usurpé) pour se mettre en avant. Pendant longtemps, les noirs américains, et même les Noirs de tous les continents ont manqué de visibilité dans les médias. Avec la venue de la chaîne *MTV* est apparue une nouvelle manière de parler et d'être vu. Les noirs ont vite annexé ce nouvel outil, aux alentours des années 80, et il y a eu la presse écrite, qui n'avait pas encore trouvé le public noir, avec deux grands magazines communautaires : *Ebony* et *Essence*.

Le monde fracturé est aussi celui-là même qui est montré dans les médias et les productions artistiques contemporaines. L'analyse de cette partie nous fera comprendre l'ampleur de la fracture d'un système, qui finalement, profite à certaines minorités.

¹⁷³Chanson de Louis Armstrong, intitulée *Black and Blue*, composée en 1929, sur une musique composée par F. Waller et des paroles de Harry Brooks.

¹⁷⁴Frantz, Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, collection : Points Essais, 1971, 188 pages.

1.2 Monde fracturé, médias fracturés

Angela McRobbie, qui travaille sur la théorie de culture à l'Université de Birmingham, dans son ouvrage *The Uses of Cultural Studies*, déclare que les auteurs postcoloniaux G. Spivak et H. Bhabha, souhaitaient conserver le caractère fragmenté de leurs actes, la fragmentation devenant ce qui caractérise les modes de création des subalternes :¹⁷⁵

Ici Jameson cherche toujours un sentiment d'unité de la classe finale, Bhabha et Spivak sur la nécessité de la fragmentation sur les 'trois nouveaux espaces' de la pensée et pour l'activité culturelle.

Les œuvres contemporaines sont par essence fragmentées. Les œuvres continuent en d'autres lieux les luttes personnelles ou raciales. L'homme contemporain est partagé entre plusieurs « moi ». Il doit se définir à partir de plusieurs points, dont finalement il devient le centre (ou doit trouver le centre). Pour Stuart Hall, le *moi* est défini, selon son expérience sous la forme définitionnelle du *migrant*.

Il déclare:

« J'ai été frappée par la marginalisation, la fragmentation, l'exclusion, le dénuement et la dispersion de la jeunesse noire de Londres. Toutefois, ces jeunes paraissent malgré tout maîtres du territoire, comme si, d'une manière ou d'une autre, ils se trouvaient eux aussi « au centre », à leur place ; sans vraiment de soutien matériel, certes, ils occupent néanmoins un nouveau genre d'espace au centre. Et je me suis demandé, encore et encore : qu'est-ce qui, dans cette longue découverte/redécouverte de l'identité parmi les Noirs en situation de migration, leur permet de revendiquer certaines parties de la Terre qui ne sont pas les leurs, et avec un tel degré d'assurance ? J'ai le sentiment qu'ils provoquent une sorte d'envie, si l'on peut dire.»¹⁷⁶

La fragmentation tient lieu de dissolution identitaire. Les médias rendent compte de ce fait, en proposant des chansons, des films, des vidéos qui sont des trames de vies quasi insaisissables. La fragmentation est effective notamment dans le cadre des programmes télévisés. La télévision est hétérogène, complexe. Celle-ci est adaptée aux individus qui l'utilisent comme un lieu de détente et d'identification¹⁷⁷. Fragmentées, les mentalités

¹⁷⁵Angela McRobbie, *The Uses of Cultural Studies: A Textbook*, Londres, New Delhi, Thousand Oaks, SAGE, 2005, 205 p, p.8.

Traduction de:

«here Jameson still seeks a sense of eventual class unity, Bhabha and Spivak insist on the necessity of fragmentation, on new 'third spaces' for thought and for cultural activity.»

¹⁷⁶Stuart Hall, *Identités et Cultures 2: Politiques des Différences*, op. cit., p. 19.

¹⁷⁷ Citons quelques textes qui nous aident à analyser et comprendre le dispositif télévisuel: Jean-Pierre, Esquenazi, *Le pouvoir d'un média : TF1 et son discours*, Paris, L'Harmattan, Collection : Champs Visuels,

deviennent difficiles (ou presque) à satisfaire ; les jeux télévisés, les talk shows, les thématiques des émissions, le panel offert dans les magazines féminins, sont autant de ruptures, qui témoignent des profonds changements de la société, et donc des individus.

Maxime Cervulle, sociologue, travaillant sur des sujets comme le racisme, explique dans la préface d'*Identités et Cultures 2* que la modernité se caractérise, selon les dires de Stuart Hall, par la fragmentation :

« Si, comme Stuart Hall l'affirme, l'identité est avant tout un récit fondé sur une cohérence fictive, la tâche de présenter la sienne sans la figer semble être nécessairement vouée à l'échec. Quels récits peuvent rendre compte de la singularité d'un tel parcours tout en s'attachant à saisir au plus près les dissonances internes, les tensions et discordances, la fragmentation et la dispersion qui selon lui constitueraient l'expérience constitutive de la modernité ? L'ampleur de la tâche est énorme et les risques innombrables.»¹⁷⁸

Les « moi » sont le produit d'une société de plus en plus diversifiée. Stuart Hall affirme ne plus pouvoir se définir selon une identité unique. Il parle également de cela en contraste à une culture ancienne, anglaise, qui avait plutôt tendance à se mettre au centre. L'anglicité¹⁷⁹ selon Stuart Hall s'est décentrée, et l'anglais-type se voit perdu au milieu de plusieurs ethnicités. Le moi est désormais "assiégé"¹⁸⁰. Si l'esprit anglais s'est décentré, d'autres se sont "centrés" et perturbent semble-t-il l'ancien ordre des choses. Stuart Hall avait perçu la fragilité des grandes puissances, dans ce qui allait devenir l'éloge au multiculturalisme.

Le multiculturalisme et la globalisation ont favorisé cette fragmentation identitaire. Les sociétés sont ouvertes. Les flux migratoires permettent un décentrement des zones jadis réservées aux colons, et sont annexées par les populations du sud, en quête de vie meilleure. Les médias se servent de l'idée de fragmentation afin d'offrir des programmes qui vont dans le sens de "brisure" et de "recherche de soi", ou encore qui se concentrent sur les "conflits sociaux". Les médias notamment, se servent du visuel afin de parler aux individus.

1996, 256 p.; Gregory Derville, *Le pouvoir des médias*, 4^e édition, Presses Universitaires de Grenoble (PUG), 2017, 330p ; Bernard Dagenais,, *Le plan de communication : l'art de séduire ou de convaincre les autres*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1998, 372 p; Pierre Barboza, *et al.*, *La mise en scène du discours audiovisuel*, Textes réunis et présentés par Jean-Paul Desgoutte, Paris, L'Harmattan, 1999, 137 p.

Mais aussi: Amandine Ducray, "Comic constructions and social realities : the case of the British black sitcom (1972-1998)", Renée Dickason et Benoît Raoulx (Dir), *Cahiers de la MRSH*, Numéro spécial : "Interdisciplinary perspectives in visual media studies, Screening Social Spaces".

¹⁷⁸Stuart Hall, *Identités et Cultures 2: Politiques des Différences*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁹Par rapport à l'esprit anglais S. Hall affirme : « Etre anglais, c'est se connaître par comparaison aux Français, aux Méditerranéens au sang chaud, ou à l'âme passionnée et traumatisée des Russes. Etre anglais, c'est savoir que l'on est tout ce que les autres habitants du monde ne sont pas. »¹⁷⁹

¹⁸⁰*Ibid.*, pp.19-26.

Ce média qui favorise la "brisure" valide des productions jadis décriées. Ainsi, on assiste à un éloge d'une culture favorisant les produits de la culture de masse.

Les médias sont ici, tous concernés, selon leurs diverses formes ; mais nous allons particulièrement nous appesantir sur le média visuel.

2. Le visuel

2.1 Visuel comme *mimesis*

Stuart Hall a étudié les œuvres populaires comme des éléments constitutifs de la culture. La photographie a fait partie de ces éléments.¹⁸¹

Dans son introduction à *Visual Culture: the reader*, Jessica Evans (en collaboration avec Stuart Hall)¹⁸² retrace l'historique de l'image, le parcours dans le temps, et surtout sa perception moderne, avec la notion du terme de visuel. Le sujet sur l'autonomisation des femmes noires se veut une lecture du visuel notamment en regardant les images projetées par les femmes ici étudiées. L'image a longtemps été considérée comme un relai de la réalité ; sa fonction était de représenter la réalité. Elle agissait « comme un langage¹⁸³ ». Pour Jessica Evans,¹⁸⁴ la sémiotique établit des liens, des mots à une image. L'arbitraire du signe, peut

¹⁸¹James Procter, *Stuart Hall*, London and New York, Routledge, 2004, 184 p., p. 13.

Voir aussi son ouvrage rédigé avec David A. Bailey, *Critical Decade: black British photography in the 80s*, Santa Barbara, Greenwood Publishing Book, 2008, 176 p.

¹⁸²Jessica Evans, Stuart Hall, *visual culture : the reader*, London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, in association with The Open University, 1999, 478 p., p.11.

Citation:

«Theories of image, ancient Greece and the Renaissance, though the period of Romanticism, to modernist painting, have been dominated, almost unchallenged, by the idea of the purely visual. Modernist painting has, for example, sought to create nothing more than the 'pure' self-referential image – abstract, non-verbal, free of representation, reference and narrative – although this interpretation of modernist works was fortified by the elaborate verbal discourses of modernist art theory. The presupposition that the visual is a terrain of perception and experience untainted by percepts, concepts and language, has most often been buttressed by the idea of mimesis, characterized variously as the 'reflectionist' or 'picture theory of language' or the 'essential copy'.»

¹⁸³Jessica Evans, Stuart Hall, *op. cit.*, p.12.

¹⁸⁴La citation exacte de notre précédente reformulation.

Citation :

«It is precisely the reflectionist attitude, in which the image is considered to act as a transparent 'relay' to a singular originary presence which is imagined to lie behind it, that Saussure's semiological linguistics defied. It is the project of semiotics, and the vicissitudes of its application to the visual image, that forms the subject of our selections in Section A. The central questions posed by these readings is: what is the identity of an image, what relations does it have with what is considered to be "other" than itself (such as 'reality') and how, and to what extent, do images function like a language?»

également vouloir dire que chaque référent se rapporte à d'innombrables signifiés ou images. L'image comporte des codes en soi, qui sont culturellement lisibles. On voit donc en quoi ils agissent « comme un langage », car étant compréhensibles dans des lieux et des contextes donnés, selon ce à quoi renvoient ces codes. L'image n'a toutefois pas de sujet, et ne se comprend pas comme la langue. Roland Barthes définit la photographie comme « le message sans le code¹⁸⁵ ». Charles Sanders Peirce a revendiqué selon Jessica Evans le caractère non arbitraire de l'image non verbal ; c'est-à-dire que l'image est claire, et ne peut être sujette à confusion¹⁸⁶. L'image sert à montrer, et donc, elle ne permet que très peu d'incompréhensions d'après le point de vue de C. S. Peirce.

Le paradoxe de l'image repose toutefois dans son immédiateté et la portée "à longue durée" qu'elle génère. Une image peut renfermer une « épistémologie complexe ». De nombreuses photographies, peintures, peuvent cependant demeurer incomprises du fait de cette polysémie visuelle. Les personnes publiques jouent souvent de cela afin de ne pas avoir à s'expliquer, ou à provoquer des réactions. Umberto Eco a montré que le caractère de l'iconographie modifiait par la perception l'usage des signes en cours¹⁸⁷. La photographie ne peut donc être en tout point comme la réalité. Elle la modifie. C'est en cela, selon Jessica Evans que repose la force de l'idéologie dans les photographies car elle porte la pensée idéologique par ce flou conceptuel, ce flou représentationnel. Jessica Evans rappelle alors que Roland Barthes a montré la force du mythe qui est de « naturaliser et construire ce qui est le fruit d'une société et sa portée historique¹⁸⁸ ; et sur ce registre, Barthes a donc montré la portée socio-historique du mythe.¹⁸⁹ M. Foucault lui, a montré la portée des « opérations matérielles du pouvoir¹⁹⁰ » et de la force des dispositions sociales (bâtiments, lieux de surveillance, prisons) comme moyens de parvenir à la connaissance. Les lieux sont des instances visibles qui parlent et régulent les actes simplement de par leur disposition. Le pouvoir devient anonyme tout en surveillant les sujets. D'où la force des images, quel qu'elles soient.

¹⁸⁵Jessica Evans, Stuart Hall, *ibid.*, p. 13.

¹⁸⁶*Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁷Umberto Eco, *La Production des signes*, Paris, La livre de Poche, coll. Essais, 1976, 125 p.

¹⁸⁸Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil (première édition en 1957), 2010, 256 pages.

¹⁸⁹ Nous lisons en anglais : "This is the subject of Victor Burgin's 'Art, Common Sense and Photography' (Chapter 3) which is informed by Barthes's argument that the function of myth is to naturalize and construct as inevitable that which is created within particular social relations and is therefore historical.", Jessica Evans, Stuart Hall, *Visual culture : the reader*, *op cit.*, p. 14.

¹⁹⁰*Ibid.*, p. 15.

L'image renvoie à des textes fétichisés, qui se réfèrent à un inconscient collectif ou pensée commune. Les images fétichisées le sont en fonction des époques. Elles montrent les repères culturels. Saisir ces images et les reproduire c'est s'assurer une compréhension du public. L'idéologie ici renvoie à cette idée qui relie les manques, et donne un sens aux points manquants, ténus. L'image a une portée de par son caractère mimétique importante ; elle accompagne la pensée pour être lue. La manière d'interpréter l'image peut être subjective mais jamais totalement fausse. L'image s'arrange à contenir en son sein sa clôture définitionnelle, comme Umberto Eco le dit dans *L'œuvre ouverte*¹⁹¹. Certes la tradition a souvent relégué la photographie à une simple reproduction, une tentative de représenter le réel, mettant la photographie un ton en dessous de la réalité, et même de la peinture ; mais il n'en demeure pas moins qu'elle est forte d'impressions, et qu'à notre époque contemporaine l'image particulièrement (que ce soit une photographie, une peinture, une vidéo) est particulièrement intéressante à analyser. On voit à quel point l'image via la photographie suscite des questionnements : les questions de représentations, d'authenticité, de vérité.

La prise de paroles des subalternes passe aussi par une violence discursive qui en devient visuelle.

Les artistes s'approprient la parole en mettant dans leur énonciation la violence, l'indignation. Les jeux de déviances, de détournement caractérisent leur prise de parole. La parole enfin appropriée devient un règlement de compte, qui comprend les rappels aux conflits raciaux. La parole cette fois est non élitiste, elle tend à profaner l'usage du sacré, le sacré des mots, des images, des lieux. En utilisant ce langage "imagé", vulgaire, le subalterne montre ainsi qu'il obéit à un autre cadre de références ou systèmes de valeurs ; et qu'il ne peut donc se soumettre aux mêmes règles de courtoisie, d'allégeance aux règles étatiques que les autres.

De nombreux artistes afro-américains passent pour faire un usage de la langue altérée, déformée. Au lieu du petit nègre antillais, il s'agit ici d'un parler franc, *ghettoisé*, qui ne laisse aucune place à l'implicite. Le désir de clarification, et d'image (métaphores, analogie) caractérisent leur prise de parole. Si la violence, la déviance, la parole explicite, le rappel de la lutte raciale sont des caractéristiques récurrentes, on peut aussi relever chez les femmes afro-américaines un questionnaire régulier lié à leur condition de femmes, notamment de femmes

¹⁹¹Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, coll. Points essais, 2015, 320 p.

trompées, ou le rapport qu'elles entretiennent avec la sexualité et la maternité. *Beyoncé*, l'album éponyme que l'artiste a sorti, porte un titre-hommage à sa fille, intitulé *Blue*. La Première Dame Michelle Obama est souvent nommée du titre "Mom-in-Chief"¹⁹² en référence à son rapport de mère fusionnelle.

Les femmes étudiées mettent la thématique maternelle au cœur de leur pratique (exceptée peut-être Kara Walker). La critique sur les relations hommes-femmes rejoint celle de la maternité. En effet, le discours de Michelle Obama est très souvent soit une complémentarité soit une sorte de singularité par rapport à celui de son mari. Au tout début du mandat de son mari, et même pendant la première campagne d'élection, Michelle Obama tendait à singulariser son propos et ramener le discours sur son présidentiable de mari à celui d'un simple homme ordinaire. Beyoncé a dans son sixième album, *Lemonade* été plus personnelle en utilisant les thèmes rencontrés par les femmes noires dans le monde. Elle y raconte la trajectoire d'une femme trompée et qui en arrive au pardon. *Lemonade*¹⁹³ est jugé comme l'album le plus personnel de l'artiste, à cause de nombreuses "confidences" ou thèmes fragiles comme la "liaison", la "jalousie", la "famille", "la femme noire et son monde", qui renvoient à un parcours initiatique. De fait, l'album se clôt sur le single polémique *Formation*, qui est un titre qui rappelle l'Ouragan Katrina, et les violences policières sur les noirs, et donc les injustices abusives sur la communauté afro-américaine. Elle utilise l'album afin de "former" les femmes noires et faire un rappel sur leur identité.

Nous pouvons citer dans ledit album, comme titres personnels, (relatifs à la femme et ses rapports avec l'homme) les titres *Sorry*, *Hold up*, *Pray you catch me*, *Love Drought*, *Sandcastles*, et *All Night*. Ces derniers sont des titres-thérapies de couple. La chanteuse tisse tout le long de l'album visuel de 12 titres une histoire de relation trouble entre deux partenaires. Le ton abordé de même que l'allure/attitude de Beyoncé dans cet album est différent des premiers (quoiqu'elle ait changé de paradigme depuis 4). Cet album est plus osé, et la chanteuse utilise les codes comportementaux généralement affiliés aux Noirs des *ghettos*, comme les "injures", les gestes amples. Des expressions de femme en colère renvoient au cliché de la "angry black woman", cette femme indélicate qui est présente dans les séries et films afro-américains, et qui est presque masculine par ses abords. Le message véhiculé par

¹⁹²Michelle Obama s'est elle-même appropriée ce titre dans son discours lors de la convention démocrate en 2012.

¹⁹³*Lemonade* est le sixième album de la chanteuse Beyoncé, sorti en avril 2016, sur la plateforme *Tidal*.

Beyoncé dans cet album est celui d'un "retour aux sources noires", retour aux sources porté par la richesse visuelle de l'album, selon le film diffusé sur HBO. Elle utilise donc tout ce qui peut l'aider à recréer en images, pour bien représenter l'imaginaire noir américain.

Le langage employé dans *Lemonade* est celui d'une communauté noire, qui dans son ensemble se bat contre l'injustice et la perte de repères dans l'intimité conjugale. *Lemonade* parle d'une communauté qui se débat à tous les niveaux, mais surtout de la femme noire dans ses troubles extérieurs (sociétaux) et intérieurs. Si les autres albums étaient souvent un peu plus "dansants", *Lemonade* lui se veut plus porté sur le message. Il répond aux déconvenues de la communauté afro-américaine. La voix même de Beyoncé est plus grave, chaude, elle renvoie à la manière de chanter du sud-américain, avec les chants de gospel et même de *country*. Le son est plus calme, lent, même si les paroles sont plus fortes. L'usage des injures interpelle, car il peut laisser entendre que la manière de parler afro-américaine est injurieuse. L'expansivité de cet album, est une manière pour la femme noire de parler en public de ses déboires conjugaux, une pratique commune aux foyers noirs, et même des méthodes de confessions, pratique très répandue dans les églises noires. Le titre de l'album renvoie à une séquence du film où l'on voit la grand-mère de son mari Jay-Z dire (lors d'une cérémonie où elle est récompensée), déclarer « J'ai connu des hauts et des bas mais j'ai toujours trouvé la force en moi pour me secouer. On m'a donné des citrons, j'en ai fait de la citronnade.¹⁹⁴ » Ce message imagé que symbolise la limonade, renvoie à l'expression bien connue : « Quand la vie te donne des citrons, fais-en de la limonade ». En anglais cela donne : « When life gives you lemons, make lemonade''¹⁹⁵. *Lemonade* dans le contexte de cet album renvoie au pardon, qui naît de la vie conflictuelle avec son partenaire (les citrons). La femme tire du bien, des leçons de ces situations et décide après une longue traversée du désert d'en faire de la citronnade (de pardonner, de continuer). Dans la chanson *Sandcastles*, celle-ci dit: « I won 't go » (« je ne partirai pas »), preuve que la réconciliation a eu lieu.

L'album *Lemonade*, est également parlant au niveau des références propres à la communauté comme les termes *nigga*, dans la chanson *Sorry*. *Lemonade* est une prise de parole subversive qui tranche avec les autres albums de l'artiste. Il suit la trajectoire de

¹⁹⁴Segment de la chaîne HBO dénommé *Redemption*, film sorti en 2016.

¹⁹⁵Sandra Lorenzo, Montalivet, Hortense, Le Huffingtonpost.fr, « Vidéo. On a testé la recette de la citronnade de Beyoncé, présente dans son album « 'Lemonade » », mis en ligne le 26/04/2016, consulté le dimanche 17 mai 2016 à 16h03.

l'artiste amorcée depuis 4, où elle prend de plus en plus d'envergure pour devenir un peu plus personnelle et engagée dans ses textes. Dans cette compréhension du signe visuel qui obéit à des règles propres, mais lisibles, on peut analyser la une des magazines.

2.2 La une de magazine et l'articulation du social

En ce qui concerne la « une » de magazine et la mode vestimentaire, on peut dire que, de manière générale, la Première Dame américaine, qui va nous servir d'illustration ou d'*exemplum* pour cette partie, opte pour le "glamour", avec une forme d'élégance alliée à de la simplicité. Myriame El Yamani, qui s'intéresse aux recherches féministes, évoque deux formes de presses notamment la presse alternative, féministe ; et la seconde qui est glamour, et donc qui s'autorise des écarts et un ton non engagé. Pour les deux formes de magazines, la « une » est primordiale, étant ce qui est "l'écran" ou la devanture du magazine : « La « une » qui est la page de couverture d'un journal représente le point modal qui définit en général la visibilité des journaux sur le marché médiatique. ¹⁹⁶ » La « une » construit donc l'image du magazine, et en garantit la « visibilité », autrement dit, la « une » est un avant-goût du texte écrit qui remplit le magazine. Elle est un pré-discours avant le "vrai" discours. A la « une » on peut voir l'invité, ou la personne en "couverture". La « cover girl » permet de situer le magazine, par rapport à d'autres. Ainsi, on peut dire que les magazines féminins auront tendance à ne mettre que les femmes en « une », à quelques exceptions près.

La présence de Michelle Obama en « une » d'un magazine, dit beaucoup sur le positionnement de ce dernier, soit que celui-ci soit démocrate, ou afro-américain, ou féministe, ou tout cela à la fois. La « une » permet de lire un discours sur une personne célèbre ou que l'on veut mettre à l'honneur. Aussi, les créateurs de magazines jouent-ils sur l'identification¹⁹⁷, car il faut que les lecteurs soient interpellés, et proches de la personne en « une ». L'identification que suscite la personnalité en une, fait appel à une autre notion, celle de représentation. La une de magazine permet de lire un style particulier, notamment celui de la personnalité mise en couverture.

¹⁹⁶Myriame El Yamani, *Médias et Féminismes, minoritaires sans paroles*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1998, 268 p., 125 p.

¹⁹⁷Gérard Noiriel, Ilsen About, *L'identification : genèse d'un travail d'état*, Paris, Belin, 271 pages.

La représentation, selon Maxime Cervulle et Nelly Quemener¹⁹⁸ est différente de la performance. La performance selon le concept élaboré dans les *Performance Studies*, désigne l'application, ou l'expérience vécue. Si les représentations sont dues à des illusions, les performances sont le fruit de pratiques ou phénomènes empiriques.

On lit sous la plume de Maxime Cervulle:

« Au-delà, il s'agit d'envisager les capacités d'agir contenues ; à l'échelle collective, dans les rituels, les rassemblements et les jeux, mais aussi à l'échelle individuelle, dans les comportements, les attitudes et les corps.»¹⁹⁹

Ce concept de performance a fortement contribué aux *Gender Studies*, car les partisans de ce courant s'en sont servis d'une manière à renier l'essentialisme (sexualité obligée, *de facto*). La performance laisse entendre une certaine maîtrise d'un art, un art qui se veut pensé, construit, élaboré. On peut dès lors questionner le concept de style, comme moyen d'affirmer son *autonomie* et son *identité*. Dick Hebdige a donné un brillant essai²⁰⁰ sur la signification du style, qui va nous servir d'outil critique. Le style nous aidera dans la suite, à comprendre les stratégies de positionnement d'une personnalité ; au travers du vêtement, de la mode.

Les études sur les *Cultural Studies*, liées à la mode montrent que la question traverse divers domaines. Les relations de pouvoir y sont au centre, en voyant comment les personnes articulent le vêtement et leur être-au-monde comme le dit Susan B. Kaiser dans *Fashion and Cultural: Cultural Studies*. La mode selon elle est un jeu de liens sociaux et de construction identitaire, et même de luttes sociétaux et de hiérarchies. La mode est le lien de toutes ces fractions, étant une construction de soi, notamment par les choix vestimentaires affectonnés. Notons également pour clarifier ce qui précède, toujours d'après Susan B. Kaiser que la mode est loin d'être une activité anodine ou vaine. On voit qu'elle entretient avec les individus un rapport définitionnel de leur identité, par la mise en scène visuelle, ou vestimentaire. Les individus créent ainsi leurs propres interprétations à partir des objets, des vêtements qu'ils portent. Ceci permet également de voir les différents niveaux de classe, de lieux d'appartenance et d'ethnicité, car les vêtements donnent le ton, et permettent de lire les schémas sociaux.

¹⁹⁸Maxime Cervulle, Nelly Quemener, *Cultural Studies, Théories et méthodes*, op. cit.

¹⁹⁹*Ibid.*, p.69.

²⁰⁰Dick Hebdige, « Subculture. La signification du style ». (1979)», in *Cultural Studies, Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008, 366 p., pp. 107-129.

Les mythes relatifs au vêtement ont perduré jusqu'à ce jour, comme celui du "cow boy" ou la Mode de l'Ouest (« Western fashion »), qui demande à l'homme de ne pas *trop* prendre au sérieux son apparence, tandis que la femme se doit de porter un *masque*, celui de la féminité.²⁰¹

On comprend ainsi que la mode est un lieu de reconfigurations, où les personnes déterminent les enjeux sociaux, en acceptant les marques de distanciations, et les clichés ou en se réinventant en s'opposant à ces clichés, en assumant un nouveau manteau vestimentaire (comme on le voit souvent dans certains clips de rap, où les rappeurs usent parfois jusqu'à l'outrance de vêtements relevant de classes sociales de la "haute"). Les unes de magazine utilisent donc la mode, comme un moyen de vendre, mais aussi de mettre en avant la *Première Dame* des Etats-Unis, par son sens relevé de la mode. Michelle Obama donne l'impression d'utiliser la mode afin de construire une identité personnelle ; une manière d'accomplir la lutte raciale au travers des vêtements, en associant à la mode et aux vêtements haute-couture une signification d'accomplissement social, et de détournement de schémas raciaux.

Les termes présents dans l'univers de la mode entretiennent un rapport binaire, une opposition comme la production et la consommation, le consommateur 'mainstream' et le style alternatif de la rue, ou le noir et le blanc²⁰². Dans le cas de Michelle Obama on dira

²⁰¹Susan B. Kaiser, *Fashion and Cultural Studies*, Londres, New Delhi, New York, Sydney, Bloomsbury, 2012, 240 p., p.2.

Citation:

«One of the fundamental binary oppositions feminist theorists have critiqued is masculinity versus femininity, because this either/or way of thinking limits options for thinking about gender in a more expansive sense, perpetuates power-related hierarchies, and prioritizes masculinity as the dominant way of being in the world. In the realm of modern Western fashion, as we will see, this has meant that there has been dominant myth that men are not supposed to care too much about how they look. Their power comes from being 'unmarked' (Phelan 1993) as contrasted with women, who assume the 'masque' of femininity (Tseelon 1995) and hence become more 'marked' as the 'other', according to the mythical binary opposition.»

Texte traduit:

« Un des théoriciens féministes d'oppositions binaires fondamentales a critiqué la masculinité contre la féminité, parce que ceci ou l'une ou l'autre/ou façon de penser limite des options pour penser au genre dans un sens plus expansif, perpétue des hiérarchies concernant le pouvoir et priorise à la masculinité comme la façon dominante d'être dans le monde. Dans le royaume de mode Occidentale moderne, comme nous verrons, ceci a signifié qu'il y a eu le mythe dominant que les hommes ne sont pas censés se soucier trop de comment ils regardent. Leur pouvoir (puissance) vient d'être 'non marqué' ('banalisé') (Phelan 1993), ce qui contraste avec des femmes, qui supposent que " la mascarade " de la féminité (Tseelon 1995) est plus 'marquée' comme " l'autre ", selon l'opposition binaire mythique. »

²⁰²Susan, B., Kaiser, *Fashion and Cultural Studies*, op.cit, p.2.

qu'elle use d'un style moderne, faisant allusion à des références sociales bourgeoises. Il y a donc une opposition entre son appartenance "raciale" et la manière de se vêtir. L'élégance étant souvent associée, (en termes de raffinement vestimentaire et de bon goût), aux aristocrates ou blancs aisés. Les vêtements de Michelle Obama sont le fruit d'une association vestimentaire, entre la mode de luxe et les petits couturiers. La Première Dame se sert de cela pour affiner son image, et être un modèle contemporain, en refusant de rentrer dans une case fixe. L'adjonction des différences du présent et du passé se lit dans sa manière de se vêtir ; et est liée à ce que Noam Chomsky a appelé la convergence (celle-ci permet de voir des éléments apparemment opposés dans une logique d'ensemble). La mode permet d'articuler des choses diverses, en donnant une cohérence²⁰³.

La « une » de magazines qui présente Michelle Obama change progressivement les images sur la femme noire en s'appropriant les codes de l'élégance de la classe dominante. L'image renvoyée est construite de manière à puiser dans les éléments de la classe dominante les éléments qui ne sont pas "socialement" attribués à la communauté noire. La « une » devient un lieu de propagande où un nouveau champ définitionnel du noir est effectif. La surface glacée de la première page du magazine devient alors un lieu de redéfinitions identitaires.²⁰⁴

La mode est souvent perçue comme une activité futile et ambivalente. Des auteurs en sociologie s'y sont penchés afin d'expliquer le caractère apprécié et honni de la mode.²⁰⁵ Cependant, force est de relever l'importance de la mode et l'usage qui en est fait. Les tenues sont des outils stratégiques, portées en fonction des occasions, entre décontraction et finition parfaite ; le vêtement n'est pas porté de manière purement fonctionnelle. Par exemple, porter

²⁰³Susan, B., Kaiser, *Fashion and Cultural Studies*, *op.cit.*,p. 3. Noam Chomsky cite ici évoque comme illustration le Möbius strip, qui illustre la convergence du temps et de l'espace à travers le corps habillé (fashioned body). L'auteure a mentionné que quatre termes opposés/couples binaires sont particulièrement intéressés à analyser dont: le temps et l'espace ; le non marqué et le marqué (unmarked, marked) ; agency et la structure, et l'habillement pour appartenir ou pour se différencier. Elle ajoute que dans ces termes binaires, le premier terme est souvent priorisé par rapport au second, et ainsi le pouvoir se voit construit à travers de simples mots.

²⁰⁴Pour mieux comprendre le sens de l'image, mais surtout ses représentations produites par la mode, voir l'ouvrage de Nick Rhees-Robert, *Fashion Film : Art, Advertising, Documentary*, Bloomsbury academic, 2018, 192 pages. Nous nous appuyons sur des propos donnés par l'auteur, en présentation de cet ouvrage lors du colloque organisé à la BNF, en 2016.

²⁰⁵Pour plus de références sur ce sujet lire Susan Kaiser, *op cit*, p.9. Voir les auteurs qu'elle cite comme Herbert Blumer, (1969), Like Wilson (1985), Thorstein Veblen, Georg Simmel, Lou Taylor (2004). Citons par exemple Lou Taylor qui a montré que la culture européenne aimait analyser les autres cultures, elle se bâtit sous la forme d'un regard de l'Autre ; Simmel Georg était lui intéressé par les impulsions socio-psychologiques qui amenaient les gens à l'imitation et à la différenciation par rapport aux autres.

un vêtement d'un couturier local est devenu à la mode chez nombre de politiciens et de souverains en déplacement, cela marque le désir de rapprochement des peuples et l'intérêt qu'une nation porte à l'autre. Le vêtement est un signe visuel de représentations. Il est issu des idées ou pensées générales qui sont liées à diverses questions, comme la race, la classe, la sexualité, l'ethnicité et même des caractéristiques non négligeables comme la religion. La construction sociale du vêtement enjoint certaines règles vestimentaires, comme la jupe et la robe pour la femme et le pantalon pour l'homme. S'habiller "décentement" c'est donc répondre aux codes culturels connus de la communauté et validés par celle-ci ; l'inverse serait de les ignorer, et de créer une mode alternative.²⁰⁶ Montrer une femme noire en « une » d'un magazine, ou lui accorder une interview sont des actes politiques. La « une » d'un magazine, est un lieu de débats pour certaines publications de magazines ; et cela oriente également le débat sur la ligne éditoriale d'un magazine.

Le style vestimentaire de Michelle Obama fait partie intégrante de sa pratique signifiante (expression de Dick Hebdige) ou mode d'agissement. On peut donc sans risque de se tromper voir dans la mode vestimentaire, une manière chez l'ex Première Dame américaine d'initier un discours de changement sur la femme noire, en mettant en avant des vertus que l'on a longtemps niées aux femmes noires : comme la beauté, l'élégance, la dignité.

L'ouvrage de Kate Betts (journaliste américaine travaillant sur la mode et contributrice au *Time* et au *Daily Beast*), *Everyday Icon : Michelle Obama and the Power of style*²⁰⁷, montre combien le vestimentaire de la Première Dame a amené une rupture. Loin des couleurs neutres, la Première Dame s'est faite connaître par des tenues adaptées certes à sa morphologie ; mais également très colorées, comme la robe d'Isabel Toledo qu'elle portait lors de l'inauguration présidentielle en 2009; que seuls les Français parvinrent à traduire en « jaune irisé » (Annexe 8). Michelle Obama a incontestablement favorisé une approche de la politique de son mari, par son style vestimentaire. Kate Betts montre comment son époux, battu dans les votes, a profité du charisme de sa femme (visible notamment dans sa manière

²⁰⁶Susan, B., Kaiser, *Fashion and Cultural Studies*, op.cit., p. 11, pour plus de détails sur la question.

²⁰⁷Kate Betts, *Everyday Icon: Michelle Obama and the Power of Style*, New York, Clarkson Potter/Publishers, 2011, 1ère édition, 256 p. On peut rajouter: Vaughn, S. Justin ; Goren, J. Lilly, *Women and the White House. Gender, Popular Culture and Presidential Politics*, Lexington, University Press of Kentucky, 2013, 330 p., p. 257.

de se vêtir en fonction des circonstances); afin de remonter dans les intentions de vote favorables du public²⁰⁸.

Le style de Michelle Obama a été une manière d'affirmer son identité ; en même temps qu'il renforçait le respect et l'aura à son égard.²⁰⁹ Michelle Obama a inclus de la substance dans le style. Contrairement à des présumés qui voyaient dans le vêtement, la mode, un manque, un vide²¹⁰. Elle a pu apporter une image de la femme libérée et spontanée²¹¹. Elle renforce l'image des filles de la *Ivy League*, dites très élégantes et classiques ou des filles noires des écoles situées sur la ceinture du nord-ouest américain.

Dans son ouvrage *Subculture, The Meaning of style*, Dick Hebdige évoque trois caractéristiques du style : la pratique signifiante, l'homologie, et le bricolage²¹². Ces trois caractéristiques peuvent se retrouver chez une même personne, comme chez l'ex Première Dame des Etats-Unis. Le vêtement devient plus que ce qui revêt le corps pour entrer dans une sorte de logique discursive. Le style vestimentaire n'est jamais neutre. Il est le fruit d'une mesure de soi, ou l'évaluation qu'on fait de soi dans le monde. La condition de Première Dame a amené Michelle Obama à définir sa place par cet habillement. La manière dont le vêtement construit le message et surtout dans la longue métaphore que celui-ci constitue chez elle, indique que le vêtement est une arme pour affirmer son identité.

Les vêtements portés sont souvent un événement. Le passage du monde politique à celui de l'*entertainment*, passe ici par cette habileté que détenait l'ex Première Dame, de délaissier la vision classique de la fonction de Première Dame, pour adopter des référents propres ou proches au monde de l'*entertainment*, dont leur goût pour la mode. On voit donc ici que la manière de combiner les tenues était une autre manière d'appuyer le pouvoir de son mari, en ayant à côté de ce dernier, une politique "douce". La sémiotique du vêtement chez Michelle

²⁰⁸Kate Betts, *Everyday Icon: Michelle Obama and the Power of Style op. cit.*, 4.

²⁰⁹*Ibid.*, (introduction), page x.

Citation:

« Michelle Obama's style matters, and one of the reasons she exemplifies the power of style is that she is helping to liberate a generation of women from the false idea that style can certainly be expressed in the way you look and what you wear, it is inextricably bound up in who you are and what you believe in. It reflects your values. It bespeaks your manners, your sense of occasion, your individuality and self-respect. It also illuminates in the best sense your desire to make an impression, your awareness of others and the community we share. Style, simply put, is a civilizing force. »

²¹⁰*Ibid.*, p. xii.

²¹¹ Sur l'importance de l'image : Anne Beyaert-Geslin, "L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art », in *Communications et Langages*, Volume 147, n° 1, 2006, pp. 119-135.

²¹²Trois composantes du style évoquées par D. Hebdige dans *Sous-culture, le sens du style, op. cit.*

Obama vient pour ainsi dire appuyer la politique de son mari, étant à ses côtés comme une hôtesse de charme. De manière générale, on peut voir dans l'habillement de Michelle Obama une forme de discours qui amène à percevoir la force, l'autorité et la grâce. La politique par l'habillement, concourt à rendre la politique gouvernementale américaine, (notamment à l'extérieur des Etats-Unis), plus souple. La Première Dame construit un mode vestimentaire qui est un bricolage, entre vêtements de marques et petits couturiers. L'adjonction de plusieurs motifs colorés et d'accessoires divers permettent de lire dans ce bricolage une affirmation de soi.

Le vêtement permet de construire une image. Il se lit comme moyen par lequel une personne marque son territoire. Le vêtement perd alors son sens naturel et premier pour endosser des charges sémantiques, symboliques puissantes. Cette pratique du vêtement comme "autre même" devient ici l'occasion d'une construction de l'image, (de même qu'une transformation de l'image de la femme noire). La femme noire perd alors un peu de ses stéréotypes passés pour devenir par l'habillement une femme désormais nouvelle, parce que recréant l'espace où elle évolue, et le regard qu'on a sur elle. Cette présence est en partie, (en plus de sa fonction), ce qui fait que l'ex Première Dame américaine ait souvent occupé la « une » des magazines.

Voyons plus spécifiquement comment s'organisent les magazines communautaires noirs, dans leur représentation de la femme noire en une de magazine. En effet, la présence des femmes noires si elle passe désormais par des grands médias ; n'en est pas moins acclamée dans les médias communautaires.

2.3 La politique des unes des grands médias noirs américains et de leurs concurrents

L'un des moyens que les personnalités utilisent pour se mettre en avant et faire parler d'elles, est de faire la une d'un grand magazine, ou à fort tirage. Des magazines comme *Essence*, *Ebony* ou *Jet*, pour ne citer que ceux-là, font régulièrement la promotion de personnalités afro-américaines, afin de montrer la réussite noire. Les magazines *Jet*, *Ebony*,

appartiennent au même fondateur, la Johnson Publishing²¹³ et ils font généralement la promotion ou la vulgarisation de la culture afro-américaine en y montrant leurs réalisations, leurs succès, ou les personnalités les plus visibles, afin qu'elles encouragent le public, ce qui est appelé l'*empowerment*.

La visée des magazines de type *Ebony* et *Jet*, est donc d'amener les lectrices et lecteurs à une pleine acquisition de leur potentiel et de leur pouvoir d'agir dans les milieux où ils se trouvent. *Essence*, créée plus tardivement, n'en a pas connu un succès moins fulgurant, au contraire. On peut également citer *O magazine*, le magazine d'Oprah Winfrey, la « media mogul », qui est également une référence dans la communauté afro-américaine. L'image véhiculée par ces trois magazines est très forte, car ils façonnent l'idée de la beauté noire, notamment par leurs unes de magazines. Dans le livre "*Représentations des femmes afro-américaines dans JET*"²¹⁴, on peut lire que le magazine *Jet* et même *Essence* ont contribué à mettre en avant les femmes noires plantureuses, aux tailles fortes.²¹⁵ Cette préférence corporelle ou de taille, est une manière pour les journalistes noirs, ou fondateurs de magazines noirs américains de montrer les particularités de la beauté noire, critères ici différents du modèle caucasien. Les magazines comme *Jet's Beauty of the Week* participent ainsi à l'implantation dans les mentalités d'un idéal de beauté noire. Ces magazines "noirs" aident d'une certaine façon à un établissement de normes qui souvent s'appuient sur les "points de vues" des hommes.

Les hommes sont ceux qui énumèrent ces préférences de corps et de tailles, bien que les magazines comme *Jet*, *Essence* et *Ebony* soient souvent plus lus par les femmes. Ainsi, *Jet's Beauty of the Week* devient la prolongation d'un idéal masculin, car il permet que les avis des hommes soient promulgués à de fidèles lectrices.

²¹³Alain Bonora, parle de la popularité fulgurante dudit magazine communautaire dans sa thèse : *Les paradoxes de la presse afro-américaine: L'idéologie d'Ebony Magazine*, Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1983, 1022 pages.

²¹⁴*Représentations des femmes afro-américaines dans JET. En anglais: Depictions of African-American Women in 'JET' Magazine, 1953-2006*, American University, Washington DC, 2007.

²¹⁵*Ibid.*

Citation:

«The results indicate that the WHRs of the models are increasing over the time and becoming less curvy. This finding suggests that the presentations of African-American women in *JET* are similar to the portrayal of women in mainstream magazines in terms of body shape as found in other studies.»

Edward Lewis évoque dans *The Man from Essence: Creating a Magazine for Black Women*²¹⁶, comment il a su fonder son magazine *Essence*, avec deux de ses acolytes pour mettre sur pied ce qui est à ce jour le magazine féminin pour femmes noires le plus populaire et le plus lucratif. *Essence* a pour but originel de célébrer la femme noire, c'est un magazine qui affirme la beauté noire, comme belle, forte, indépendante. Le pari en le créant était de montrer que la femme noire pouvait elle aussi avoir un pouvoir d'achat et qu'elle devait aussi être représentée dans les médias.

Alors que les magazines *Ebony*²¹⁷ et *Jet* étaient des magazines "ouverts" et pour tous les genres, *Essence* va prendre le pari de ne s'intéresser et de ne s'adresser qu'aux femmes noires. Un pari qui ne sera jamais regretté tant les femmes noires sauront répondre présentes. *Ebony* va s'engager sur la lutte politique, les droits civiques ; *Essence* travaillera à donner à ses lectrices une image de la femme forte. Le magazine représente aussi un tournant décisif dans la promotion des produits féminins comme le fait qu'il devient la tribune pour les auteurs, et participent avant Oprah Winfrey à faire connaître les talents littéraires. Tout ceci aura contribué à rendre la femme noire "visible".

Toutefois, les magazines ont leur réalité. Ainsi, les couvertures de magazines obéissent à des standards dus notamment à l'attente des lecteurs. Ralph E. Hanson affirme dans son livre *Mass Communication : Living in a Media World* que les femmes noires ne sont pas souvent priorisées en raison de la peur de certains grands magazines désirant rester dans la norme. Il affirme que les minorités ont très peu de place sur les couvertures de grands médias non communautaires à cause de cela.

²¹⁶Edward Lewis, *The Man from Essence: Creating a Magazine for Black Women*, Atria Books, 2016, 352 p.

²¹⁷Alain Bonora, « Le contenu idéologique des éditoriaux d'*Ebony* (1970-1977), *revue française d'études américaines*, volume 6, n° 1, pp. 235-249, 1978.

De plus, des normes obligent les producteurs de magazines à privilégier certains critères comme ce que Dick Stolley, un des éditeurs fondateurs de *People* a définis ²¹⁸:

« Le beau est mieux que le laid

Etre riche est mieux qu'être pauvre

La music est mieux que les films

Les films sont mieux que la télévision

Et il n'y a rien de mieux qu'une célébrité décédée. » ²¹⁹

On voit donc que les magazines et les unes en particulier, ne sont pas le produit de hasard, mais bien un travail conscient qui a pour enjeu les ventes des produits. Les magazines noirs mettent leurs célébrités en unes avec des "cover girls" intéressantes, car ils savent que ces personnes inspirent et donnent envie d'acheter, mais donnent aussi un sentiment d'appartenance.

La visibilité des femmes noires est à double tranchant. Si les magazines noirs laissent paraître une vision idyllique de leur personne, d'autres images sur les noirs, et surtout sur la femme noire préexistent. Marquita Marie Gammage affirme que

« l'évolution des femmes noires dans la culture visuelle a amené la damnation des femmes noires dans les programmes de télévision, la musique, les nouveaux événements, et la télé-réalité' (...), amenant une crise dans leur féminité. » ²²⁰

Ainsi les médias véhiculent le bien et le mal. Ils donnent l'image du beau ou de la laideur comme ces deux unes, la première est du *New Yorker* du 21 juillet 2008, montrant l'ex Première Dame Michelle Obama en femme dangereuse, cheveux afro (Annexe 4); la seconde de *Fuera de Serie* (Annexe 6), un magazine espagnol; la montrant à moitié vêtue et

²¹⁸ Traduction de :

“Young is better than old.
Pretty is better than ugly.
Rich is better than poor.
Music is better than movies.
Movies are better than television.
Nothing is better than a dead celebrity.”

²¹⁹Lewis, Edward, *The Man from Essence: Creating a Magazine for Black Women*, op. cit.

²²⁰Marie, Marquita Gammage, *Representations of Black Women in the Media, The Damnation of Black Womanhood*, Rootledge, 2015, 168 p.

représentant une peinture française de l'artiste Marie-Guillemine Benoist, "Portrait d'une négresse". Pour Marquita Marie Gammage, ceci est la preuve que les images sur les femmes noires sont enracinées dans la pensée collective américaine blanche, en dépit des réussites de celles-ci. Ainsi, les médias peuvent propager des images racistes et sexistes.

L'ambition de ces magazines noirs sus-cités est de mettre en avant le «black is beautiful», les personnalités qui ont brillamment représenté la communauté noire. Un autre de leur but, non moins modeste, en affichant ces personnalités pourrait aussi être afin de garantir les réussites de leurs numéros. Annie Leibovitz, citée par Ralph, E. Hanson, a démontré « que celui qui fait une couverture de magazine peut faire réussir ou échouer les ventes²²¹ ». Ces magazines sont de véritables rendez-vous pour les « stars » ou « people », qui ont là l'occasion de pouvoir utiliser ces tribunes comme un tremplin, un moyen de sensibilisation, ou simplement un autre moyen de montrer leur force, ou leur popularité.

Yasuhiro Okada affirme que durant l'occupation américaine au Japon pendant la seconde guerre mondiale, la presse noire a participé à globalement « renégocier le national, le racial et les identités de genre issues des transformations de l'après-guerre²²² ». En 1952, le magazine *Ebony* avait titré son article « The Truth About Japanese War Brides » ; cet article avait suscité de vives réactions auprès des afro-américaines en mettant en avant les « légendaires qualités attractives des femmes nipponnes », et en contrepoint le caractère peu conciliant de certaines noires. La presse noire dont *Ebony* et *Jet* s'était donc servie de la situation des hommes noirs au Japon, de leurs relations avec les Japonaises, (et des enfants nés de ceux-ci), afin de critiquer les femmes noires qui se sentaient ensuite spoliées par cette nouvelle préférence de « leurs » hommes pour les Japonaises.

Cette étude de Y. Okada témoigne de la force des médias noirs, à traiter de sujets qu'ils savent "prenants", et capables de susciter l'adhésion et la réaction de leurs lecteurs. En évoquant la soumission nippone, les rédacteurs s'attaquent à un sujet sensible des foyers afro-américains, où les femmes sont devenues, après le départ des hommes à la guerre, (ou leur fuite virtuelle hors du foyer), des personnes fortes, autoritaires. Les rédacteurs s'emploient aussi ici à toucher l'égo mâle et son désir d'être traité comme un « maître ». Les attentes des

²²¹Ralph, E., Hanson, *Mass Communication: Living in a Media World*, Thousand Oaks, Corwin Press, 2017, 458

²²²Yasuhiro Okada, *Gendering the 'Black Pacific': Race consciousness, National Identity, and The Masculine/Feminine Empowerment among African Americans in Japan under U.S. Military Occupation, 1994-1952*, doctorat en histoire, 2008.

médias différent qu'ils soient gérés par des Blancs ou des Noirs. Ainsi, Dates et Barlow dans *Split Image: African American in Mass Media*²²³ déclarent que "le rôle des médias est étroitement lié au contrôle du pouvoir, avec toutes les composantes de la domination (...). Les médias influencent lourdement comment les gens pensent."

Les médias veulent généralement satisfaire à la demande d'une tranche de la population, particulièrement blanche, de classe moyenne. Autrement dit, ce média utilise selon Dates et Barlow cité par Everette Dennis, une hégémonie culturelle blanche; en ne relevant chez les minorités que les actes de délinquance. Tout ceci relève de la lutte des classes et d'une réalité économique qui veut que ceux qui détiennent les moyens financiers décident de la forme et des images qu'ils souhaitent véhiculer dans leurs médias. L'art visuel, comme ces unes de magazines, montre un monde qui communique par l'image. Tout ce penchant au visuel, montre un intérêt du public pour ce mode de communication non verbal, laquelle communication intègre activement le visuel afin de faire passer un message.

Roman Jakobson a défini une théorie sur les fonctions du langage, et les pré-requis pour une bonne communication. Il a défini les facteurs du contexte (1), du destinataire (2), du destinataire (3), du contact (4) du code (5) et du message (6)²²⁴. Ce schéma récence toutes les étapes qui augurent d'une communication réussie. Ces fonctions n'ont d'importance que par la présence de facteurs qui sont: l'émotif, le conatif, le métalangage, le poétique, le référentiel et le phatique, qui tous sont des formes que prend la communication. Il a montré que le message pouvait être poétique ou non, en fonction de l'attention qui était porté sur celui-ci. Le texte poétique est poétique parce qu'il effectue un travail sur lui-même. Roman Jakobson avait établi une hiérarchie entre les fonctions, en affirmant la réussite de la communication par la présence de toutes. Le langage obéit donc selon lui à une procédure. Le message passé dans les médias ne saurait donc être abrupte, il doit nécessairement faire en sorte qu'il soit "saisi" par les lecteurs ou spectateurs en disséminant des codes qui feront comprendre l'information voulue ou le message.

Les médias communautaires par le primat du texte visuel augurent d'une lecture préférentielle à l'égard des femmes noires américaines. Elles ont ainsi de toutes parts, une attention

²²³Everette Dennis, Edward, C., Pease, *The Media in Black and White*, Piscataway, Transactions Publishers, 2011, 163 p.

²²⁴Roman Jakobson, *Les Fondations du langage. Essais de linguistique générale I*, Paris, Editions de Minuit, (1981), 2003, 260 p.

spéciale, car les femmes blanches n'ont pas le même regard, du côté noir comme du côté blanc (les médias noirs faisant de l'information sélective). Ainsi, les femmes noires traversent quelque peu les frontières raciales, pénètrent tous les cercles de pouvoir et d'influences.

Les créations féminines noires américaines ne véhiculent aucun message neutre. Tout ce qu'elles comportent sont fondamentalement liées à la vie même des auteures. Une pratique qui est liée aux traditions afro-américaines, et que leurs propres produits révèlent.

II. Storytelling et Autofiction

Le storytelling ou l'autofiction concernent dans cette partie deux, les mises en scène de soi. Ces mises en scène de soi ne sont pas toujours explicites mais doivent souvent être décodées, via des stratégies d'invisibilisation. Parler de soi, c'est s'entourer d'une équipe qui écrit pour nous, ou qui nous aide à trouver les mots. Les collaborations et les ajouts d'autres textes (ou intertextes) valorisent une Afrique qui est le terreau fertile de l'inspiration chez Beyoncé, et même chez Kara Walker.

Les femmes étudiées ici, dans leurs investissements discursifs autofictifs ou autobiographiques, favorisent les emprunts, mais aussi la parole courte. Moins en dire, c'est aussi éloquent qu'en dire trop, en choisissant savamment les prédiscours qui vont pouvoir interpeller l'auditoire. Cet auditoire n'est pas dupe, mais sait disséquer l'information riche qui permettra de lire et de déchiffrer le mystère.

Chapitre 3. Clips vidéo et collaborations

Les textes de clips vidéo ou les chansons écoutées sont des lieux où se manifeste la dépendance ou l'indépendance de l'artiste. L'artiste choisit des partenaires qui vont l'aider à se frayer une parole singulière, personnelle.²²⁵ Des collaborations fructueuses sont alors l'occasion des changements ou des virages dans le parcours musical, notamment, dans ce chapitre, dans une lecture de l'œuvre de Beyoncé Knowles.

²²⁵Michael Cragg, « How to write a banger for Beyoncé », mis en ligne le 02/06/2016

Lien: <http://www.theguardian.com/usic/2016/jun/02/how-to-write-a-banger-for-beyonce>

Consulté le samedi 03 juin 2017 à 18h20. Dans cet article on voit le processus de rédaction d'une chanson pour un grand artiste. Un texte de Dorian Lynskey, le confirme : « Beyoncé's Lemonade is an object lesson in collaboration », mis en ligne le 28/04/2016 et consulté le samedi 3 juin 2017 à 18h26.

Lien : <https://www.theguardian.com/music/2016/apr/28/beyonce-lemonade-lesson-collaboration>

Cet article nous apprend que le déroulement de la création artistique n'est plus le fruit d'un "génie" enfermé dans sa tour d'ivoire mais le fruit d'une collaboration efficace.

1. La création artistique

1.1 Collaborations stratégiques

Les collaborations artistiques sont très présentes dans la création d'un album. Les albums de Beyoncé ont été marqués par des collaborations qui ont indéniablement fait évoluer sa carrière. La première par exemple est celle de *Crazy in love* avec son partenaire à l'écran, et désormais mari, Jay-Z²²⁶ ainsi que la chanson parue dans le même album *Bonnie and Clyde*; puis la chanson *Baby Boy* avec le chanteur de *reggaeton* Sean Paul, (également dans l'album *Dangerously in love*, sorti en 2003 ; lors de son envolée en *solo*). Le premier titre a battu des records de ventes et remporté de multiples prix (il marquait le passage d'une Beyoncé réservée, bien que personnage central de son ancien groupe les *Destiny's Child* en une autre plus indépendante et hyperféminine).

Dans le second album solo, *B'Day* (sorti en 2008) on note également une collaboration avec son mari, sur le titre *Déjà vu*, puis *Upgrade you*, et une autre avec la chanteuse Colombienne, Shakira sur *Beautiful liar*. Les choix de la chanteuse incluent des figures pointues du monde artistique. A l'époque de la collaboration de la chanteuse d'avec Shakira, cette dernière connaissait un grand succès avec les chansons *La Tortura* et *Whenever, Wherever*.

En 2009, l'artiste sort *I am...Sasha Fierce*. Ce nom est celui de son *alter égo*, une sorte de soi fantasmé. Elle informe ses fans d'une duplicité dans sa pratique artistique : "je" est un autre. Sasha Fierce est l'autre versant de sa personnalité, plus expansive. L'album est une rupture sans précédent avec l'album *B'Day*. Dans celui-ci on note les titres-phares *If i were a boy* ; *Halo* ; *Ego* ; *Video Phone* (en collaboration avec Lady Gaga), et la chanson-phare *Single Ladies*. La collaboration avec Lady Gaga est la seule de l'album. On note un début d'affirmation. La chanteuse se défait de mentors.

La chanson *Single Ladies*, comme les autres chansons de l'album *I am...Sasha Fierce* (à quelques exceptions près), est plus grivoise, et puissante. La chanteuse présente une silhouette plus forte et des chorégraphies au point. Le passage à la Beyoncé-forte intègre une pratique de danse plus aboutie, presque celle d'une danseuse professionnelle. Il y a aussi un

²²⁶Chanson parue dans son premier album solo, sorti en 2003 ; album intitulé *Dangerously in love*.

désir de performer avec plus de risques, et avec une organisation grandiloquente (choix des images projetées par exemple). L'artiste quitte une dimension "simpliste" pour grandir artistiquement parlant. De chanteuse et parolière elle devient aussi danseuse. Elle parachève avec des projets commerciaux de marques, mais aussi des publicités et des films. On voit donc que le personnage prend de la densité. Elle s'étire pour atteindre plusieurs lieux culturels, multipliant les temps d'expositions médiatiques, saturant ce média visuel, cultivant une légende de perfection.

Dans l'album *révélation 4* (2012), la chanteuse se métamorphose encore plus. Elle se présente plus agressive, plus indépendante. Ses chansons marquent un tournant, étant plus osées, comme son allure et son attitude. La jeune chanteuse à l'apparence "lolita", change pour devenir plus mature. L'indépendance qu'elle a désormais lui autorise un album sans collaboration, exceptée sur le titre *Party*, en duo avec André 3000. Elle n'a plus besoin de son mari, le rappeur Jay-z, pour lui servir d'aide. Les titres des chansons de l'album *4* parlent d'eux-mêmes et montrent cette prise de confiance : *Run the World (Girls)* ; *I was here*, par exemple. Si le premier titre est un appel aux femmes, et un manifeste féministe ; le second est un chant qui fait office de mémoires personnelles, comme une épitaphe rédigée à son endroit.

La chanteuse devient plus personnelle, prend des risques d'écritures sur des sujets qui ne sont pas forcément faciles à chanter. Elle a désormais acquis un pouvoir sur la sphère artistique. La chanson *Single Ladies* a été 18 fois disques de platine, et a été écoutée à 6, 1 millions d'exemplaires²²⁷ (la chorégraphie est inspirée de *Prancing J-Settes* de l'Université de Jackson State à la fin années 70). La chorégraphie offre une impression de rétrospective.

On voit donc que les chansons de Beyoncé sont des lieux de positionnement. Elles sont le lieu de stratégies évidentes, et les collaborations se font soit avec des artistes prometteurs (André 3000), ou qui sont à la même dimension que l'artiste (Lady Gaga, Shakira, Jay-Z). La trajectoire artistique est une histoire personnelle, une trame qui rappelle les succès à l'*american way of life*. Beyoncé a semble-t-il intégré les savoirs pour réussir dans le champ musical américain.

²²⁷Voir sur le site de musique, www.genius.com

La musique populaire est faite pour la diffusion rapide, et il y a des techniques d'écriture et une nomenclature, permettant à tout un chacun de la réaliser rapidement et efficacement²²⁸. Le succès des chansons de Beyoncé n'est donc pas le fruit du hasard, mais bien de certaines composantes. Les chansons de l'artiste obéissent donc à des stratégies ; le succès devant garantir chaque collaboration. En effet, à la clé de toute entreprise entre des artistes : l'établissement dans le champ musical et le renforcement de son influence.

Gilles Beaudoin affirme :

« Bien que la musique pop soit quelquefois écrite à la manière de la musique classique, elle est davantage rendue sous la forme d'un *lead sheet*, sorte de partition maîtresse constituée généralement de la mélodie, des symboles d'accords chiffrés, et de toute autre indication nécessaire à une réalisation musicale efficace de l'œuvre. »

229

La musique populaire est consommée car elle attire le public ; public qui est étudié en raison de ses habitudes de consommation et de ses préférences. Les temps accordés à une chanson et la mélodie sont des éléments décisifs qui augurent de la réussite ou non d'une chanson populaire. Aussi, nous observons ces caractéristiques dans les chansons de Beyoncé, dont la rythmique, les refrains, les durées, les images et l'imaginaire sont relativement les mêmes ; déclinés à l'infini dans ses clips vidéo. Beyoncé a un univers. C'est parce qu'elle en a un que le clip de Taylor Swift, sorti en 2017, *Look What You Made Me Do*, fut considéré comme une copie du clip vidéo polémique de Beyoncé, *Formation* (entre autres). Dans le clip vidéo de Taylor Swift (car c'est essentiellement au niveau de l'image que peuvent se situer les comparaisons) ; on relève le fameux "trône" sur lequel se trouve la chanteuse (il y en a aussi un dans le clip *Sorry*, de Beyoncé, dans l'album *Lemonade*) ; mais aussi l'armada féminine, sorte de gardes du corps féminins (présente dans le clip *Formation* de Beyoncé, également) ; on peut aussi rajouter la tenue (un body), portée par Taylor Swift dans le clip vidéo, tenue consacrée depuis des années, lors des concerts, par Beyoncé. Les chansons de Beyoncé sont des projets habilement ficelés. Ils sont le produit d'une équipe soucieuse, qui ne laisse rien au hasard. Une qualité d'organisation qui lui est enviée, et semble-t-il, copiée.

²²⁸Gilles Beaudoin, *Éléments d'analyses et d'écriture musicale*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2^e édition, 2014 (1^{ère} 1956), 320 p., p. 103.

²²⁹*Ibid.*, p. 103.

Après avoir analysé les compétences de la Texane afro-américaine dans son champ de compétence ; voyons à présent comment elle s'émancipe également au niveau des productions de ses albums.

1.2 Productions musicales et indépendance

Dans *Beyoncé*, l'artiste a choisi de surprendre son public en sortant sans tambours son cinquième album, sous la forme d'un *visual album*, en 2013; c'est-à-dire qu'elle avait choisi de faire une vidéo à chacune de ses chansons, et ne pas le réserver uniquement à certaines, comme c'est courant. Le tout était composé de 14 titres et de 17 vidéos. L'album fut vite acheté en ligne en un temps record. Du côté des collaborations on en relève une avec son mari Jay-Z sur le titre *Drunk in Love* ; une autre sur *Mine* avec le chanteur et rappeur Drake ; une autre sur *Superpower* avec le chanteur oscarisé Frank Ocean ; une autre avec l'auteure Nigériane Chimamanda Ngozie Adichie sur *Flawless*, et la dernière sur *Blue* avec sa fille Blue Ivy.

Sur le titre *Flawless* elle *sample* des parties de la conférence à laquelle l'auteure nigériane Chimamanda Ngozie Adichie a fait un discours, sur le thème du féminisme (*Nous sommes tous des féministes*²³⁰). Celui de *Drunk in Love* a surpris par ses termes jugés érotiques. Dans une partie du rap, on entend le rappeur Jay-Z comparer les ébats avec sa femme à la scène de bagarre entre Tina et Ike Turner. Les textes de cette chanson ont certes eu un impact assez négatif, mais cela n'a pas altéré la réception de l'album. Les critiques ont plutôt apprécié qu'une femme se mette en position de dominante sur le champ artistique en produisant et en promouvant son album. Le *Visual album Beyoncé* était certes "visuel" mais également sexuel. Il utilisait des thèmes que la chanteuse n'avait pas encore utilisés. Il marquait la maturité sexuelle, et l'indépendance d'une artiste qui pouvait voler sans tutelle, une œuvre sans tabou d'une femme qui venait d'enfanter et voulait encore éprouver son pouvoir de séduction.

Le titre de cet album peut interpeller par sa simplicité. Il évoque uniquement le prénom créole (nom de jeune fille de la mère de l'artiste). Il permet de dire qu'il est le

²³⁰Chimamanda Ngozie Adichie, *Nous sommes tous des féministes*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2015, 96 p.

condensé de son être, de son identité²³¹. C'est dans cet album personnel, grivois et sexuel qu'elle a choisi d'y associé son prénom ; comme affirmant aussi son immuabilité en tant qu'elle-même, et niant son identité de femme mariée. Toutefois, si l'album s'intitule Beyoncé, la tournée mondiale qu'elle fera pour le promouvoir s'intitulera : *La Tournée Mondiale de Madame Carter (The Mrs. Carter World Tour)*. Ce nom de tournée viendra comme contredire les propos d'indépendance partagées dans son album ; une allégeance à l'homme²³². Cette critique de Rosie Swash voudra comprendre le but de l'artiste à se réfugier derrière le titre de "Madame", alors même que son prénom suffisait à lui seul à lui garantir le succès. Une manière ici de mettre le doute sur le prétendu féminisme moderne de la chanteuse, qui semble-t-il ici était entaché du désir de plaire au regard mâle et d'appartenir dans ce cas à une vision traditionnelle des rapports de genres.

Dans *Lemonade*, le dernier album, elle s'entoure d'artistes renommés comme Kendrick Lamar, The Weeknd, James Blake, et Jack White. Elle offre ici un album porté sur la communauté noire, et les thèmes relatifs à la femme noire précisément. L'album est un répertoire d'images, de sons, de thématiques sur le quotidien des femmes noires mais aussi de l'actualité afro-américaine. Les collaborations ici n'ont rien de productions *mainstream* habituelles. Il y a une volonté dans l'album d'être plus profonde, imprégnée, engagée, de diversifier ses types musicaux ; de se mettre en danger musicalement. La présence d'un artiste comme Kendrick Lamar en est la preuve, notamment sur le titre *Freedom*. Kendrick Lamar est un rappeur de la côte ouest, né dans la ville du gangsta rap, Compton. Il a été adoubé par plusieurs autres grands du rap mondial ; et ses textes tout comme ses performances musicales et clips vidéo sont des moments engagés.

Dans *Lemonade*, l'artiste livre ici un album qui semble ne pas être porté sur le profit. Relevons également la présence de personnes féminines connues dans le film sorti sur HBO, venues appuyer le message féministe et communautaire de l'album. Il y avait donc la danseuse Michaela Prince ; la plus jeune nominée aux Oscars, Quvenzhané Wallis ; l'actrice Amandla Stenberg ; l'égérie *Desigual* et Diesel atteinte de vitiligo Winnie Harlow ; la

²³¹Nous pouvons citer l'article de Marie-Pierre Arrizabalaga, « Le choix des prénoms des Français en Californie intérieure (1880-1940) : étude d'un processus d'acculturation dans une approche genrée », *Annales de Démographie historique*, 2016/1 (N°131), DOI : 10.3917/adh.131.0097

²³²Rosie Swash, « Why is Beyoncé calling herself Mrs Carter », mis en ligne le 05/02/2013, consulté le 08/08/2017 à 00h32.

Lien : <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/the-womens-blog-with-jane-martinson/2013/feb/05/beyonce-calling-herself-mrs-carter>

tenniswoman Serena Williams ; les mères de Trayvon Martin, Lesley McSpadden et Michael Brown²³³. Toutes ces femmes et jeunes filles noires brillantes, sont convoquées afin de redorer le blason de la communauté noire ; comme un éloge à la sororité²³⁴. Si la femme est souvent considérée comme la couronne de l'homme ; ici Beyoncé rappelle à la femme noire américaine son rôle de veilleuse, de gardienne des traditions et de l'identité de sa communauté. C'est elle qui peut restaurer, rassurer, guérir, pardonner, comprendre, mais aussi s'indigner face à l'horreur.

Warsan Shire, poétesse Somalienne est mise à contribution dans l'album de Beyoncé, *Lemonade*, en étant la "voix" de son album visuel. Elle est l'auteure de deux ouvrages: *Teaching my mother how to give birth* (2011), et *Her blue body* (2015), chez l'éditeur Flipped eye. Elle a remporté en 2013 le "Brunel University African Poetry Prize" à Londres²³⁵. Cette collaboration inattendue pour une poétesse peu connue, met encore plus en avant l'implication de la chanteuse comme féministe. Elle utilise dans *Lemonade* (le film sorti sur la chaîne HBO en avril 2016), les textes poignants de cette jeune femme, associés aux images de la Nouvelle-Orléans, le tout rendant le film encore plus émouvant, tragique. Car *Lemonade* est tragique. C'est une longue marche dans la Nouvelle Orléans, avec du sang et des robes blanches ; avec des images de lieux "ouverts" et fermés. C'est un album visuel qui rappelle les films de noirs sur l'esclavage, mais cette fois-ci en chansons. Beyoncé crée une œuvre qui s'écoute plutôt qu'elle ne se danse, et de ce fait établit véritablement une rupture avec les albums précédents.

Les productions de Beyoncé ont mué en fonction de sa montée en puissance. On voit dans le premier album une production artistique effectuée par son père Matthew Knowles (jusqu'au troisième album solo) et elle. Dans *Sasha Fierce* elle est dans l'exposition de son corps, et devient un tantinet grivoise. Elle commence à user de sa tenue-fétiche, le body, et le discours se politise avec *If i were a Boy* et *Single Ladies*. Dans le suivant, l'album 4, elle est la seule productrice, marque d'ailleurs un tournant important dans celui-ci avec des textes plus tournés sur des sujets féministes. Elle produira également les deux derniers albums, *Beyoncé*

²³³Plus d'informations sur ce sujet dans l'article d'Aline Le Bail-Kremer, « Lemonade ; le manifeste féministe et antiraciste de Beyonce », sur *La Règle Du Jeu*, consulté le dimanche 17 mai 2016, à 17h 38.

²³⁴Sur la sororité : Diana, E., H.Russel et Françoise Collin (trad.), « La sororité internationale est plus puissante », *Les Cahiers du GRIF*, numéro 6, pp. 74-76, 1975.

²³⁵Diane-Audrey Ngako, « Qui sont les trois Africains que Beyonce met en avant dans « Lemonade » ? », paru dans *Le Monde* du 26/04/2016, à 19h 30. Consulté le dimanche 15 mai 2016 à 17h48.

et *Lemonade*. Les collaborations ont évolué vers plus de sens politique. Le personnage de Beyoncé finit par afficher une image plus engagée sur la scène médiatique.

On peut dire que la fin de la collaboration avec son père Matthew Knowles a marqué un sursaut vers plus d'indépendance artistique. Les textes de ses chansons ont marqué une autre étape, plus politique ; bien que continuant de garder le cap vers un objectif de vente et de consommation. Le positionnement d'un artiste se fait au gré des rencontres artistiques, des collaborations. En s'associant à certains artistes et pas à d'autres, Beyoncé sait qu'elle ajoute en force et en crédibilité. Les collaborations facilitent une meilleure réception de l'album, car étant faites avec des personnes appréciées ; jouissant d'un bon regard de la part des publics. Ces images et clips vidéo que produisent des artistes comme Beyoncé, peuvent devenir addictifs, par le plaisir qu'ils génèrent chez ces publics. Ceux-ci deviennent de grands consommateurs de ces produits visuels en développant une forme d'accoutumance.

Cependant, la chanteuse a occasionné un énorme changement avec son album *Lemonade*, en affirmant sa négritude, en transgressant les normes, défiant donc celles-ci pour produire un art engagé. Le discours ou l'art engagé ici devenait souvent, chez Beyoncé Knowles, une reprise, ou acte intertextuel ayant pour but d'asseoir une image ou une autorité. L'intertexte est une manière de continuer une histoire ou discours déjà su. Il est très utilisé dans les pratiques artistiques. Nous allons voir comment il se décline dans ce travail.

2. L'intertexte et l'hétéroglossie

2.1 Intertextes africains

De nombreuses références intertextuelles sont présentes dans les œuvres étudiées, particulièrement chez la chanteuse de R&B Beyoncé Knowles. L'intertexte fait partie des aménagements discursifs les plus utilisés. Les artistes, les hommes politiques, s'en servent afin d'apporter des images à leurs textes, ou faire référence à une personnalité qui serait un mentor. En associant sa voix à celle d'autres, antérieurs, dans leurs procédés discursifs, on voit un peu du concept d'hétéroglossie chez les personnes ici étudiées.

L'intertexte chez Beyoncé fait référence à des problématiques d'ordre féministe, principalement. La chanteuse emprunte les extraits de discours de l'auteure Nigérienne Chimamanda Ngozie Adichie pour sampler des parties de son discours, dans son titre

Flawless. Le texte ici prend valeur d'autorité, car il fait référence à un auteur primé. Beyoncé montre qu'elle est plus qu'une simple artiste noire populaire mais également une femme instruite qui est au faite des conférences, des lieux d'instruction. Autre intertexte, ceux repris dans son album *Lemonade*, faisant référence à l'auteure Britannico-Somalienne Warsan Shire. Ces textes poétiques mettent encore en avant le but de Beyoncé d'initier et de valoriser un discours féministe africain. L'artiste valorise le discours africain, en mettant aussi en avant ses origines. Les intertextes peuvent également se référer à la tranche musicale du chanteur Ismaël 'Bonfils' Kouyaté sur le titre *Grown Woman*. Les prises de paroles intertextuelles sont ici majoritairement africaines. L'auteur puise dans une activité africaine de plus en plus exposée, ouverte aux médias, et la récupère.

L'intertexte ajoute en profondeur, une forme de parole sacralisée, venue d'une culture où la parole, l'oralité est porteuse de savoir : l'Afrique. Beyoncé se sert de l'intertexte, depuis qu'elle a pris le carrefour féministe avec *I am...Sasha Fierce*. Les propos de la chanteuse se sont tout de suite trouvés très engagés. Le titre *Partition* par exemple fait apparaître une bande-son en langue française tirée du film *The Big Lebowski* (1998) faisant l'éloge de la sexualité. L'intertextualité est donc une pratique récurrente dans l'œuvre de la chanteuse.

Les chorégraphies de la chanteuse sont des moments souvent usurpés qui ont donné lieu à de nombreuses polémiques. La danse de *Single Ladies* ; celle du titre *Formation*, sont des chorégraphies que la chanteuse a "empruntées". De même, sur le titre *Run the World*, la danse est une chorégraphie du groupe mozambicain *Tofo Tofo*. Les conflits sur les emprunts de Beyoncé permettent de s'interroger. La chanteuse utilise un patchwork d'influences qui nourrissent ses clips vidéo. L'intertexte ici devient récurrent, long, comme une partie obligée à sa création artistique. Cette manière d'emprunter régulièrement à d'autres est décriée par certains détracteurs et critiques, car la chanteuse veut faire sienne, les œuvres de petits producteurs ou artistes. La chanteuse a donc certes mûri dans ses clips vidéo et ses textes ; cependant ceux-ci restent des ajouts de plus en plus questionnés. L'artiste fait ici presque œuvre de pillage.

Roland Barthes a parlé de la polysémie de la signification. En rapport avec les médias, cela signifie que ceux-ci offrent des lectures polysémiques ; le média comme la presse écrite ou la télévision sont des textes ouverts mais qui optent pour une lecture préférée. La signification préférée est quelque chose d'orientée. Bien que ce média se veuille ouvert, une certaine clôture de la signification est requise, afin de maintenir l'idéologie en place, et sa

reproduction²³⁶. Umberto Eco a parlé de clôture du sens, en évoquant des œuvres qui bien qu'ouvertes, ne permettent cependant pas une totale liberté d'interprétations. Celles-ci sont faites de manière à être lues d'une façon qui conserve l'intégrité ou l'unité de l'œuvre. L'œuvre peut donc être comprise qu'elle qu'en soit le contexte, sans déformations.²³⁷

Umberto Eco analyse le *Klavierstück XI* de Kharlhein Stockhausen ; la *Sequenza pour flûte seule* de Luciano Berio ; *Scambi* d'Henri Pousseur ; et la *Troisième Sonate pour piano* de Pierre Boulez. Ils déclarent concernant celles-ci qu'elles

« ne constituent pas des messages achevés et définis, des formes déterminées une fois pour toutes. Nous ne sommes plus devant des œuvres qui demandent à être repensées et revécues dans une direction structurale donnée, mais bien devant des œuvres « ouvertes », que l'interprète accomplit au moment même où il en assume la médiation. »²³⁸

On comprend d'après la citation précédente que chez les quatre corpus d'Umberto Eco (mentionnées ici), il s'agit d'œuvres ouvertes, qui n'ont pas de clôtures. Elles sont libres de toute interprétation. Dans notre sujet, les textes de Kara Walker, de Beyoncé Knowles, peuvent parfois être ouvertes. Elles semblent proposer de multiples interprétations. Toutefois, une certaine clôture existe. Chez Kara Walker, cela veut dire que la plasticienne bien que son œuvre montre des personnages avec des situations de vies à analyser de manière individuelle ; autorise forcément une lecture orientée et sexuelle.

Chez Beyonce, les textes sont très souvent explicites. Ce sont des situations de vies, et sont aussi des interpellations. La chanson *Formation* interpelle clairement les femmes, notamment sur les cheveux noirs *afro*. La clôture du sens et la maîtrise de la communication caractérisent l'œuvre de Beyoncé. La chanteuse entretient avec sa pratique scripturaire un témoignage personnel, qui passe par la clarté, ou les demi-informations. Angela McRobbie affirmait donc en écho à Umberto Eco qu'à l'intérieur du média et de ses propos il y a une manière de contrôler ses informations, à des fins personnelles, et pour asseoir une image.

L'œuvre de Kara Walker est tissée d'intertextes. Le genre même de son œuvre-phare, la silhouette est une référence à un art considéré mineur, féminin, pratiqué au XVIIIe siècle. Sa première silhouette qui lui fit remporter le prix MacArthur s'inspirait de l'ouvrage *Autant*

²³⁶Angela McRobbie, *The Uses of Cultural Studies: A Textbook*, Londres, New York, SAGE, 2005, 205 p., p.11.

²³⁷Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, Collection Point essais, traduit de l'italien par Chantal Roux De Bezieux, avec le concours d'André Boucourechliev, 1965, 313 p.

²³⁸*Ibid.*, pp. 16-17.

en emporte le vent (traduction de *Gone With the Wind*), de Margareth Mitchell, ouvrage paru en 1936 (annexe 23). *The Uncle's Tom Cabin* fait référence à l'œuvre d'Harriet Beecher Stowe *La Case de l'Oncle Tom*, paru en 1857. Elle a également fait une sculpture rappelant fortement le Sphinx de Gizeh, la *Sugar Baby*. Son œuvre récente, *The Ecstasy of Saint Kara*²³⁹ est inspirée d'une œuvre romaine, *The Ecstasy of St Teresa* (L'extase de Sainte Thérèse), de Gian Lorenzo Bernini, exposée à l'église Santa Maria de la Vittoria de Rome, ville où la plasticienne américaine a demeuré l'année 2016.

L'art de Kara Walker a souvent été comparé à celui d'Henri Matisse. Ce peintre, graveur et dessinateur français qui a été contemporain de plus grands et dont l'œuvre a influencé nombre de personnalités. Kara Walker prend les titres d'ouvrages semble-t-il classiques, qui ont connu une très bonne réception et se les approprie dans ses œuvres. Elle ne prend pas les personnages, mais l'imaginaire. Dans *Gone*, on peut reconnaître un couple au clair de lune ; ici on peut dire qu'il y a une relation avec l'œuvre littéraire, au travers de la romance. En revanche, (à part peut-être la sculpture *Sugar Baby*²⁴⁰), on ne peut dire qu'il y a dans les autres (*The Uncle's Tom Cabin*, *The Ecstasy of St Kara*) de références aux textes-sources.

Kara Walker prend un imaginaire connu afin de lui ajouter un sens nouveau. Dans *Uncle's Tom Cabin* elle paraît vouloir évoquer un noir faible, et dans *The Ecstasy*, on n'y voit que la dénonciation face aux crimes contemporains noirs, (devenant alors des martyrs), et non l'allusion directe à la nonne en extase (comme le montre l'œuvre italienne). Les fresques de Kara Walker composant l'œuvre *The Ecstasy*, en empruntant ce titre, pourraient alors paraître parodiques. La femme dénommée "Kara", qui est son double artistique (évoquée dans le titre), serait une sorte de nonne noire, touchée par la grâce, en extase face à une observation ou regard angélique ?

L'œuvre originale montrant une Sainte, nommée Teresa, affichait cette dernière en pamoison devant un ange, qui tenait une flèche à la main (le coup fatal témoignant d'un attrait amoureux). Cette œuvre a d'ailleurs souvent eu une connotation sexuelle. La connotation sexuelle a peut être encouragé l'artiste Kara Walker à l'emprunt de ce titre. L'intertexte, comme vu ici chez Kara Walker, vampirise les œuvres premières. Il les hante, les

²³⁹Reto Thuring, Rutland, Beau, *et al.*, *The Ecstasy of St Kara: New Work*, The Cleveland Museum of Art, 2016, 79 p.

transforme ; et cette transformation repose sur le fait qu'à une œuvre connue, lui est associée une autre image, ou d'autres images. Kara Walker transpose le cadre, en maintenant la référence dénominationnelle.

L'inspiration africaine apparaît dans l'œuvre de *Sugar Baby*, mais pas uniquement. Tout l'art de la plasticienne réside dans ce quelque-chose de noir, qui lui donne son originalité. La *Sugar Baby*²⁴¹ représente une sorte de mama noire aux gros seins et aux grosses fesses, avec des traits très négroïdes. L'exagération des traits et des formes font penser à la Vénus Hottentote. Une œuvre de Kara Walker montrant une femme au derrière proéminent, avait déjà été faite auparavant, révélant sans doute un désir de référencer l'histoire de Saartjie Baartman dans sa pratique artistique. La Vénus Hottentote, ou Saartjie Baartman, était une femme du peuple khoïsan, aux formes stéatopyges, et utilisée pendant le XIX^e siècle comme bête de foire, afin de servir de démonstration au racisme scientifique. Kara Walker elle-même a fait l'objet d'une imitation de l'artiste visuel Michael Leavitt, la montrant sous plusieurs morphologies, évoluant d'une taille ample à une très fine (annexe 22). Le corps est utilisé régulièrement afin de parler de l'Afrique. Cette Afrique qui donne en héritage le corps sculptural, plantureux, mais aussi les traits. L'Afrique est sensiblement convoquée dans la matérialisation d'un corps noir mouvant, que les fresques de la plasticienne savent saisir.

On peut dire que dans *Sugar Baby*, Kara Walker réactualise un discours sur les raffineries, ou œuvres de sucre ; mais le recontextualise dans le monde contemporain ; en ajustant le discours à la cause noire américaine. Nous pouvons donc dire que l'Histoire dans ce cas, est une parole intertextuelle du "*subtlety*".

²⁴¹La *Sugar Baby* a remporté le premier prix de la Meilleure Présentation dans une voie alternative ; prix décerné par The International Association of Art Critics United States, en 2014.

D'après l'article de Brian Boucher, « Kara Walker, Ragnar Kjartansson, Henri Matisse, Robert Gober and more Win AICA Awards », mis en ligne le 29 avril 2015, consulté le 08/06/17 à 01h23.

Lien : <https://news.artnet.com/market/kara-walker-ragnar-kjartansson-henri-matisse-robert-gober-win-aica-awards-293086>

Un autre article de Catt Munro, « Kara Walker's Sugar Sphinx Spawns Offensive Instagram Photos », évoque les réactions suites à ladite œuvre. Le Sphinx a provoqué des images détournées, plus ou moins offensantes, provocantes. L'auteur de l'article s'empresse de voir que le hashtag karawalkersdomo ait été donné par Creative Time, afin d'ouvrir au public la possibilité de réagir à la sculpture. Des réactions qui réactualisent les stéréotypes du corps noir, selon lui, et qui dénotent d'une immaturité du public. Or, ceci prétend dire que le public n'aurait pas la capacité de juger ; qu'il serait néophyte.

Article mis en ligne le 30 mai 2014, et consulté le 08/06/17 à 01h32.

Lien : <https://news.artnet.com/exhibitions/kara-walkers-sugar-sphinx-spawns-offensive-instagram-photos-29989>
Catt Munro qui rédige à nouveau un billet sur ledit événement missionné par Creative Time, intitulé : « Crowds Swarm »

Nous relevons, pour plus de précisions :

« Avec *A Subtlety* - nom donné aux sculptures de sucre faites pour les tables des sultans du Moyen-Orient - elle rend, encore une fois, hommage aux esclaves dans les champs de canne à sucre, mais dénonce aussi l'exploitation des travailleurs d'usine sous-payés, dans une société où la surconsommation de sucre génère des millions. «*Je voulais regrouper ici l'empire du sucre et l'empire des esclaves. L'augmentation de la production de sucre et celle de l'esclavage se sont produites en même temps*», explique-t-elle au site *Animal*. »²⁴²

Kara Walker, a un rapport trouble à l'histoire américaine, celle relatant les conflits raciaux. Elle adhère souvent, dans un jeu de rires, et de moqueries, à une lecture raciste sur les noirs. On ne voit donc pas une contestation ; en cela les intertextes relevés dans son art servent à la raillerie, elle récupère le discours premier raciste pour servir à sa pratique artistique, (surtout dans les silhouettes). C'est en cela que son art peut paraître grotesque²⁴³, car irrationnel, suscitant l'hilarité par son outrecuidance ; en même temps que la colère, le dégoût, la surprise. L'époque contemporaine s'entend assez bien avec une lecture dépassionnée de certains tabous ; mais plutôt use de ceux-ci pour susciter une relecture du passé. En ce sens l'art de Kara Walker pourrait sembler léger, tant y est perceptible une forme de comique, comique qui est grotesque ; au vu de la situation que représente son art.

L'intertexte africain, montré chez Beyoncé, et dans l'œuvre de Kara Walker, *Sugar Baby*, sont clairement tirés de l'emprunt africain ; à une Afrique qui continue d'influencer les productions contemporaines occidentales. Les références africaines ont fini par tisser une toile de fond inévitable, particulièrement chez l'interprète de *Grown Woman*. Ce rapprochement vers l'Afrique peut parfois paraître usurpé, opportuniste. La notion de pillage ici peut nous permettre parfois de constater certaines appropriations culturelles des afro-américaines. On peut voir cela quel qu'il en soit de deux façons, soit de façon positive ou négative.

²⁴²Nathali Gabbai, *Le Sphinx raffiné de Kara Walker*”, mis en ligne le 27/06/2014, consulté le vendredi 8 septembre 2017 à 03h30.

Lien : http://next.liberation.fr/arts/2014/06/27/le-sphinx-raffine-de-kara-walker_1052285

²⁴³Concernant le grotesque, on peut lire de Rémi Astruc, l'ouvrage *Humoresques*, n°31/printemps, 2010, Association française pour le développement des recherches sur le comique, le rire et l'humour, 232 pages. Mais encore : Rémi Astruc : « Du grotesque dans les littératures africaines (introduction du colloque de Nancy, 2-4 décembre 2010), p.1; Rémi Astruc, « Stéréotypes grotesques et identité noire : quels héritages de l'esclavage ? », consulté le vendredi 27 mai 2016, mis en ligne le 16 octobre 2011. In www.raison-publique.fr; Mais aussi : Biringanine Ndagano, (dir.), *Penser le carnaval. Variations, discours et représentations*, Paris, Karthala, 2010, 312 p.

2.2 Rapprochements vers l'Afrique

Beyoncé est une artiste « occidentale ». En déclarant cela, il s'agit de la mettre dans le contexte d'émergence de sa pratique musicale : Les Etats-Unis. La jeune chanteuse est certes descendante d'esclaves, mais Américaine, et jouissant des privilèges dus à son statut de star globale, internationale. Ce statut donne à Beyoncé un rapport de dominant par rapport à d'autres artistes, par exemple, africains. En empruntant certaines de ses œuvres sur les scènes internationales, la chanteuse récupère des pratiques non protégées, à de petits artistes ou créateurs. Les danses, les chants, les styles vestimentaires africains servent alors à la défense de l'identité afro américaine en contexte américain.

Rappelons que l'artiste internationale n'a jamais fait de tournée ou effectué une visite en Afrique. Une polémique avait d'ailleurs défrayé la chronique lorsqu'il fut dit qu'elle incarnerait le rôle cinématographique de la Vénus Hottentote. C'est la communauté sud-africaine via les réseaux sociaux comme Twitter qui s'était levée et avait exigé un abandon du projet. La chanteuse avait encore une fois voulu récupérer les acquis propres à une culture. Ce qui a fait l'ascension de Beyoncé, est qu'à ses débuts, ses formes généreuses étaient vantées ; la chanteuse était considérée comme un nouveau type de femme qui redéfinissait les modèles d'appréciation féminins.

Elle avait donc permis de valoriser des femmes complexées par leurs courbes. C'est donc en voulant perpétuer ce mythe qu'elle a sans doute encore voulu réactualiser cette réputation, en voulant porter à l'écran la jeune khoisan. Ceci paraît être opportuniste, de vouloir prendre une histoire forte afin d'asseoir sa puissance médiatique. L'artiste fait acte de *pillage*, car elle s'approprie un savoir qui n'est pas d'emblée le sien.

Les intertextes africains chez Beyoncé Knowles deviennent de très longues métaphores filées, et on se demande quelle légitimité l'artiste a en les convoquant si souvent. La chanteuse fait donc ici "acte de *dominante*", en puisant dans un contexte qui n'est pas le sien, et qui sert ici de pur prétexte à son art, et à sa popularité. Dire que la réappropriation des biens culturels africains (dont la coiffure, les vêtements, les types musicaux), est solidaire au continent africain serait simple. L'acte de Beyoncé Knowles devient suffisamment récurrent pour qu'on le questionne.

Par l'usage de l'emprunt, de la réappropriation, Beyoncé pose la question de la force hégémonique agissant chez les artistes noirs puissants. Un auteur, issu d'une communauté minoritaire ou subalterne comme Beyoncé, on le voit ici, peut renverser le schéma habituel de la Noire docile, afin d'endosser une attitude dominante. Sa prestation au *Superbowl* en pleine heure de grande audience, et devant des centaines de millions de téléspectateurs, (avec des paroles explicitement communautaires), témoigne d'une indépendance acquise. Rappelons que les danseuses de Beyoncé étaient, lors de cet événement, vêtues en référence aux *Black Panthers*, de noir, et avec des *afro*. La chanteuse avait choisi un moment aussi important aux Etats-Unis pour diffuser un discours centré exclusivement sur sa communauté, rappelant sa solidarité au *melanine month*, pratique récurrente chez la communauté afro-américaine en mois de février.

La crinière blonde, (critère admis de la beauté blanche par excellence), n'avait pas été tronquée à cette occasion, par une coupe *afro*, par la chanteuse. L'image de la Beyoncé a été un peu modifiée dans les clips de *Lemonade*, son dernier album, mais la chanteuse n'opte jamais pour la totale rupture capillaire (annexe 30). L'artiste semble jouer des limites de son champ, et ne paraît pas vouloir transgresser "totalement" l'attente de son public. Le jeu de l'appropriation culturelle est devenu lucratif, allant des tenues portées dans ses clips vidéo, à la thématique de sa *baby shower*²⁴⁴.

L'exemple du cheveu montre que la chanteuse n'a pas encore totalement accepté de rompre avec une norme et une attente sociétale sur son apparence. Le look facial et le look vestimentaire demeurent encore très explicitement "blancs", à quelques exceptions près. Beyoncé use à certaines occasions, d'une identité ambiguë. C'est par exemple, le cas, lors de

²⁴⁴Le cheveu est chez les noires, plus qu'anodin ; mais politique ; comme l'affirme Ngozie Adichie Chimamanda : Chimamanda Ngozie Adichie : « le cheveu est politique ». Voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=4ck2o34DS64> (Voir annexe 7)

Consulté le 23 mai 2017 à 17h22. Nous pouvons également apprécier ces articles sur Beyoncé et le cheveu : sur le site www.elle.fr; notamment le texte de Grell Yursik, Patrice, publié le 28 avril 2016, et consulté le lundi 16 mai 2016, avec pour titre : A Complete Breakdown of Beyoncé's Hair Looks From *Lemonade*. (Voir Annexes 29, 30, 31)

Kristin Collins Jackson, « Why the Hairstyles in Beyoncé's 'Lemonade' Are so Important », publié le 25/04/2016, sur www.bustle.com; l'article de Sarah Ferguson pour le DailyMail.com, « Beyonce With the good hair !... » consulté le lundi 18 mai 2016, et publié le 25/04/2016 à 21h 01. Nous pouvons aussi lire le cas spécifique de Michelle Obama, et son rapport au cheveu : Desmond-Harris, Jenee, sur <https://mg.mail.yahoo.com/neo/launch?.rand=0dg67pcsqi9f2#>, « Michelle Obama's Hair. For African-American Women, hair commands great interest and carries a lot of cultural garbage », consulté le mardi 28 mars 2017 à 12h11. Mais aussi: Elizabeth Johnson, *Resistance and Empowerment in Black Women's Hair Styling*, Londres, New York, Routledge, 2013, 176 p., p. 47.

certaines campagnes publicitaires, comme pour la marque française L'Oréal. Certes le tournant de Beyoncé en "femme noire" (notamment dans son dernier album *Lemonade*) est digne d'être soulevé ; mais il paraît questionnable, à certains égards.

La jeune artiste a choisi de construire son œuvre (depuis son dernier album *Lemonade*) sur le caractère subversif, en revendiquant désormais sa négritude. Toutefois, on peut se demander si cela n'est pas une simple tendance marketing, ou un besoin de se démarquer dans un champ musical, devenu homogène. Les artistes sont connus pour occasionner des ruptures lorsque la peur du "même", de la "stagnation" guette l'horizon ; c'est souvent à ce moment-là que ces ruptures deviennent des actes de déconstruction²⁴⁵. Actes de pillage ou actes de célébration de l'Afrique, la pratique culturelle de Beyoncé a été jonchée d'une réputation assez mitigée. A ce jour, elle est une artiste unanimement reconnue, elle a donc acquis une puissance d'agir rare pour une femme de sa sphère. La culture est comme un langage. Elle parle le langage de chaque groupe, ou de la communauté qui la fait. La culture est un ensemble de signes lisibles dans les pratiques journalières.

²⁴⁵Sur le concept de déconstruction: R., Searle Moati, *Derrida, Déconstruction et langage ordinaire*, Paris, puf, collection: Philosophies, 2009, 160 p.

2.3 La culture comme un langage

Concernant le langage, Chris Barker, théoricien des *cultural studies*, affirme²⁴⁶ que le langage délimite le sens. Il permet par les signes, les codes linguistiques, la signification et donc la fixation de la signification. Le langage *signifie*, il permet de donner sens et des représentations aux choses, au monde. La représentation montre comment «le monde est socialement construit et représenté afin de le rendre significatif de plusieurs manières.²⁴⁷» Le langage s'inscrit dans des lieux stratégiques, des contextes précis et favorise la signification. Les signes sont interprétés par les récepteurs qui ont retiré un sens.

Voir la culture comme un langage c'est choisir de voir tous les produits culturels comme des pratiques signifiantes. Les produits culturels sont dotés de messages qui bien qu'ayant une forme différente du langage humain, traditionnel, ne sont pas moins compréhensibles. La culture est un phénomène vaste qui englobe plusieurs termes, expressions et manifestations. Chris Barker déclare que les structuralistes analysaient les mots sous formes de signes. De même les relations humaines, les objets matériels, les images sont analysés à travers la structure des signes²⁴⁸. Des auteurs structuralistes, et C. Levi Strauss (avec l'anthropologie structurale) ont montré l'effet des rapports binaires des termes, l'importance des tropes. Les termes renvoient à des images, des références qui sont donc analysables. La culture de tous les jours permet de lire ces tropes. Les signes conventionnels alimentent la perception. Les signes portent en eux la portée de la signification.

La métaphore est une figure de style qui est très présente dans l'usage du langage, elle permet l'image, l'analogie. Le discours ne pourrait se passer de cette figure de style. La métaphoricité du discours est importante.

²⁴⁶Chris Barker, *Cultural Studies : Theory and Practice*, *op. cit.*, p. 8.

Citation:

«Cultural studies has argued that language is not a neutral medium for the formation of meanings and knowledge about an independent object world 'existing' outside of language. Rather, it is constitutive of those very meanings and knowledge. That is, language gives meanings to material objet and social practices that are brought into view by language and made intelligible to us in terms that language delimits. These processes of meaning production are signifying practices. In order to understand culture, we need to explore how meaning is produced symbolically in language as a 'signifying system'.»

²⁴⁷*Ibid.*, p.8. On peut y lire en anglais:

«A good deal of cultural studies is centred on questions of representations; that is, on how the world is socially constructed and represented to and by us in meaningful ways.»

²⁴⁸Chris Barker, *ibid.*, p. 17.

Maxime Cervulle déclare, à l'intention des *Cultural Studies* et de leur but :

« Il s'agit en d'autres termes de renouveler l'engagement théorique, comme l'a notamment décrit Homi Bhabha en référence à Hall, en appréhendant les conditions discursives du politique et les conditions politiques du discours. La question « que faire ? » doit ainsi selon Bhabha « reconnaître la force de l'écriture, sa métaphoricité et sa rhétorique comme une matrice productive qui définit le « social » et en fait un objectif de – et pour- l'action. »²⁴⁹

La métaphore du social est essentielle aux *Cultural Studies*. Elle permet de lire la vie sociale, elle est la version discursive de toute une panoplie de cartographies sociales et physiques. La métaphore est une figure de style qui permet le déplacement. De cette manière les faits incompris sont saisis d'une manière imagée. Cette métaphoricité du discours a fait courir l'expression « culture comme un langage ». Le texte se décrit comme une « suite de signes linguistiques constituant un écrit ou une œuvre.²⁵⁰ » En ce sens le texte peut également être une peinture, un film, une musique, car ils sont tous faits de signes linguistiques, ou d'éléments pouvant être décodés, compris. En plus clair, ils véhiculent tous un message.

Les chansons de Beyoncé sont des textes. Ils portent des messages. Ils sont véhiculés par des médias divers, le texte écrit que sont les paroles de la chanson ; le texte visuel qu'est la vidéo qui porte la parole.

Chez Michelle Obama le texte est le discours politique, mais peut aussi être le vêtement porté, qui a son sens propre pour chaque occasion. En effet, Michelle Obama peut parler au travers de sa pratique vestimentaire, le vêtement devenant un signe. Plusieurs de ses tenues ont marqué ses huit années comme Première Dame américaine ; ces tenues ont été perçues comme des éléments catalyseurs, capables de susciter l'intérêt du public. Les tenues de Michelle Obama semblaient initier un dialogue et un intérêt, dans un contexte de consommation et de capitalisme, et donc de valorisation du beau et du riche. Le vêtement peut représenter le pouvoir d'achat d'un individu. Il informe sur la position de celui qui le porte. Dans une époque encore troublée par les clichés, notamment sur les noirs, Michelle Obama supprime d'emblée les remarques sur son allure, en aménageant habilement son apparence. La couleur noire peut engranger énormément de remarques, de même que des soupçons d'incompétences, et autres éléments qui peuvent déstabiliser une personne publique. Le

²⁴⁹Citation que Maxime Cervulle tiré de l'ouvrage de Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de F. Bouillot, Paris, Payot & Rivages, 2007, 416 p.

²⁵⁰Définition du mot "texte" tiré du www.cnrtl.fr; consulté le dimanche 26 mars 2017 à 02h11.

vêtement chez l'ex Première Dame permettait d'associer directement un discours confiant, et automatiquement de générer une certaine sympathie et une côte de popularité. Le vêtement est un élément d'identification social, comme dit plus haut ; il permettait ainsi à Michelle Obama de parler directement le langage compris, celui qui suscite le respect.

Pour mieux saisir cela :

« Dans son livre *L'ordre vestimentaire : de la distinction par l'habillement à la culture de l'élégance*, Abou Ndiaye se propose de faire une étude sociologique et politique de l'usage des vêtements, comme affirmations de l'identité de chacun et comme vecteurs de la mise en ordre de la réalité sociale. En effet, pour lui, les vêtements – et au-delà, le paraître et, qui plus est, l'élégance – permettent de lire plus aisément la fonction qu'occupe chaque individu dans le monde social. Dès le début, il avance l'idée que les conflits sociaux ne se manifestent plus, dans les sociétés occidentales, par un affrontement direct et physique, mais par une confrontation médiatisée entre des valeurs antagonistes, une querelle sur les manières collectivement valorisées ou dévalorisées de paraître dans l'espace public. Pour lui, l'époque contemporaine est marquée par des attentes contradictoires qui oscillent entre un désir accru d'individualisme, d'authenticité, de liberté, de sécularité, et le désir antagoniste de spiritualité ; c'est ce qui expliquerait les tensions et les violences conflictualisées à travers la question des pratiques vestimentaires. Ainsi, il va mener une étude à propos des comportements vestimentaires chez deux catégories pour lesquelles l'affirmation identitaire est un enjeu majeur : les jeunes et les organisations (entreprises, structures sportives, etc.). »²⁵¹

Le paraître a « une portée politique et éthique », il permet d'identifier les rapports conflictuels ou non agissant dans la société ; ou la tyrannie de la loi de l'apparence.

Relevons de nouveau :

« Selon l'auteur, le paraître a une portée politique et éthique. En premier lieu, le vêtement – et le paraître, en général – reflète les différentes dynamiques qui sont à l'œuvre dans une même société. Les codes vestimentaires sont en effet issus des

²⁵¹Noémie Aulombard, « Abou Ndiaye, *L'ordre vestimentaire : de la distinction par l'habillement à la culture de l'élégance* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2014, mis en ligne le 22 avril 2014, consulté le 08 septembre 2017. URL : <http://lectures.revues.org/14446>

normes de l'apparence, normes constituées à partir des conceptions qu'élabore chaque société autour de la pudeur, de la décence, de l'hygiène, de l'esthétique, de la liberté. Un changement dans les pratiques vestimentaires peut être considéré comme un indicateur de transformations sociales. L'auteur va même jusqu'à dire qu'une certaine hétérogénéité vestimentaire peut être le signe d'un changement social plus profond, voire de l'anomie. En second lieu, le paraître a une portée politique et éthique, en ceci que s'habiller, pour un individu, est un acte sous-tendu par plusieurs exigences et désirs l'exigence de conformité (ou non) à l'éthique vestimentaire de la société dans laquelle il vit et le désir de personnalisation, d'affirmation de soi dans l'acte de paraître. S'habiller peut prendre aussi une teinte plus contestataire, plus militante, en ce que l'affirmation d'une identité politique passe par le port de vêtements spécifiques. L'auteur fait alors le rapprochement entre cette idée et le propos de G. Lipovetsky, selon lequel la contestation politique serait permise par la diffusion de l'individualisme dans les sociétés contemporaines. »²⁵²

La pratique vestimentaire de Michelle Obama est un acte politique d'envergure. Elle est contestataire. Le vêtement qu'elle porte n'est donc pas neutre ; mais l'aide à s'imposer socialement, et à reconfigurer son image, et y associer des lectures positives.

Chez Kara Walker le texte est le tableau, la sculpture, la fresque, l'image animée. Tous ces éléments sont des textes. Ils ont certes des médiums divers mais ils sont analysables, car ils sont justement faits pour porter un message, tout comme le texte initial écrit.

Voyons à présent les discours, selon qu'ils sont avérés ou non. Analysons les divers procédés qui permettent aux femmes de notre étude de parler d'elles-mêmes.

²⁵²Noémie Aulombard, « Abou Ndiaye, *L'ordre vestimentaire : de la distinction par l'habillement à la culture de l'élégance* », *op. cit.*

Chapitre 4. Discours créés, discours interprétés

Les chansons ne sont pas anodines mais véhiculent un désir de changement social, de la dénonciation. Le fait d'utiliser des marques discursives récurrentes, et même qui paraissent insignifiantes, alerte sur l'implication de l'artiste. Le texte est le lieu où s'exprime l'auteur. Il ne peut donc émettre un discours qui ne soit un signe de son implication. L'auteur, l'artiste, la personnalité s'impliquent soit clairement, soit en usant de stratégies.

1- Usage des discours

1.1 L'Afrique ? Si loin, si près

Les chansons de Beyoncé ont un "effet". Elles sont profondes, et couplent les sujets comme le féminisme ; l'indépendance financière de la femme vis-à-vis de l'homme ; la maternité ; le mariage pour tous, *etc*²⁵³. Beyoncé utilise alors ses chansons afin de montrer sa compassion vis-à-vis de son public et une empathie pour les problèmes de ce monde. Souvent considérée inabordable, la « Queen B » montre à chaque sortie d'albums qu'elle est loin d'être coupée des réalités, au contraire. Ses albums sont devenus à chaque fois plus personnels, des plaidoyers sociaux. Beyoncé privilégie les images, les paroles (parfois des séquences de films où elle joue comme dans *If i were a boy*, ou dans *Videophone* avec Lady Gaga). Les chansons de Beyoncé jouent sur l'emphase (*Survivor*, dans la période *Destiny's Child*)²⁵⁴. Elles essaient de mettre une parole forte que l'on peut plus facilement retenir.

L'Afrique est au rendez-vous dans plus de trois albums dans la production de Beyoncé. Le producteur The-Dream, (un producteur proche de Beyoncé) a avoué qu'un album dédié à l'Afrique n'a jamais vu le jour, inspiré des rythmes afrobeat, de Femi Kuti, et qu'une vingtaine de titres composaient cet album, sans avoir pu sortir. L'album devait

²⁵³Adrienne Tier-Bienniek, *The Beyonce Effects : Essays on Sexuality, Race and Feminism*, McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, 2016.

²⁵⁴Jason Blume, *Six Steps to Songwriting Success*, Revised Edition: The Comprehensive Guide, Billboard Books, 2008, 304 p.

initialement sortir avant son album 4. Ainsi, elle aurait une vingtaine de titres dédiés à l'Afrique.²⁵⁵

L'Afrique fournit inmanquablement à la chanteuse énormément d'inspiration artistique. On relève aussi une tendance à se vêtir à l'Africaine et à se coiffer à l'Africaine, qui n'est pas anodine. Après la sortie de *Lemonade*, de nombreux observateurs ont relevé des changements ou emprunts capillaires, afin d'agrémenter les clips vidéo. Les observateurs ont noté plus de quinze coiffures.²⁵⁶

La réappropriation de la culture africaine participe d'une ethnicisation du discours de l'artiste. Beyoncé choisit cette fois de ne plus être définie mais de décider à partir d'où elle sera définie. La rumeur avait couru après sa prestation au *Superbowl* en 2016 qu'elle affirmait sa négritude, et des animateurs avaient moqué quelque peu le fait qu'elle affiche

²⁵⁵Lionel Nicaise, sur Beyoncé et l'Afrique: « L'album inspiré par l'Afrique qui n'a jamais vu le jour ! », consulté le lundi 8 mai 2016, à 01h56, sur www.mcm.fr

²⁵⁶ Nous allons retenir quelques-unes, celles qui sont d'influences africaines. Dans le titre *Don't Hurt Yourself*, *Sorry* et *Grown Woman*, elle porte des *braids*, une pratique capillaire désormais très répandue chez les Noirs de tous les continents. Également dans *Sorry*, elle porte des cheveux aux vents (*soft waves*) qui se terminent en deux grosses *braids*, le tout associé d'un maquillage ethnique. Puis dans la dernière partie du clip elle porte des "*nods*", une sorte de tiare de tresses à la Néfertiti comme le dit la coiffeuse de stars Kim Kimble²⁵⁶. La coiffure a été influencée des styles traditionnels issus des femmes Mangbetu du Congo (annexe 31). L'allure de Beyoncé dans cette coiffure renvoie très explicitement à une femme africaine, dominatrice. Dans le titre *Daddy Lessons* Beyoncé porte des "*long braids*" appelés encore "*vanilles*" chez les Antillais ou "*loxes*" en Afrique centrale. Dans la partie intitulée *Redemption*, (dans le film de HBO *Reformation*) elle adopte un style "frisé" qui semble naturel, à la manière des femmes métisses. Dans *Love Drought*, elle porte des *bubble ponytail* ces sortes de tresses qui font référence à l'enfance et qui sont populaires chez les petites filles noires²⁵⁶.

L'artiste s'abandonne à de multiples changements capillaires qui ne sont pas sans rappeler l'influence africaine. Dans *Lemonade*, Beyoncé ressemble davantage à une Africaine qu'à une Américaine. Elle opte volontairement pour un style capillaire qui montre sa prise de risque. Elle quitte le schéma de la femme "tout public" avec ses traditionnelles longues mèches raides et blondes et accepte de revêtir la part de noirceur d'elle-même, ou dirons-nous la part Africaine d'elle-même, dans quelques clips vidéo. Beyoncé a souvent pris très peu de risque au niveau capillaire, étant souvent connue par sa crinière blonde, qu'elle porte depuis les *Destiny's Child*. Tout au plus a-t-elle souvent porté des "*long braids*" ou des "*turban*". Le style "*turban*" est très utilisé par les Africaines et représentent une coiffure alternative.

maintenant sa négritude qui n'avait jamais été revendiquée.²⁵⁷ Désormais la chanteuse semble se libérer des convenances du milieu artistique et décider de revendiquer sa noirceur. L'ethnisation devient politique, car par son emploi, la chanteuse change ses productions discursives, et adopte un comportement public nouveau, comme la prestation polémique au *Superbowl*, où elle a utilisé un moment réservé à un événement d'envergure afin de faire une prestation avec des arguments visuels et lyriques engagés, notamment l'allusion directe aux mouvements des *Black Panthers*.

On assiste à un changement de trajectoire, un durcissement du discours qui permet d'apercevoir une artiste plus mature. L'Afrique a donc une place non négligeable dans l'œuvre de l'artiste. On dirait même que l'Afrique offre une matière esthétique à celle-ci afin de la distancer de ses compères souvent juchés sur la culture *mainstream*. En choisissant d'ajouter des rythmes et des voix, ainsi que des styles vestimentaires et capillaires africains dans son image et sa musique, la chanteuse crée une image qui la singularise. L'Afrique est un intertexte de choix, un contexte inépuisable d'où Beyoncé puise son inspiration. Les minis discours sont également présents dans les productions culturelles des femmes utilisées.

1.2 Les minis discours

Que vise Kara Walker avec son emploi récurrent de phrases sans texte ? On peut dire que ce sont des aphorismes de type secondaire, avec une source et un contexte, au sens où le décrit Dominique Maingueneau²⁵⁸. Les phrases sans texte de Kara Walker visent à canaliser le sens, et orienter la lecture de ses fresques. Elles donnent aussi une parole discursive à l'artiste. C'est-à-dire que cette dernière s'insère autrement que par la fabrication des fresques. Elle intervient sur le champ de l'écriture, à sa manière, jouant avec les mots comme avec le burin. Ces phrases sans texte sont longues, et se lisent sans pause.

²⁵⁷Voir la raillerie qu'en a faite l'émission le *Saturday Night Live* le 14 février 2016, « The Day Beyoncé Turned Black ».

Lien : <https://www.youtube.com/watch?v=ociMBfkDG1w>

²⁵⁸Dominique Maingueneau, *Phrase sans texte*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2012, 177 p.

La phrase nominale selon D. Maingueneau « pose un absolu ²⁵⁹ ». Elle affirme encore que

« les phrases nominales sont à la fois des énoncés généralisants (dimension référentielle) des énoncés qui font autorité, dont la responsabilité est attribuée à une instance qui ne coïncide pas avec le producteur empirique de l'énoncé (dimension modale), et des énoncés qui ne sont pas des textes (dimension textuelle). » ²⁶⁰

On comprend aussi que « la phrase nominale est une phrase qui échappe au contexte ²⁶¹ ». Les minis discours de Kara Walker sont des phrases qui portent l'image. Les titres de la plasticienne sont des préludes aux expositions. Meyer Shapiro citant Hubert Damisch s'interroge à propos du rapport texte-image: « L'image essaie-t-elle de rendre le texte ou le texte essaie-t-il de rendre l'image ? » ²⁶² Meyer Shapiro veut comprendre la force des illustrations dans les productions artistiques. Il s'interroge sur la portée du texte et de l'image et sur l'antécédent de l'un par rapport à l'autre : « Est-ce à dire qu'un pareil transfert de l'ordre du visible à celui du lisible suffise à épuiser la signification de l'image, voire à en déclarer le sens, fût-ce en première approximation ? » ²⁶³ Les minis textes de Kara Walker sont un discours antécédent au discours pictural qui amorce la mise en spectacle de l'artiste (ou exposition de ses tableaux).

L'image n'est pas une forme vaine, mais se suit forcément d'une interprétation ; de même que les textes qui l'accompagnent :

« L'enquête iconographique obéit à un principe d'intelligibilité : toute image produite de main d'homme répond en tant que telle à une intension, sinon à une fonction de communication et doit pouvoir être comprise, prêter à déchiffrement et d'interprétation, quand bien même il ne serait pas toujours facile de lui assigner un sens, tandis que sa signification dernière semble souvent échapper, se dérober. » ²⁶⁴

Les minis discours de Kara Walker d'après nous agiraient comme des « antétypes » ²⁶⁵ qui nous prépareraient à la vue des fresques de la plasticienne. Ils peuvent aussi être des

²⁵⁹ Dominique Maingueneau, *Phrase sans texte*, Paris, *op. cit.*, p. 24.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.24.

²⁶¹ *Ibid.*, p.24.

²⁶² Dans la préface du livre de Meyer Schapiro, dans *Les Mots et les Images*, Macula, 207 p., 2000.

²⁶³ *Ibid.*, p.7.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.8.

²⁶⁵ *Idem*, p.8.

« exemplum »²⁶⁶, mettre en image. Marie-Anne Paveau parle quant à elle dans ce qui peut ici se rapprocher de ce point, de prédiscours. Elle les définit comme suit : « un *ensemble de cadres prédiscursifs collectifs qui ont un rôle instructionnel pour la production et l'interprétation du sens en discours.* »²⁶⁷

Les prédiscours sont « en effet des opérateurs dans la négociation du partage, de la transmission et de l'articulation du sens dans les groupes sociaux. » L'auteure affirme ne pas être un précurseur dans le domaine de cette recherche qui concerne l'analyse du discours en linguistique ; mais de vouloir mettre le doigt dans la perspective des antécédents à la pratique discursive, dans ce que cela comporte de liens sociaux. Le discours ne naît pas *ex nihilo* mais prend avec lui tout l'ensemble des manifestations socio-politiques. Il comprend les mythes, la mémoire, l'histoire. Les prédiscours sont donc ce concept entre passé immémorial conservé dans les pratiques journalières ; et les modes opératoires qui précèdent l'acte verbal. Les prédiscours de Kara Walker comprennent l'ensemble des prérequis, informations qui alertent sur la naissance de son œuvre. Ces prédiscours comprennent la mémoire de l'artiste.

Dans ce type de pratiques de recherche de discours antécédents, Anne-Marie Capdebosq parle elle de « texte premier » :

« Le texte premier pourrait être défini : a) comme l'avant-texte auquel s'intéresse la critique génétique, b) comme texte-source ou « original », c) texte virtuel. Le texte virtuel étant l'empreinte activable d'un modèle hétérogène, non nécessairement réalisé, constitué des contraintes génériques, des impératifs d'usage, des confrontations axiologiques, des conflits de soi à soi, des modèles prégnants. On peut remonter rétroactivement au texte premier considéré comme avant-texte par l'analyse des ratures, des biffures. L'analyse génétique, mettant à jour les processus discursifs successifs, permet de mesurer l'écart issu de ce travail de détachement du texte virtuel. Il reste cependant à évaluer ce qui persiste de cette tension inaugurale. On peut également, en l'absence d'avant-texte, rechercher l'empreinte du texte virtuel. En effet, toute activité discursive pouvant être siège de conflits entre énoncé et énonciation, énoncé et énoncé, énonciation et énonciation, elle fait du texte réalisé un espace de médiation où demeurent les traces des étapes successives du cheminement énonciatif, avec ses embûches, ses détours, ses compromissions, ses refus, ses transferts, ses refoulements et son « retour du refoulé. »²⁶⁸

²⁶⁶Meyer Schapiro, dans *Les Mots et les Images*, op.cit., p.8.

²⁶⁷Anne-Marie Paveau, *Les prédiscours, Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, 242 p., p. 14.

²⁶⁸Anne-Marie Capdebosq, *Le texte-premier : reformulations, représentations*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, 129 p, p.7.

Ainsi, le texte premier est texte-source, virtuel, et représente aussi des traces, ou empreintes. Le texte premier nous apporte des informations précieuses qui disparaissent quand paraît le texte achevé. Dans le cadre des productions de Kara Walker, les titres de tableaux, sont des textes premiers, car quelque part ils symbolisent le plan. Ils sont un sommaire des fresques. Le titre devient ici l'anté-texte, le premier texte. De même, on peut dire que les « unes » de magazines, les génériques d'émissions télévisées, les répétitions de concerts sont des textes premiers qui informent sur l'avant-propos, le définitif, celui que la publication, le *live*, l'exposition va concrétiser, figer et immortaliser. Le texte premier fait aussi référence au texte initial, de première main, comme dans le cas d'hypertexte. On verra qu'une chanson réadaptée sera une chanson qui s'appuiera sur un texte premier. Les modalités d'emprunts culturels de Beyoncé, notamment en puisant dans le contexte africain, peuvent être des "textes seconds"²⁶⁹ s'appuyant sur des textes premiers-sources africains. On voit le lien avec la notion d'intertextualité.

Certes, les titres de Kara Walker ne sont pas des brouillons. Ils sont même parfois des points qui ponctuent l'action finie d'une œuvre matérielle, et qui doit être résumée. Plutôt que de partir du processus de début qui engendre une œuvre ; ils sont parfois perçus comme des actes de finition. Mais le titre offre cependant une lecture fragmentée, inachevée, qui pourrait également être le protocole annonciateur d'une œuvre. Bernard Bosredon dans *Les titres de tableaux* les définit comme des « objets linguistiques étranges. D'un côté ils n'appartiennent pas à l'univers connu des linguistes ; de l'autre, ils présentent des propriétés énigmatiques qui devraient les intéresser.²⁷⁰» Ici, l'auteur affirme que les titres n'obéissent pas aux règles connues de la linguistique, car ils peuvent ne pas avoir de liens (apparents) avec la toile qu'ils accompagnent.

Il affirme ensuite :

« Les titres de tableaux peuvent en effet toujours être associés à une toile dans un *site d'étiquetage*, c'est-à-dire un site qui exige une forme spécifique d'embrayage entre désignation écrite et son référent in *praesentia*. Que devient cette contrainte

²⁶⁹Nicole Pignier, analyse le texte second, et la dialectique entre le discours dit d' "accueil". Tiré de *Le texte-premier : reformulations, représentations, op.cit.*, « La co-énonciation dans la cyberpoésie : entre interaction et incorporation », pp.115.123.

²⁷⁰Bernard Bosredon, *Les titres de tableaux*, Paris, puf, Linguistique nouvelle, 1997, 274 p., p.4.

d'étiquetage une fois que le titre est utilisé hors de ce site ? En observe-t-on des traces ?»²⁷¹

Chez l'artiste Beyoncé, les mini discours, les prédiscours ou les premiers textes (puisque nous avons montré la récurrence de cette question chez plusieurs auteurs), sont plutôt présents dans les titres des chansons. Les titres sont faits pour identifier une chanson. Ils sont aussi le résumé en quelques mots, d'une chanson. Le titre est donc un mini discours, et même un prédiscours. Nous pouvons analyser la composante de ces titres. En effet, il nous apparaît que ces titres, ne sont certes pas portés sur la grivoiserie et la provocation comme c'est le cas dans les titres de tableaux de Kara Walker mais sont des textes engagés, qui véhiculent un message féministe. Les titres: *If i were a boy*, *Flawless*, *Who run the world (Girls)*, *Single ladies (Put a ring on it)*, *Diva*, *Upgrade you*, *Irreplaceable*, *Formation*, *Pretty Hurts*, *grown Woman*, sont autant d'interpellations. Les titres deviennent de puissantes interpellations qui sont à eux seuls des moyens de ralliement. Le titre résume la chanson, et est entendu comme protocole. Les prédiscours ou mini discours ou premiers textes, sont des lieux d'intervention de l'artiste, comme un clin d'œil à son public. L'artiste résume en général avec des images qui seront comprises selon les contextes précis qu'elle veut atteindre.

Nous comprenons donc que rien n'est le fruit de hasard dans la production artistique, du début à la fin du processus de création. L'artiste tisse une logique narrative, que ce soit sur le titre ou tout au long de la chanson, ou de la visualisation de la chanson. L'artiste se construit aussi elle-même. Les titres peuvent être "osés" dès le départ, comme c'est le cas de Kara Walker, ou le devenir comme c'est le cas de Beyoncé avec certains titres comme *Drunk in love*. Les titres de Beyoncé révèlent une forme de changement de paradigmes, de changements de perspectives, ou même de montée en puissance, d'un artiste qui ne s'auto-censure plus, parce que se considérant à une place de quasi intouchable.

Dans le cadre de la production de disque, l'onomastie compte. Le nom d'un album nous informe sur la thématique ou le tournant amorcé par l'artiste. Chez la chanteuse Beyoncé, on voit qu'elle a commencé (dans sa carrière solo), avec le titre *Dangerously in love*, puis *B'Day*, puis, *I am...Sasha Fierce*, puis *4*, puis Beyoncé, puis *Lemonade*. Le premier album *solo* après la période des *Destiny's Child* (son précédent groupe musical) était formaté depuis le titre sur la thématique, le genre musical attendu. Elle a tour à tour embrayé, et est devenue plus personnelle dans ses albums. Les titres ont pris des directions personnelles. Mais

²⁷¹Bernard Bosredon, *Les titres de tableaux*, op. cit., p.4.

aussi l'artiste change les titres et les rend plus ambigus. Les titres sont reliés à des codes ; elle en décode à chaque fois la signification à son public ou en interviews. On voit une progression du "je" dans les noms dévolus aux albums, une subjectivité plus importante.

On peut signaler que chez Kara Walker, existe une motivation d'érotiser les mots. Les mots sont ainsi des images qui ouvrent le champ des possibles. Il y a une « érotique des mots »²⁷². Le mot ouvre la voie à la pratique visuelle comme un prélude.

Dans l'ouvrage *L'acte de nommer*²⁷³, nous lisons :

« L'ouvrage fait dialoguer plusieurs perspectives autour de ce que B. Bosredon, G. Petit et I. Tamba (2001 :5) appellent le fait dénominatif : la sémantique de G. Kleiber à laquelle renvoie le terme même de dénomination, l'approche discursive à laquelle réfère le terme nomination proposé par P. Siblot, la sémantique indexicale de P. Cadio.

Ces approches ont en commun leur rupture avec la théorie saussurienne des valeurs différentielles qui était fondée sur le postulat d'une clôture des systèmes linguistiques et sur l'éviction du référent. Au-delà de leurs différences, elles critiquent l'immanentisme structuraliste, en rappelant que la relation du langage au monde est constitutive du processus sémiotique. »²⁷⁴

On comprend que les méthodes adoptées ici valorisent le cadre référentiel, le contexte d'où émerge une dénomination, ou une nomination.

Puis, on note une approche de G. Kleiber, linguiste, qui est proche de ce que l'on traite ici :

« G.Kleiber substitue à la théorie de la valeur une sémantique référentielle – nourrie à la fois des problématiques logiques du langage naturel, des approches cognitives des psychologues et de ses réflexions personnelles sur le nom propre. Il élargit au nom en général la sortie de l'approche saussurienne qui s'était imposée pour le nom propre du fait de son absence de signifié –ou du moins du caractère problématique de son signifié : le lien nécessaire du nom propre et du référent provient dans ce cas d'un acte de baptême. De même, estime G. Kleiber, il faut donner toute sa place au fait qu'un nom commun s'impose sans discussion lorsqu'un acte dénominatif en a fait le nom de la chose, son nom. »²⁷⁵

²⁷²Régine Desforges, *L'érotique des mots*, Monaco, Edition du Rocher, collection : Esprits libres, 2003, 195 p.

²⁷³Georgeta Gislaru, *et al.*, *L'acte de nommer, une dynamique entre langue et discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, 237p., p.13. La portion ici lue s'intitule : « Approche discursive de la nomination/dénomination », de Bianca-Rosoff, Sonia, Université de Paris 3, pp. 13-22.

²⁷⁴*Ibid.*, pp.13-14.

²⁷⁵Georgeta Gislaru, *et al.*, *L'acte de nommer, une dynamique entre langue et discours*, op. cit., p.14.

Le fait de nommer, ou de dénommer, constitue selon G. Kleiber un acte de baptême. Ainsi, l'auteur s'implique par le nom qu'il donne. Le nom propre comme le nom commun, du moment qu'ils soient légitimés par la volonté de l'auteur ou de l'artiste.

On peut également relever dans le livre *L'acte de nommer* :

« Par ailleurs, la référence est toujours une activité projective : en choisissant de dire *des fanatiques* ou *des croyants*, *train ponctuel* ou *train confortable*, le locuteur construit un référent différent, et ceci est particulièrement frappant pour les catégories sociales, objet de prédilection des analyses du discours. Aussi, observer les nominations²⁷⁶, c'est en même temps étudier la façon dont le locuteur contextualise les unités dont il traite et la façon dont, ce faisant, il exprime sa position à l'égard de ce dont il parle, et par là, sa propre « situation » dans un contexte et un interdiscours que l'on peut interpréter socialement.»²⁷⁷

Le nom, relié à l'expérience sociale comme dit dans cette citation, est l'occasion pour les artistes (celles que nous voyons ici, à savoir Kara Walker et Beyoncé) de mettre en scène son expérience sociale, en la résumant nominativement. Les noms utilisés ne sont donc pas naïfs, mais porteurs de sens. Aussi, les titres de tournées de Beyoncé ont un sens. La tournée *The Mrs Carter World Tour* organisé en 2013 était sous le prisme du féminisme. Avec ce titre, la chanteuse créait une ambiguïté, notamment en mettant le titre de "Madame Carter" alors même que la thématique de ses chansons était pro-féministe et indépendante. La tournée de *Formation Tour* débutée en 2016, avait emprunté le titre de son *single* événement, qui signalait le retour aux racines noires. Si pour le *Mrs Carter World Tour* le message était de conserver un entre-deux entre la femme soumise et la femme indépendante et féministe ; la seconde tournée, *Formation*, ici évoquée se devait de rassurer le public sur l'assise de son tournant "racial". Le mot « Formation » avait pour but d'amener le public en initiation, en formation sur le thème racial. Ainsi on voit que la chanteuse construit un sens à partir des titres de ses chansons et de ses tournées.

²⁷⁶ Voici ce qui est précisé à l'endroit du terme nomination, qui est bien entendu différent dans son acception, de celui de dénomination (selon les restrictions sémantiques du livre) : A la suite de P. Siblot, les chercheurs qui écrivent dans ce volume emploient le terme nomination dans « une perspective discursive au plus loin d'une vision taxinomiste des relations entre des mots isolés et des choses. L'analyse sémantique est pour eux inséparable d'une analyse de discours, puisque c'est seulement dans des corpus construits que l'on peut observer les traces réelles de l'activité de nomination et montrer que cette activité sert moins à désigner des fragments de réalité qu'à les sémiotiser en fonction de l'expérience sociale des locuteurs. », *ibid.*, p. 14.

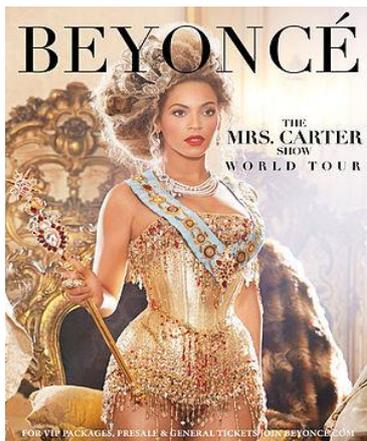
²⁷⁷ *Ibid.*, p.15.

Sonia Branca-Rosoff, linguiste française, continue :

« La tâche de l'analyse est de reconstituer cette dynamique et de l'éclairer en l'adossant aux praxis humaines – c'est-à-dire aux actes de l'homme accomplis, qu'ils soient individuels ou sociaux, physiques ou discursifs. Les nominations permettent ainsi d'accéder aux représentations du monde, mais la question n'est pas séparable des rapports que le locuteur entretient avec des interlocuteurs (présents à l'oral ou virtuels à l'écrit). On notera donc l'importance accordée au dialogisme par ce deuxième modèle : dans les mots subsistent la trace mémorielle plus ou moins tenue des discours qu'ils ont servi à énoncer et des réactions du discours en train d'être élaboré par rapport aux discours qui font partie de la mémoire du locuteur (reprise, opposition et marquage de désaccord, transformation).»²⁷⁸

Dans cette approche nominale on peut également analyser les slogans. Ces derniers permettent de lire une rhétorique. Il y a aussi la présence du dialogisme à l'œuvre par le fait que les slogans sont faits pour faire réagir, et donc pour susciter une réaction. Les slogans de Michelle Obama, (ou plutôt de la campagne de Barack Obama, qu'elle soutient), sont des constructions motivées, qui comportent une trace mémorielle, celle du locuteur cherchant des partisans pour sa cause. On peut donc voir dans les titres de ses slogans (pour ses programmes comme le *Let's Move!*), des manières pour la Première Dame de faire plus qu'une œuvre ponctuelle et publique ; mais de mettre une part d'elle-même, de renvoyer un sentiment de chaleur, d'implication à la nation américaine.

IMAGE DE LA TOURNÉE *THE MRS CARTER SHOW WORLD TOUR* (qui s'est tenue du 15 avril 2013 au 27 mars 2014).



Les mini discours, les prédiscours, les premiers textes, et les formes nominales utilisés, sont des moyens pour amener l'auditoire à apprécier son histoire, à vouloir entrer dans son

²⁷⁸Georgeta Gislaru, *et al.*, *L'acte de nommer, une dynamique entre langue et discours*, *op. cit.*, .p. 15.

univers, accepter son récit. Ce récit magnifié, ou réinventé, est ce que nous appelons ici le storytelling.

2. Réécrire son histoire

2.1 Le Storytelling

Georges Lewi, mythologue, spécialiste des marques, définit ainsi le storytelling, en plusieurs caractéristiques:

« a- Le storytelling est un langage : textuel, visuel, graphique, audiovisuel, gestuel, olfactif, sensoriel ou cérébral. Une pensée peut être produite sans être formulée. Pour qu'il y ait formulation et, par conséquent, transmission – c'est-à-dire pour qu'on puisse parler de storytelling-, il faut qu'il y ait eu auparavant une expression de cette pensée.

b- Le storytelling « construit » une histoire, une narration, et veille à entretenir la curiosité et l'intérêt de son public. Il repose sur une structure narrative complète.

c- Le storytelling a pour vocation de convaincre, de susciter le désir d'action, de participation, de changement, de mouvement : acheter, venir, participer, soutenir. Le storytelling a été utilisé comme technique de communication pour persuader et faire adhérer. C'est pourquoi il s'appuie sur un « agent », un héros, une marque qui va emprunter ses principales caractéristiques à des archétypes.

d- Le storytelling « parle » à toutes les zones du cerveau : le rationnel et l'émotionnel sont stimulés grâce à l'alternance d'éléments de vraisemblance, d'appels à la mémoire, de moments de vérité et de projections vers un futur plus radieux. Il s'agit donc d'un mythe, au sens originel du terme, qui s'appuie sur une part de réalisme.

e- Le storytelling utilise les formules légendaires, des sentences qui resteront gravées dans les mémoires et dont le rappel fera renaître »automatiquement « la narration. »²⁷⁹

Cette définition "ouverte" du storytelling laisse entendre plusieurs choses. Le storytelling est une forme de langage qui porte l'histoire contée de soi ; qui se réfère à une rétrospective communautaire ; une action présente, de même qu'il annonce le futur. Le storytelling entend être l'histoire mythifiée d'un moi. Dans notre travail on note bien des versions de soi, qui se donnent à lire comme des storytellings. Ce sont souvent des parcours de vie, mettant l'accent sur la force de caractère et le parcours hors norme, devant susciter l'envie. Le désir d'être

²⁷⁹George Lewi, *La fabrique de l'ennemi : Comment réussir son storytelling*, Paris, Vuibert, 2014, 157 p., p. 24.

perçu comme unique caractérise les personnes ici étudiées, peut être parfois à leurs dépens. Il y a une éloge de la pauvreté, (pas chez toutes, cependant) au sein de laquelle on a pu sortir du meilleur de nous-même.

Dans l'album *Lemonade*, Beyoncé raconte l'histoire d'une femme trompée qui pardonne, au sein d'un grand tumulte intérieur. Et Michelle Obama a construit son image publique sur la base de son histoire de jeune noire se battant dans un contexte de limitations raciales d'accès aux études universitaires prestigieuses ; et d'un contexte familial harmonieux avec un père modèle qui luttait contre la maladie.

Georges Lewi déclare encore :

« le storytelling, selon cette première définition, est l'ensemble des techniques, la « machine » à raconter une histoire pour faire passer un message, des idées, en vue de convaincre et de faire adhérer à une conclusion qui se veut définitive. »²⁸⁰

Le storytelling construit une identité. Il aiguise l'idée personnelle, la conscience personnelle, en bâtissant pour l'extérieur une image de soi magnifiée. Dans notre travail, le storytelling façonne l'image des femmes renvoyée dans les médias. L'image peut être alors soit projetée de la personne aux médias ; soit une invention des médias sur les personnalités. Quoiqu'il en soit, les personnalités se servent de l'image que les médias ont d'elles très souvent pour affirmer leur autorité dans le champ. Beyoncé se sert des médias afin de porter des projets personnels, comme la publicité dans le cadre de sa marque *Ivy Park*, sa marque de vêtements de sport pour femmes. Elle se sert également de son image afin de soutenir les thèmes sensibles en prenant position sur les cas des jeunes Eric Garner, Trayvon Martin, tués lors de violences policières. Elle construit ainsi un film visuel (lisibles par ses actes) qui est de montrer sa position de leader sur les thèmes sensibles, dans l'univers musical. En utilisant les fresques et la sculpture de manière explicite comme sources d'inspiration, Kara Walker use ici de mythes sur les femmes noires et leurs représentations²⁸¹. Le storytelling n'est d'ailleurs pas qu'un acte réservé aux personnalités mais bien le fait de tout un chacun, dans la volonté commune de créer une histoire, ou de l'améliorer.

²⁸⁰George Lewi, *La fabrique de l'ennemi : Comment réussir son storytelling*, op.cit., p. 25. Georges Lewi s'appuie ici, en utilisant le mot "machine" sur l'ouvrage de Salmon, Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte/Poche Essais, 200, 252 p.

²⁸¹Yann Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *Cahiers d'études africaines* 3/2006 (n°183), pp. 513-537.

Le *Formation World Tour* de Beyoncé, dernière tournée en date de la star pop R&B, a été le moment de voir un agencement en chansons, devenu l'occasion de faire un storytelling. Des chansons de son album *Lemonade* (le dernier), et d'autres "hits" d'albums antérieurs sont alors devenus plus prégnants, formant une cohésion, une logique d'ensemble comme l'affirme la rédactrice de Pop culture Anna Leszkiewicz²⁸². Un storytelling qui rendait encore plus frappants les temps de concerts par l'usage des images projetées, créant un effet de gigantisme. La star de R&B utilise les moments de concerts afin de montrer par l'emploi du matériel et des images, une capacité à performer. Car Beyoncé dit des histoires au travers de ses chansons, lors de ses concerts. Elle n'est pas simplement une porteuse de voix, en chantant sur des thèmes écrits pour elle ; elle permet de lire dans sa performance vocale et artistique un engagement plus important : son histoire personnelle. Beyoncé, (et cela est plus visible dans son dernier album *Lemonade*), réécrit des histoires sur les femmes, et même sur sa vie²⁸³. Elle utilise dans son album visuel *Lemonade* des images de femmes noires du sud de l'Amérique, en robes blanches, en ombrelles et en gants ; cheveux nattés habilement, dans des maisons luxueuses dont elles semblent être les propriétaires. Les femmes noires sont représentées différemment de la lecture fidèle historique, qui a plutôt tendance à les invisibiliser. Beyoncé par la colère de son *alter ego* (dans le film visuel) réécrit l'histoire : celle d'une femme qui refuse d'être utilisée. En effet, elle raconte uniquement sur scène des histoires sur elle-même. C'est avec tact qu'elle divulgue des pans de son cadre intime. Ces moments partagés lors de concerts, ou de clips vidéo, sont des storytellings à la communication maîtrisée. Un storytelling qui s'appuie sur la vie personnelle. Comment lire l'autobiographie dans cela ? Prenons ce genre littéraire, afin qu'il nous serve de démonstration d'inscription de soi dans un texte.

²⁸²Anna Leszkiewicz, "The Formation World Tour reveals Beyoncé's Strength as a storyteller through songs old and new", 5 Juillet 2016, consulté le dimanche 26 mars 2017 à 11h31 sur www.slatesman.com

²⁸³Jesmyn Ward, « Rewriting your life : Beyoncé's LEMONADE and the Art of Storytelling », 03 Mai 2016, consulté le dimanche 26 Mars 2017 à 11h51, sur uk.complex.com

2.2 L'autobiographie et l'autofiction

L'autobiographie est « un cas particulier de la mise en récit ²⁸⁴ ». Philippe Lejeune rajoute, alors qu'il revient sur les 30 ans de son livre *Le Pacte autobiographique* : « Aujourd'hui, je sais que mettre sa vie en récit, c'est tout simplement vivre. ²⁸⁵ » Les chansons sont des moyens de mettre sa vie en scène. Avec les textes féministes (personnels), comme la relation conjugale qui est récurrente dans ses chansons, Beyoncé Knowles fait acte d'autobiographie. Elle engage le public dans un « pacte autobiographique » qui annonce *de facto* que ses textes sont la vérité. Ainsi, lors de la sortie en 2016 de son dernier album *Lemonade*, elle a eu à évoquer un couple en rupture, par des phrases explicites. L'interprète de *Crazy in love*, quoique sachant que la chanson est un lieu de fiction (où les paroles sont des mises en situation pas forcément réelles), joue avec son public, en usant d'illusion. La confusion entre le "je" privé et le "je" public est de mise.

Quoi qu'il en soit, on peut imaginer avec les procédés syntaxiques et narratifs, que la chanteuse mette sa vie en scène, ou plutôt en chansons. Elle utilise les parcours de "plusieurs femmes" afin d'y instiller des informations personnelles. La mystification fait partie de la stratégie de la chanteuse et de sa manière de converser avec son public. L'écriture devient le lieu de cette mystification qui est un trompe-l'œil jamais totalement vrai ou totalement faux ; on est entre la fiction et la réalité. Les thématiques abordées montrent une prédilection pour la relation homme-femme ; les rapports inégaux de salaire ; et de traitements ; le féminisme ; la culture noire. On peut supposer que ce sont ses obsédantes métaphores ²⁸⁶ ou thématiques personnelles. Lorsque l'on relève ces thèmes on peut confirmer la présence "impliquée" de l'artiste.

Chez Kara Walker, la mise en récit de soi apparaît quelque peu dans les traits négroïdes qu'elle donne à ses personnages. Ayant avoué que la femme Sphynge (la *Sugar Baby*) était son image, elle peut avoir prêté ses traits ou les perceptions de son image à ses autres personnages, comme l'image de la petite fille turbulente qui est récurrente dans ses fresques. La plasticienne s'implique par les références sur les Noirs et les *stéréotypes*. Ceux-ci

²⁸⁴Philippe Lejeune, *Signes de vie, Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, 273 p., p. 17.

²⁸⁵*Idem*, p.17. Lejeune relit son œuvre *L'autobiographie en France, 30 ans après*.

²⁸⁶D'après le titre de l'ouvrage de Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, (1963), réédition, Paris, José Corti, coll. José Corti, 360 p., 1989.

permettent une mise en récit. Le stéréotype devient le terreau fertile pour la création artistique.

Michelle Obama associe mise en récit et préservation de son intimité. Le rôle de Première Dame autorise un certain niveau de réserve. La vie personnelle est donc un champ gardé. Toutefois la mise en récit de l'ex Première Dame passe par les temps de plateaux de télévision, d'interviews, où le ton est toujours maîtrisé. La Première Dame véhicule une histoire cohérente, qui est un mélange de confidences-rétention. Elle se met également régulièrement dans la peau des femmes et surtout des mères, surtout celles qui doivent jongler avec vie intime et vie professionnelle. La pratique discursive et la rhétorique de Michelle Obama vont alors lui permettre de se mettre à la pace des autres, tout en donnant l'impression qu'elle connaît *toutes* ces situations de vies, et qu'elle peut les endosser.

Philippe Lejeune cite un auteur, Jean Dubuffet, concernant la fuite de l'art et son errance :

« L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a faits pour lui : il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom ! Ce qu'il aime c'est l'incognito. Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle... »²⁸⁷

On voit que l'art, qui ici a une tonalité autobiographique, aime se cacher. La dissimulation permet de préserver son intégrité ou de contrôler les réactions du public. Si P. Lejeune dit que le pacte autobiographique doit être déclamé d'entrée de jeu, on peut aussi dire que les femmes étudiées ici usent plutôt d'autofiction.

Elles ne sont donc pas dans le pacte autobiographique en tant que tel mais dans une relation de confession contrôlée, au motif de préserver leur image, et d'empêcher des représailles. La dissimulation, l'affabulation, la création de soi (invention) permettent de créer une image de soi mythifiée. Les femmes étudiées ici veulent être des symboles. L'affabulation relève donc d'une construction consciente de *signifier* ce que l'on choisit de représenter. Philippe Lejeune lors d'un colloque dédié à l'anniversaire du *Pacte* affirme, (en analysant l'affiche qui représentait le colloque) :

« Sur les murs de l'université, à côté des pelouses où croît l'herbe folle, et dans notre mémoire, tout ce qui fut dit d'utile et de subtil pendant ces deux jours restera accroché au graphisme drôle et poétique de l'affiche imaginée par Michel Longuet : le "propre" y semble figuré par ces tâches d'encre noire, reliées par d'étranges silhouettes colorées d'animaux se débattant dans un réseau de filaments en zigzags,

²⁸⁷Philippe Lejeune, *Signes de vie, Le pacte autobiographique 2*, *op. cit.*, p.18.

neurones en folie, pistes de l'inconscient ou vibrations de "l'écriture de soi" ?... »²⁸⁸

P. Lejeune analyse l'affiche comme une œuvre autobiographique. Les tâches d'encre porteraient en elles le souvenir de l'être et seraient des preuves d'écritures de soi. Les images sont donc porteuses de souvenirs, de la force de l'individu. Les œuvres picturales sont autant de manifestations de la vitalité intérieure et du parcours personnel. La plasticienne Kara Walker fait plus que de l'autobiographie, plutôt œuvre d'autofiction, ce dernier étant un « texte régi par un pacte auctorial ambigu. »²⁸⁹ Ce qui veut dire que l'auteur semble se dissimuler. Il est là, sans être là, rappelant l'oxymore : « c'est moi et ce n'est pas moi »²⁹⁰. Kara Walker, Beyoncé Knowles et Michelle Obama optent pour ce mode de réel *fictionnalis*é. Il s'agit de livrer des pans de sa vie tout en maintenant une invention. L'auteur va alors construire une lecture ambiguë qui ne permettrait pas souvent de démêler le vrai du faux. De ce fait, chacune des femmes ici étudiées dresse son affiche personnelle, pour reprendre le cadre cité plus haut de P. Lejeune. Chacune se sent libre d'agir avec réserve ou expansivité dans son champ pour préserver son intimité ou bâtir son mythe.

De nombreuses critiques se sont faites entendre à propos de la tournure "féministe" des textes de la chanteuse Beyoncé. En effet, les textes de la chanteuse, bien que déjà engagés (à un certain point) dans sa carrière avec les *Destiny's Child*, ont encore plus accentué le côté politique, mettant en avant des propos pour valoriser les femmes et les pousser à s'en sortir à tous les niveaux ; aussi bien que des textes sur la communauté noire américaine et la dénonciation de la police blanche.

Des chansons nous permettent de lire l'implication de Beyoncé dans un acte autofictif. La chanson *Single Ladies (Put a Ring on It)* par exemple, est crédible au niveau visuel, une performance qui met en avant la force ou la domination féminine (nous analysons le clip vidéo). La chanson parle d'une femme célibataire qui demande à son homme de lui mettre la bague au doigt. Le paradoxe de la chanson réside en ce que bien que voulant montrer l'indépendance féminine, Beyoncé magnifie quelque peu la dépendance de la femme par rapport à l'homme. L'autre versant du titre principal *Put a Ring On It*, (le titre de la chanson

²⁸⁸ *Le propre de l'écriture de soi*, sous la direction de Françoise Simonet-Tenant, et al., Paris, Téraède, 179 p., p.14.

²⁸⁹ Françoise Simonet-Tenant, *Le propre de l'écriture de soi*, op. cit., p. 14.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.14.

étant construit sous la forme de juxtapositions) ; témoigne de la demande suppliante, ou un ordre de la femme vis-à-vis de son partenaire. Beyoncé montre la femme forte qui assume sa demande, mais toutefois reste prisonnière des carcans traditionnels et de la demande de sa société.

Cette chanson, qui reçut l’Award de la « Vidéo de l’année », par les *MTV Music Award* en 2009, fut considérée comme l’une des meilleures chansons de tous les temps. Co-écrite avec Christopher Stewart et JR Harrel et Terius Nash, ce fut un clip bien reçu par la critique. Certaines parties de la chanson valorisent la femme, son indépendance, donc son bonheur sans l’homme, mais pourtant celle-ci désire l’attention de son partenaire, notamment comme il est dit dans *l’extrait trois*. Dans cet extrait trois (qui va suivre), Beyoncé parle d’une femme qui affirme son irréductible valeur personnelle. L’extrait trois témoigne du désir de la femme d’obtenir la bague tant convoitée. La femme demande à l’homme de ne pas la traiter comme les autres, en l’occurrence, celles qu’on n’épouse pas. Elle réclame sa demande en mariage, pour se réaliser, atteindre sa « destinée », et veut qu’il l’enlace, ou alors, elle partira. La menace (« sinon je partirai comme un fantôme »), vient timidement après les supplications. Ce qui nous permet de dire que le texte "féministe" se veut ambivalent. Il est dans un entre-deux traditionnel et contemporain, entre la soumission et l’indépendance totale. Beyoncé ne peut donc ici être vraiment qualifiée de féministe, car elle ne prend pas vraiment partie si ce n’est rappeler le schéma social phallocrate qui stipule que la femme doit "absolument" se marier.

Voyons quelques extraits tirés de ladite chanson :

Extrait 1 : Le refrain

« Car si tu aimais ça alors tu m’aurais déjà passée la bague au doigt »

Extrait 2 : L’indépendance financière

« J’ai dû gloss sur mes lèvres, un homme sur ma hanche

Il me serre plus que mes jeans Dereon

Il fait des siennes, boit dans mon verre

Je me fiche de ce que tu penses

Je n'ai besoin d'aucune autorisation, l'ai-je mentionné ?

... »

Extrait 3 : Supplication, menace

Ne me traite pas comme toutes les choses de ce monde

Je ne suis pas ce genre de fille

Ton amour est ce que je préfère, ce que je mérite

C'est un homme qui me fait me sentir bien

Et qui me délivre d'un destin, à l'infini et au-delà

Prends-moi dans tes bras

Dis que je suis celle que tu possèdes

Si tu ne le fais pas, tu seras seul

Et comme un fantôme, je partirai.»

Analysons à présents certains extraits de la chanson *Run the World (Girls)*, pour repérer encore une intrusion du point de vue de Beyoncé dans son œuvre.

Extrait 1 : La concurrence

« Quelques hommes pensent qu'ils peuvent faire ce qu'on fait

Mais ils ne peuvent pas

Fais des chèques, attaque-les

Ils ne nous manqueront pas de respect »

Extrait 2: Le trouble dans le genre

« Je crois que j'ai besoin d'un barbier

Aucune de ces « poufs » ne peut prendre ma place

Je suis tellement bonne à ça

Je te rappelle que je suis rebelle »

Extrait 3 : La femme multitâches

« Ceci est pour toutes les filles

Qui dansent en boîte jusqu'à la dernière musique

Qui s'achèteront leurs trucs, et qui auront plus tard beaucoup d'argent »

Cette chanson, *Run the World*, se présente, en termes de paroles et d'images, comme une guerre entre genres. Les femmes se présentent comme des guerrières venant à l'assaut d'une armée masculine. Les paroles laissent entendre que les femmes ont de multiples atouts, elles savent gérer le foyer et faire des affaires en même temps. La femme est donc libre de le déclamer et de venir à l'assaut, pleine de confiance, elle peut affirmer la défaite de l'homme (ou l'égalité des deux sexes, en seconde lecture). Si les paroles semblent affirmer une force féminine, le clip vidéo lui est plus ambigu. Vêtue légèrement, se trémoussant langoureusement devant l'armée masculine, Beyoncé montre une quasi soumission. Si l'armée féminine parvient à arriver devant celle de l'homme, la fin du clip ne laisse pas prévoir son succès. L'armée féminine se met en garde à vous, presque par soumission. Le propos de Beyoncé dans ce clip vidéo est tout aussi ambivalent.

On ne parvient pas à lire une totale lecture critique passant par une remise en cause des représentations de la femme ; au contraire, par son habillement et sa posture, l'artiste tend à continuer les représentations ou points de vue stéréotypés. La femme est libre selon elle

d'assumer sa propre définition du féminisme dès lors qu'elle veut prendre sa vie en charge et prendre soin d'elle²⁹¹. Cette définition "ouverte" et personnelle du féminisme est liée entre autres, au point de vue de l'auteure Chimamanda Ngozie Adichie, qui dans ses textes sur le sujet affirme la liberté de la femme, sans pour autant revendiquer une école, ou un modèle féminin reconnu du mouvement féministe. Les artistes noires contemporaines ont accepté le terme féministe boudé pendant un moment et semblent vouloir lui donner leurs propres définitions. Les textes féministes sont la résultante de tout un parcours scripturaire et de métamorphoses dans le domaine musical.

Ces divers discours personnels, liés à leurs propres vécus, permettent aux femmes de se singulariser, et petitement, d'aspirer au progrès.

3. Recherche de singularisation

3.1 Parcours scripturaires de Beyoncé et stratégies chez Kara Walker

Les propos de Beyoncé ont changé de paradigmes au fur et à mesure qu'elle gagnait en importance dans le champ musical. Elle quittait peu à peu les thèmes liés à la femme noire amoureuse, ou même indépendante financièrement (rapports de force des genres), pour se politiser de plus en plus et amorcer les textes sur la « race ». Les textes liés à la femme et à ses problématiques se sont également multipliés. Les thèmes de ses chansons sont devenus des moyens de défendre des sujets propres aux événements du quotidien.

A la sortie de son album *I am Sasha Fierce*, elle prend un autre tournant, sa silhouette change, se muscle. Elle est plus professionnelle dans ses danses, plus indépendante et ne s'entoure plus de nombreux artistes pour des duos musicaux.

Après cet album, elle choisit de prendre son destin musical en main, et se sépare de son père en tant que manager. Les thèmes aussi deviennent un peu égocentriques, comme les titres *Diva*, *Ego*, *Yoncé*. Elle ne cache pas son succès, mais le revendique. Dans l'album *4*, elle débute véritablement sa lignée féministe, avec des textes insolites, et des titres "tous

²⁹¹ *ELLE Magazine*, avril 2016, n° 3268.

publics" (comme *Best Thing I Never Had*). L'allure générale de ses prestations est aussi plus osée (changement amorcé depuis *Sasha Fierce*).

Que dire de tout ceci ? Les changements textuels ont été suivis par les changements physiques. La femme artiste a construit un discours féministe d'indépendance, (d'*empowerment*). La thématique féministe a marqué une maturité dans la carrière de l'artiste. De nombreux lecteurs voient le thème féministe comme une stratégie de marketing. Le thème féministe a été très présent, surtout après l'album *I am...Sasha Fierce*, dans l'actualité musicale de Beyoncé. Ce thème semble ne pas être totalement une pure stratégie, mais une manière pour l'artiste de mettre en avant des sujets forts comme l'égalité, les rapports d'inégalités sociaux, les femmes violentées, ignorées ou trompées.

Cependant, on note que son usage reste ambivalent. En effet, Beyoncé a du mal à convaincre sur son discours ; en sur-exposant son corps, et en se prêtant souvent à des attitudes/actes de soumission vis-à-vis de son homme (lors de clips vidéos comme *Upgrade You, Crazy in Love, Bonnie and Clyde*). De nombreuses personnalités ont influencé la chanteuse, comme Madonna, ou encore la chanteuse A. Franklin. Les femmes nommées ici sont des chanteuses aux trajectoires importantes, trajectoires jalonnées de succès et de périodes d'invisibilités.

Les collaborations musicales également ont été l'occasion pour la chanteuse de s'affirmer, notamment en s'entourant des textes féministes comme ceux de l'auteure Nigériane Chimamanda Ngozie Adichie, ou la jeune britannico-somalienne Warsan Shire. Les auteures africaines semblent l'aider à trouver des mots sur les thèmes comme le mariage, la violence dans le couple, (thèmes étant souvent référencés de part et d'autre des communautés africaines et afro-américaines).

Autre élément important comme preuve de son féminisme ou tout au moins d'une part d'engagement, le fait qu'elle prenne la parole en tant que parolière de la quasi-totalité de ses chansons. L'implication discursive revient à dire qu'elle est consciente des thèmes qu'elle choisit d'aborder. Elle pose sa plume dans tous ses textes, à quelques exceptions près comme le titre *If I were a Boy*. La femme-artiste prend conscience de sa parole et assume d'écrire, dans une industrie où les femmes sont encore pour la plupart obligées de suivre le rythme des hommes. Beyoncé impose à l'industrie des thèmes forts, presque des "hold up" dans ce cadre fermé, principalement masculin et rigide.

Beyoncé a permis de lire récemment une implication du "je", du personnel, dans sa pratique. Kara Walker elle, use de ce cadre intime pour créer son art, depuis ses débuts. Celui-ci tend à exister par ce rapport de l'intimité, que des images fortes réactualisent sans cesse. Les particularités de Kara Walker sont donc ce ton libertin, ces textes imagé et écrit, profondément lyriques, saturés par le sexe, la violence, le trauma.

La saturation chez elle ne veut pas dire accumulation d'éléments disparates mais bien une intensification d'une lecture devenue rituelle. En effet, Kara Walker invariablement répertorie le discours sexuel, et la violence.²⁹² Ceci, avec l'effet grandiloquent de ses silhouettes, donne une impression hyperbolique. L'effet produit dans l'œuvre de Kara Walker est donc celui d'être pris dans un tourbillon, créant un choc.²⁹³ Ce type d'art est encensé, si l'on en croit les retombées médiatiques et la réception dont elle est l'objet. L'intime, le scandale font vendre, car ils sont toujours accompagnés d'une identification du public. C'est sans doute ce qui fait la force de l'art de Kara Walker.

Si Beyoncé opte pour un féminisme discursif (déclamé dans ses chansons) ; Michelle Obama est elle, portée vers un discours politique de proximité.

²⁹² Comme le montre la thèse de Vanina Géré: *L'œuvre de Kara Walker (1994-2009). Stratégies figuratives*, Université de Paris 3, 2012 (directrice de thèse : Christine Savinel).

²⁹³ Sur le choc :

Béatrice Bonhomme, « Rémi Astruc, *Vertiges grotesques. Esthétiques du choc comique, roman, théâtre, cinéma* », *Littératures* [En ligne], 68 | 2013, mis en ligne le 29 novembre 2013, consulté le 07 septembre 2017. URL : <http://litteratures.revues.org/119>

3.2 La politique de proximité de Michelle Obama

Les discours de Michelle Obama sont souvent de forts moments, attendus, commentés, découpés, et même plagiés²⁹⁴. La "plume" de l'ex Première Dame se nommait Sarah Hurwitz²⁹⁵. Lors de la Convention démocrate de 2016, la presse et les observateurs ont salué un discours lyrique. Les ingrédients du succès y étaient présents : sincérité, touche personnelle (vie familiale). Les discours de Michelle Obama ont cette note intimiste qui rassure les auditeurs (sa spontanéité rassure, et rapproche jusqu'aux plus sceptiques). Pour rendre intacts les sentiments de la Première Dame, Sarah Hurwitz a compris tôt ce qui la caractérisait :

«Au fil des ans et des discours, Sarah Hurwitz a non seulement appris à connaître Michelle Obama, mais à comprendre à quel point elle souhaitait construire chaque discours sur son histoire personnelle. Elle tente de l'expliquer de cette façon :

« *Quand j'écris pour elle maintenant, je relis le discours avec sa voix dans ma tête, car elle m'a fait tellement de retours et a été très claire sur ce qu'elle veut.* »²⁹⁶

Sarah Hurwitz a su cerner la particularité ou la note personnelle de Michelle Obama. Ses discours sont commentés régulièrement, et elle ne manque jamais d'édifier le public en prenant des exemples concrets de sa vie. Un texte du *Journal of Social and Political Psychology* a d'ailleurs analysé les discours des démocrates et montré quelle place la famille, l'intime, prenaient dans ceux-ci²⁹⁷. De nombreux commentaires, débats télévisés ont été dits sur le plagiat de la femme du candidat républicain à l'élection présidentielle de 2016, Donald Trump : Melania Trump. En effet, lors de la convention républicaine de 2016, la plume de Melania Trump a en effet pris des parties du discours de Michelle Obama, datant de 2008, par « erreur ».

La jeune dame répondant au nom de Meredith McIver a affirmé avoir utilisé les propos de Michelle Obama, sans les vérifier au préalable. Ce qui est intéressant à noter c'est

²⁹⁴Emeline Amétis, "Etats-Unis:Michelle Obama, l'atout communication du clan démocrate", 05 septembre 2012; consulté le dimanche 26 février 2017, à 19h19 sur www.humanite.fr

²⁹⁵*Le Monde* du 26.06.2016, mis en ligne à 15H37, « La femme derrière les discours de Michelle Obama », consulté le jeudi 11 août 2016 à 03H52.

²⁹⁶*Le Monde* du 26.06.2016, mis en ligne à 15H37, « La femme derrière les discours de Michelle Obama », consulté le jeudi 11 août 2016 à 03H52, *op. cit.*

²⁹⁷*In Journal of Social and Political Psychology.*

que les segments pris par Melania Trump renvoyaient à des « valeurs ». En effet, l'ex première Dame américaine a toujours apprécié parler des valeurs transmis par ses parents, faisant de Fraser Robinson (son père), l'image du père aimant, et de son éducation, un modèle. Les valeurs comme le respect de la parole donnée ; le respect de l'autre (que Michelle Obama rappelle régulièrement dans plusieurs rencontres et sommets sur la femme et la famille) étaient ainsi récupérées mot pour mot par la femme de Donald Trump, créant un moment de cacophonie.

Le Monde du 20 juillet affirme, à titre de compléments :

« Les paragraphes plagiés racontaient les valeurs ayant fondé la vie de Melania Trump, le travail, le respect de la parole donnée, le respect de l'autre. Melania Trump avait expliqué qu'elle essayait de les transmettre à son fils. Michelle Obama s'était exprimée en des termes extrêmement semblables à la convention démocrate de 2008. »²⁹⁸

La femme du milliardaire Donald Trump avait ajouté *aimer* la première dame Michelle Obama, et avait d'ailleurs lu à Meredith McIver des extraits de discours de Michelle Obama.

Les discours de Michelle Obama sont donc des moments d'identification. La gente féminine peut s'y référer et se les approprier, quel que soit le milieu d'origine, tel que le montre ce cas flagrant de plagiat. Et cela, en raison de la proximité de la Première Dame, qui semble toujours parler en public comme en privée, avec sincérité. Toutefois, si la performance de la Première Dame américaine se voulait pleine d'entrain, de chaleur ; Melania Trump récite quant à elle, dévotement, un discours sans réel emballement : La foule applaudit ; mais on ne retrouve pas le même élan de solidarité et d'adhésion que suscite Michelle Obama lors de sa performance. Les mêmes mots n'ont pas la même portée chez les deux femmes.

L'image de la Première Dame s'est construite à force d'investissement acharné, et d'un travail sincère et transparent²⁹⁹. En 2008, lors de la convention démocrate, cette dernière avait déjà 53% d'opinions positives, contre 23% pour Melania Trump en 2016. Cette dernière est au

²⁹⁸ *Le Monde* avec AFP du 20.07.2016, mis en ligne à 20H15, « L'auteur du discours de Melania Trump, copié sur celui de Michelle Obama, s'excuse », consulté le jeudi 11 août 2016 à 13H15.

²⁹⁹ www.lexpress.com, "Michelle Obama, les adieux d'une première dame exemplaire" 20/10/2016, consulté le dimanche 26 février 2017, à 19H30, rédigé par Audrey Kucinkas.

plus bas, en comparant les divers sondages effectués sur les autres femmes de candidats, comme Ann Romney en 2012 avec 42% ; et Cindy McCain avec 47% en 2008³⁰⁰.

L'identification que Michelle Obama suscite vient tout simplement d'une stratégie qui consiste à faire de la politique *normalement*. Cette *normalité* facilite son acceptation aux yeux des sympathisants et du public ; tandis que des femmes comme Melania Trump souffrent d'une image froide, rendue par les idées relatives aux classes dominantes, en général³⁰¹. Melania Trump, femme de milliardaire, aux robes aux prix imposants, et issue d'un mariage recomposé, appartient à une Amérique blanche et riche ; qui peut difficilement être celle de tous les Américains. Le couple Obama en revanche, a fait de leur histoire de jeunes étudiants noirs de Harvard et de Yale, se battant entre deux métiers pour élever leurs filles, (tout en remboursant leurs prêts étudiants), leur marque de fabrique. « Ils sont comme nous », voilà l'image que serinent implicitement les médias.

Le texte donné par *Le Monde*, évoque le plagiat de Mélania Trump, et ce que cela a généré dans l'arène politique :

«Michelle Obama's 2008 DNC speech:

And Barack and i were **raised with so many of the same values: that you work hard for what you want in life; that your word is your bond and you do what to say you're going to do; that you treat people with dignity and respect**, even if you don't know them, and even if you don't agree with them. And Barack and I set out to build lives guided by these values, and pass them on the next **generation. Because we want our children – and all children in this nation – to know that the only limit to the height of your achievements is the reach of your dreams and your willingness to work for them.**

Melania Trump's 2016 RNC speech:

From a young age, my parents **impressed on me the values that you work hard for what you want in life; that your word is your bond and you do what you say and keep your promise; that you treat people with respect.** They taught and showed me values and morals in their daily life. That is a lesson that I continue to pass along to our son, and we need to pass those lessons on the many *generations* to follow. **Because we want our children in this nation to know that the only limit to your achievements is the strength of your dreams and your willingness to work for them.»**³⁰²

³⁰⁰*Le Monde* du 19.07.2016, mis en ligne à 11H43, « Melania Trump, candidate réticente à la fonction de First Lady », par Nicolas Bourcier, (Cleveland, Envoyé spécial), et Gilles Paris (Cleveland, envoyé spécial).

³⁰¹*Ibid.*.

³⁰²*Le Monde* du 19.07.2016, mis en ligne à 11H33, « Quand Melania Trump copie mot pour mot un discours de Michelle Obama », consulté le jeudi 11 Août 2016 à 13H44. Les passages en gras sont les passages plagiés.

De cette citation, on voit que ce sont des passages entiers qui « évoquent le labeur », et la vie orientée par la poursuite d'une réussite dignement acquise ; ainsi que la poursuite de ses rêves qui ont été récupérés par Melania Trump. Ces passages précieux et connus, sont ici transplantés dans l'expérience de Melania Trump. Ceci prouve à plus d'un titre la grande popularité dont jouit Outre-Atlantique Michelle Obama. On peut encore lire, sous la plume du *Monde* du 19 Juillet 2016, reprenant lesdits passages, cette fois traduits :

« Des passages entiers, mot pour mot, ont été copiés sur la valeur du dur labeur nécessaire pour réussir dans la vie. Michelle Obama expliquait :

« *Barack et moi avons été élevés avec beaucoup de valeurs similaires : qu'il faut travailler dur pour avoir ce que tu veux dans la vie ; que ta parole t'engage et que tu dois faire ce que tu dis que tu vas faire ; que tu dois traiter les gens avec respect et dans la dignité.* »

Eh bien, Michelle Obama aurait pu dire « *Barack, Melania et moi* », puisque les parents de la femme du magnat de l'immobilier, « *dès son plus jeune âge* », ont fait exactement la même chose. Et qu'elle l'exprime avec les mêmes mots. Assez logiquement, l'ancien mannequin souhaite donc exactement la même chose, toujours avec les mêmes mots, que Michelle Obama en 2008 :

« *Parce que nous voulons que nos enfants, dans cette nation, sachent que la seule limite à leur réussite est la force de vos rêves et votre volonté de travailler pour eux.* »³⁰³

La partie du discours de Michelle Obama concernant les valeurs du travail est, pour ceux qui connaissent son parcours, un fait avéré ; qui ne semble pas trop saillir à l'ex mannequin Melania Trump au vue de la subtilité affirmée par l'article du *Monde*. Cette image de femme combative et travailleuse, Michelle Obama la doit à son histoire personnelle, à son enfance et aux valeurs qui lui ont été prodiguées, qui reviennent comme des refrains dans ses discours. C'est en partie là que réside la richesse de ses discours ; associé à sa spontanéité. La politique communicationnelle de Michelle Obama irradie le *normal* et la proximité. Elle se veut en tout temps proche de son public, adaptant son discours à celui-ci, mais ne perdant jamais son sourire et sa camaraderie.

On note aussi aux Etats-Unis, un fort penchant pour le storytelling, une volonté de magnifier son histoire, en tirant même les pans les plus dramatiques pour se façonner une

³⁰³ *Le Monde* du 19.07.2016, mis en ligne à 11H33, « Quand Melania Trump copie mot pour mot un discours de Michelle Obama », consulté le jeudi 11 Août 2016 à 13H44. Les passages en gras sont les passages plagiés, *op. cit.*

légende. On peut aussi relever le ton presque "simplet", que l'on ne retrouve pas dans les discours français. Aux Etats-Unis, on force cette note empathique et cette proximité discursive³⁰⁴.

L'image de Michelle Obama est très fortement liée au triptyque qui se décline entre la mère, la femme et la citoyenne noire. Nous allons nous concentrer sur l'image de la mère, qui aux dires même de la concernée, est sa première vocation. Carole Boston Weatherford dans *Michelle Obama First Mom*,³⁰⁵ un livre illustré pour enfants présente l'histoire de la Première Dame afro-américaine. Cet ouvrage parle plus de la famille et de l'environnement (ajoutons le parcours scolaire et universitaire) de Michelle Obama. On peut dire que cette image de *Mom's in Chief* est très forte chez la Première Dame, faisant la base même de ce qui la représente. C'est parce qu'elle est mère qu'elle développe des programmes de lutte contre l'obésité, et est pour une alimentation saine et équilibrée. Michelle Obama accepte que la maternité la définisse. Elle est à l'aise avec une conception traditionnelle de la femme associée à une conception tout à la fois nouvelle d'émancipation professionnelle. L'image de la mère accentue et donne plus de force à ses engagements politiques (comme lors du discours au collège de Chicago Dr. Martin Luther King Jr. ; ou en parlant aux gradués du City College de New York). Elle sait utiliser l'expérience de sa vie de femme et de mère au-devant de la scène politique. En juin 2016 elle effectue un voyage au Libéria accompagné de sa mère et de ses deux filles Malia et Sasha, afin de lancer son programme *Let Girls Learn*. En associant ses filles au voyage elle montre que ce programme n'a rien de politique ; mais lui tient à cœur, qu'elle agit ainsi en tant que mère, premièrement.

Elizabeth J. Natalle et Jenni Simon dans *Michelle Obama : First Lady, American Rhetor* affirment que trois actes constituent son *ethos* : s'adouer elle-même *Mom-in-Chief* ; amener sa mère (Marian Robinson) s'installer à la Maison Blanche et utiliser sa location physique et psychologique comme stratégie, à la Maison Blanche.³⁰⁶ L'ex Première Dame américaine mène un combat de front entre deux points (elle affirme être issue de la génération sandwich).

³⁰⁴ Une politique de proximité qui l'a souvent conduit sur des plateau télé de renom comme le Ellen DeGeneres Show: www.independant.co.uk, « Michelle Obama and Ellen DeGeneres surprise CVS shoppers and crack open a box of wine », par Rachel Revesz, publié en Novembre 2016, et consulté le vendredi 3 mars 2017.

³⁰⁵ Carole Boston Weatherford, *Michelle Obama. First Mom*, illustré par Robert T. Barret, Marshall Cavendish Children, New York, Two Lions, 2010, 32 pages.

³⁰⁶ Elizabeth J. Natalle; Jenni Simon, *Michelle Obama: First Lady, American Rhetor*, New York, Lexington Books; 2015, 166 p.

L'ex première Dame est donc un produit de l'intersectionnalité telle que développée par les féministes noires américaines.

Michelle Obama fait preuve d'un réel engagement. Elle utilise son rôle de mère, et par extension de mère de la nation, pour prodiguer des conseils. Dans le numéro de *Essence* de mai 2009, on peut la voir en couverture, accompagnée de sa mère, avec une légende : « Michelle Obama & Mom on Raising Smart, Confident Kids, Strong Mariages and Future Plans ». Cette couverture montre la transmission des valeurs, depuis l'éducation reçue par Michelle Obama par sa mère Marian Robinson et son père Fraser Robinson, à la transmission de Michelle Obama à ses filles. La lignée Robinson présente dans cette couverture (mettant fortement en valeur l'amour mère-fille et la complicité), montre l'importance de la maternité comme pilier de la famille et de l'équilibre de la nation, par extension. Car c'est ainsi qu'elle perçoit les choses. Chez elle, la famille est le socle qui sert de rampe-de-lancement vers l'extérieur.

Conclusion

Cette partie liminaire a eu pour but de présenter le populaire, mis en œuvre dans les productions de figures proéminentes, appartenant à des champs spécifiques, afin de toucher des publics variés. A ce propos, comprendre le cadre de leur liberté artistique, politique et médiatique, passait par une prise en compte des courants de pensée comme le postmodernisme, et les révolutions dans le champ musical au niveau des thématiques abordées (comme le féminisme chez Beyoncé et l'esclavage chez Kara Walker).

Le populaire a été analysé comme une manière de faire, utilisée dans cette époque contemporaine. Les productions visuelles, majoritairement, portent des discours qui légitiment une communauté noire américaine. Cette dernière est de plus en plus avertie de l'importance de son discours, compris comme existentiel. Le discours noir employé dans les divers textes est aussi porteur de messages forts (il valorise l'*empowerment* ou l'encapacitation).

Nous avons montré que les discours des femmes étudiées empruntaient des formes différentes, selon le public à qui elles s'adressent. Les femmes de notre étude ont des textes pertinents qui nous permettent de comprendre leur intimité.

PARTIE 2 : MEDIAS VISUELS ET RESISTANCES NOIRES AMERICAINES

Chapitre1 : La formation du consentement

Chapitre2 : Le milieu et son produit

Chapitre3 : Créations d'images

Chapitre 4 : Le corps nuisible

Chapitre 5 : Le positionnement et le début de la traversée

Introduction

Dans cette partie, nous tenterons de comprendre la portée idéologique des médias. Les médias véhiculent un certains types de messages qui orientent les perceptions. Les femmes ici analysées sont des moyens de comprendre comment ces médias fonctionnent, car celles-ci sont régulièrement convoquées dans les colonnes de magazines, les talk shows, *etc.* Ces médias contemporains ne sont pas neutres, comme dit plus haut ; par leur orientation informationnelle et de perceptions ; et il s'agira donc d'en saisir les mécanismes. Des éléments divers seront utilisés, des discours officiels aux *posts* Instagram, en passant par le vestimentaire ou des attitudes.

L'on entend réfléchir sur la richesse des œuvres en elles-mêmes, porteuses d'enjeux intertextuels. On va ainsi comprendre comment l'œuvre qu'elle soit visuelle, écrite ou plastique, porte des écrits, influences antérieures ou croisées. Des œuvres qui traversent les temps, les espaces, à l'instar de leurs auteurs.

En même temps qu'elles voyagent, traversent des espaces, ce sont aussi des ruptures qui s'opèrent. Ces métamorphoses créent des œuvres déviantes, selon certaines lectures critiques ; ou des œuvres d'un nouveau ton, qui marquent un certain positionnement, pouvant être politique.

En effet, en voulant aller vers l'autonomisation, les femmes ici étudiées modifient certaines de leurs approches.

Il s'agit d'analyser les multiples productions des figures proéminentes, notamment les productions visuelles. Les supports et textes qui vont nous servir sont tirés des analyses de films, de clips vidéo, de fresques, de discours politiques, unes de magazines.

Le média de masse est à ce jour le milieu de création de représentations. Le média qu'est la presse écrite est annexé par de nouveaux visages noirs qui changent les idées reçues. Les films sont également le moyen d'affirmer un communautarisme afro-américain, des films porteurs des habitudes de cette communauté ; des films qui figent en un moment les modes de

vie de ladite communauté.³⁰⁷ Les fresques, images et dessins et mini-films seront l'occasion de questionner l'Histoire, une Histoire avec laquelle on n'hésite plus à inverser le sens. Les discours politiques sont aussi un lieu où l'on note l'émergence d'une autonomie grandissante des noires américaines ne fut-ce que par l'acquisition d'une parole. Le discours politique rappelle les étapes rencontrées, il questionne la présence ou l'invisibilité des minorités. C'est donc parfois un réquisitoire, parfois un hymne au changement.

Le média visuel est un moyen de construire sa visibilité. La visibilité se construit, se maîtrise, et elle est donc canalisée par une communication précise de chaque femme préminente. Maîtrisée car aucune d'elles ne crée une œuvre sans avoir pensé son but. Le discours est une manière d'affirmer son existence, il est d'emblée un engagement. L'ostentation c'est affirmer sa résistance, celle-ci permet d'intensifier les rapports de forces.

³⁰⁷Les films, les talk shows, les sitcoms, obéissent à une mise en scène spécifique et idéologique. Voir pour le dispositif : Pierre Barboza, *et al.*, *La mise en scène du discours audiovisuel*, Textes réunis et présentés par Jean-Paul Desgoutte, Paris, L'Harmattan, 1999, 137 p.

Ou encore, pour comprendre comment les médias fonctionnent, insidieusement : Edmond Biloa, (ouvrage collectif), *Médias et construction idéologique du monde par l'Occident*, Paris, L'Harmattan, collection : Emergences africaines, 2014, 270 p. Préface du Professeur Edmond Biloa, Sous la direction de Gérard-Maie Messina et Augustin Emmanuel Ebonghe.

I. Médias et pouvoir sur les publics via les pratiques du populaire

Ce point liminaire de notre partie deux, se veut une démonstration pratique des forces agissantes médiatiques, comme outils de manipulation et de régulation, entretenus par les classes dominantes. Nous allons montrer comment les peuples issus des classes infériorisées peuvent utiliser lesdits médias comme vecteurs de leur puissance d'agir, influençant ainsi les publics internationaux, moyennant une adresse des cultures dont elles sont maîtresses (art, médias visuels, politique).

Chapitre 1. La formation du consentement

Comme l'ont montrés les *Cultural Studies*, le discours médiatique est fortement orienté, notamment dans sa volonté de porter la parole des puissants ou de l'élite. Les médias sont devenus le quatrième pouvoir, cette position est notamment le fait d'un croisement ; car ils traversent les domaines politiques, culturels, sociaux ; tous les aspects de la vie .

Une omniprésence qui leur procure force, influence et pouvoir.

1. Le pouvoir

1.1 L'idéologie ou la construction d'un socle commun

L'idéologie est la capacité à orienter les mentalités, une manière de diriger le choix des individus. L'idéologie dirige insidieusement le public, via les infrastructures (école, police, médias...), en formant les mentalités, les consciences. Elle est présente dans toutes les strates d'influences. C'est elle qui favorise l'essor d'une pensée, d'une œuvre en valorisant ce qui "est bien", et est acceptable.³⁰⁸

L'idéologie est une forme de maîtrise du pouvoir enfoui dans les appareils idéologiques d'Etat, qui conditionne les personnes, et régule les comportements. Les moyens

³⁰⁸L'idéologie peut également nous permettre de comprendre la notion d'empire. Voir notamment comment Michel Naumann l'évoque dans *De L'Empire Britannique au Commonwealth des nations*, Paris, Ellipses, 2000, 153 p.

étatiques sont là pour homogénéiser en affirmant une ligne de conduite pour tous, et pour sévir face aux dérèglements ou pratiques jugées inadmissibles. La loi peut être autoritaire, *surveiller et punir*³⁰⁹.

L'ensemble de la culture représente la réalité telle que vécue par tout un chacun ; englobant alors les activités quotidiennes ; selon une approche pratique de Lawrence Grossberg (cité par Ien Ang)³¹⁰. Cette culture de 'tous les jours' est comprise de manière orientée, ou idéologique. Si bien que pour comprendre les productions culturelles il faut avoir saisi que l'idéologie se situe à l'avant-propos, étant une clé pour cerner le sens des œuvres produites. L'hégémonie, concept de A. Gramsci, comme l'idéologie (forgée par Althusser), a offert la possibilité de voir comment le monde était régenté par les classes dominantes ou les puissants. Des significations préférentielles sont ainsi tissées, directement données par les médias aux masses. Si ce courant majeur (le courant idéologique) mettait l'accent sur l'influence considérable des classes dominantes agissant via les structures de pouvoirs (institutions médiatiques, étatiques, politiques, *etc.*) ; un autre contre-courant a permis de lire les résistances des classes populaires.

En effet, les publics résistent en n'adhérant pas de manière béate à une consommation initialement donnée et idéologique. Des tactiques sont donc initiées par ces classes dominées afin de contourner la domination tendant à uniformiser, homogénéiser. L'idéologie compris selon ce deuxième courant souhaite parler de conflictualité, mais aussi d'imbrication : l'hégémonie comme le populaire sont conçus l'un dans l'autre. Les relations observées dans les femmes de notre corpus vérifient ce fait ; elles appartiennent toutes à des champs hybrides, entre élitisme et populaire.

³⁰⁹D'après un titre d'ouvrage de Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Collection Bibliothèque des Histoires, Paris, Gallimard, 1975, 352 pages. Il est aussi à voir comment ce média oriente, manipule dans l'ouvrage : Ingrid Riocreux, *La Langue des médias. Destruction du langage et fabrication du consentement*, Editions du Toucan, 2016, 336 pages.

³¹⁰Ien Ang, « Culture et Communication. Pour une critique ethnographique de la consommation des médias dans le système médiatique transnational », traduit de l'anglais par la Maîtrise de traduction de l'université de Liège et de Daniel Dayan.

Nous pouvons citer :

« Comment peut-on comprendre le consentement populaire ? Plus exactement, comment comprendre que puissent se former dans des sociétés de masse des consensus en faveur des classes dirigeantes ? Comment expliquer, par exemple, qu'au Royaume-Uni, les classes populaires aient adhéré au thatchérisme ? Le projet général des *cultural studies* entend répondre à ce type de questions. Il faut pour cela cesser, comme le fait la tradition marxiste, d'envisager la culture comme superstructure. Si les *cultural studies* ont une unité, celle-ci tient à la volonté de travailler *avec* et *contre* le marxisme (p. 20). La culture ne reflète pas, de manière résiduelle, les rapports de force économiques. Elle doit être pensée davantage comme une dialectique entre conscience sociale et être social : elle englobe à la fois « les significations et les valeurs qui se forment parmi des classes et des groupes sociaux caractéristiques, sur la base de leurs relations et de leurs conditions historiques données », et « les pratiques et les traditions vécues, à travers lesquelles ces « compréhensions » s'expriment et dans lesquelles elles s'incarnent » (p. 43). Une telle définition suppose que l'on place la question de l'idéologie au cœur de la réflexion sur les productions culturelles, à condition toutefois de la concevoir, comme le fait Gramsci, davantage en termes d'hégémonie qu'en termes de contrainte exercée sur les masses par les idées dominantes. »³¹¹

L'idéologie est intégrée dans la vie quotidienne³¹², il s'établit donc un rapport de concomitance entre l'impact des forces des classes dominantes et la réception des classes dites inférieures.

³¹¹Florent Guénard, Critique de l'hégémonie culturelle, A propos de *Identités et culture* de Stuart Hall, consulté le mardi 29 août 2017 à 00h58. Lien : <http://www.laviedesidees.fr/Critique-de-l-hegemonie-culturelle.html>

³¹²Philippe Merlant, « Médias et pouvoirs, des relations de connivence » *Revue Projet*, éd. C.E.R.A.S, n°320, janvier 2011, 118 p., pp. 14-21, consulté en ligne le lundi 29 mai 2017, à 23h14. Lien : <https://www.cairn.info/revue-projet-2011-1-page-14.htm>;

P. Merlant., et L. Chatel, sur les médias et le pouvoir, « Dépendance des médias à l'égard du pouvoir ? Vrai constat, fausse analyse, débat piégé par Philippe Merlant et Luc Chatel », Lien: http://www.lemonde.fr/idees/article/2010/02/15/dependance-des-medias-a-l-egard-du-pouvoir-vrai-constat-fausse-analyse-debat-piege-par-philippe-merlant-et-luc-chatel_1306321_3232.html
Mis en ligne le 15/02/2010, consulté le lundi 29 mai 2017 à 23h48.

Nous pouvons encore citer, pour expliciter le but des *Cultural Studies*, et l'idéologie, dans l'optique de compréhension de notre corpus :

« Lorsque Hall succéda à Hoggart à la direction du centre en 1968, c'est un projet résolument postmarxiste qui fut développé, positionnant en axe central la question de l'idéologie. L'enjeu était alors de frayer une voie nouvelle au sein et au travers de la théorie marxiste pour penser la culture et la communication. Le changement d'orientation, qui prit la voie d'une radicalisation théorique, donna parfois le sentiment à Hoggart d'être désormais en terre politique étrangère. »³¹³

L'idéologie permet de voir jusqu'où s'affirment ou se soumettent les femmes de notre étude. De manière générale, on relève un entre-deux, allant de la soumission à l'ostentation envers une pensée préférée. L'idéologie, terme employé et créé par Louis Althusser redéfinit les rapports de pouvoirs dans la société. Elle permet de comprendre les manières dont le monde fonctionne, historiquement, socialement.

Les vidéos des chanteurs perpétuent une attente. Ainsi Beyoncé entre dans le moule très souvent attendu par le discours de ses textes, ses vêtements, et ses attitudes. La femme artiste devient l'*objet* de son discours, se chosifiant pour plaire. L'idéologie est présente en ce qu'elle manipule même les personnes qui prétendent être autonomes, ici le cas de l'artiste Beyoncé ; prise au piège du système artistique américain. La chanteuse Beyoncé semble prise au piège d'un dispositif qui la conditionne par son style vestimentaire (notamment) ; bien qu'utilisant un discours féministe. En usant de personnages noirs aux traits négroïdes, Kara Walker adhère à un prédiscours sur les Noirs. Son acte bien que courageux et avant-gardiste est teinté de soumission envers une parole préétablie qui désigne les Noirs comme "laid". Elle obéit ainsi à une parole idéologique, rendue possible par l'institution de l'esclavage. L'idéologie est le soubassement des représentations, elle en est la moelle. Les femmes ici analysées sont aux prises d'une idée ou pensée qu'elles tendent de subvertir, mais qui les rattrapent.

L'idéologie chez Beyoncé se voit à divers niveaux. Elle valorise les préférences de consommation généralement adouées par les industries musicales (l'association des

³¹³Maxime Cervulle, « Stuart Hall (1932-2014) et Richard Hoggart (1918-2014). Du « moment Birmingham » à l'internationalisation des *cultural studies* », *Hermès, La Revue*, 2014/2 (n° 69), p. 211-213. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-2-page-211.htm>

Grammys Awards ; les sites de téléchargement comme Spotify, *etc.*, par exemple) ; les médias culturels (les magazines féminins et généralistes ; les émissions télévisées...). Elle a semble-t-il bâti son parcours sur une adéquation aux valeurs de ces instances de pouvoirs. L'image de Beyoncé a été une construction savamment orchestrée afin d'être une personnalité mondialement renommée, comme on peut le voir aujourd'hui, en se soumettant aux institutions réputées, tout en les modifiant petit à petit. L'idéologie perçue par les superstructures que sont les industries musicales ou les maisons de disques, vote des thématiques, des manières d'être perçues, que véhiculent ensuite les personnalités.

On relève que les artistes comme Beyoncé créent des œuvres souvent similaires (une mode musicale) qui sont la résultante de préférences issues directement des institutions des classes dominantes. Les *Grammys Awards*, appelés la "grande messe musicale", valorisent des musiques précises chaque année et qui, d'une certaine manière, orientent les créations musicales futures. Ces artistes, voulant être récompensés, s'arriment très souvent aux préférences suggérées par ces institutions idéologiques ; en reproduisant par la suite des œuvres forgées sur ce moule.

Le dernier album de Beyoncé (*Lemonade*), avait peu convaincu les juges des *Grammys Awards*, car sur onze nominations, celle que l'on disait favorite ne repartit qu'avec deux prix ; qui n'étaient pas parmi les plus éloquentes. Ceci montrait que le sixième album, *Lemonade* (2016), plus politique et centré sur la race, n'avait pas convaincu les juges.

L'idéologie permet donc de donner un ton. On peut encore signaler que l'artiste texane a construit sa carrière sur une conformité aux lois du marché musical. Les albums de Beyoncé ont souvent été des produits qui permettaient de véhiculer un message "léger", non les orientations plus politiques de ses derniers albums (*Beyoncé* et *Lemonade*). L'idéologie présente via les institutions, oriente donc la dynamique des œuvres produites, afin de maintenir un cadre et de garder intact le discours préférentiel des dominants. Ce discours préférentiel se matérialise également par des pressions de maisons musicales qui privilégient des choix musicaux et ne produisent que certains types d'artistes. C'est cette pression de maisons de disques qui a poussé Beyoncé à sortir deux fois de suite ses albums par elle-même afin de contourner un univers saturé idéologiquement, c'est-à-dire porteur de valeurs élitistes, généralement blanches.

En 2013, elle a sorti sans avertir son cinquième album, *Beyoncé*, créant un moment de grande tension pour les maisons de disques traditionnelles. Elle a réitéré en 2016 avec

Lemonade, lorsqu'elle mit son album en exclusivité sur le site de son époux (dont elle est actionnaire), le site Tidal. Le désir de contourner les lieux de domination idéologique est la motivation des femmes de cette étude. Cherchant l'autonomie complète, elles tentent parfois de se conformer, parfois de changer la donne, de renégocier les lieux de pouvoirs. La preuve de tensions entre institutions blanches et noires aux Etats-Unis, est qu'après qu'elle ait été boudée par les *Grammys Awards*, Beyoncé Knowles a pourtant été plus que récompensée aux B.E.T. Awards (*Black Entertainment Television*), l'autre grande messe musicale noire américaine. La communauté noire, hors *establishment*, car ayant moins de prestige, utilisait ce moyen pour honorer une artiste ignorée par les grandes institutions.

Dans le cadre de Michelle Obama, le discours de la "angry black woman" des périodes de campagne électorale de son mari en 2007 ; a été très vite tu pour convenir à une norme. Son discours ferme du début (lors de ces campagnes électorales) a ensuite mué en celui d'une femme maternelle, fière épouse.

L'idéologie à l'œuvre chez Michelle Obama, par exemple, intervient lors de moments officiels. Les moments officiels comme les discours des Conventions Démocrates de 2008 et de 2012, comme d'ailleurs la quasi-totalité de ses discours, qui ont une structure quasi idoine (annexes 13 à 17). Michelle Obama utilise le storytelling du succès personnel comme *leitmotiv*. Elle utilise aussi la résilience, la force de caractère comme point indispensable. Elle y montre aussi un fort patriotisme ; l'Amérique se révèle alors être une terre des possibles, toujours accueillante.

Le discours officiel de Michelle Obama gomme les affects au profit de la parole conventionnelle. Ce discours officiel permet à l'institution de s'exprimer et non véritablement l'individu. L'idéologie est ainsi manifeste, au travers d'une parole antérieure, porteuse des lois, des limites sociétales assignées à chaque citoyen. Le moment du discours parlé est ainsi répétitif, puisque, finalement, il ne dit rien de neuf mais réactive tout simplement l'ancien/la parole ancestrale. Chez Michelle Obama l'idéologie est aussi présente par l'usage d'un "nous" ; faisant allusion à un collectif, sensé rassembler autour de lieux communs. Lors du discours au CUNY³¹⁴ et lors du discours contre l'élection de Donald Trump³¹⁵, elle évoquera

³¹⁴ « Michelle Obama Swapes at Donald Trump in CUNY Grad Speech : 'We don't Build Up Walls' », mis en ligne le 3 juin 2016, consulté le jeudi 25 août 2016 à 21H35.
Time.com/4357063/michelle-obama-donald-trump-cuny-commencement-speech/

ce "nous", afin d'alerter des dangers de l'élection du candidat des Républicains et rappelant aux personnes présentes les valeurs communes qui doivent mener au barrage du traditionnel parti. La fonction de Première Dame ne permet pas véritablement de s'affirmer. La Première Dame porte l'image de la fonction et se doit en tout temps d'être neutre, ou uniquement engagée pour la politique de son époux. L'idéologie fragilise donc l'engagement réel, au niveau discursif, de l'ex Première Dame ; car celle-ci ne peut faire, dire ce que les électeurs attendent.

La parole idéologique a modifié la performance discursive de l'ex Première Dame Michelle Obama, en passant d'une femme noire assez réfractaire à un régime politique américain en une femme noire investie, chantre des valeurs du parti démocrate. Elle s'est soumise à son parti, ôtant l'image que l'on avait voulu lui attribuer, celle d'une noire en colère, frustrée. Les divers programmes recensés de l'ex Première Dame, ont été vus comme des calques de la politique de son époux. Elle a donc d'une certaine façon été contrainte à une acceptation des rites, valeurs de son parti ; mais a cependant tenté de révolutionner sa fonction. En adhérant à la manière de faire de son parti ; Michelle Obama a entrepris de métamorphoser la Maison Blanche et les mentalités...de l'intérieur du système, en douceur.

Les révolutions orchestrées par Michelle Obama se sont vues à plusieurs niveaux ; par l'usage de la parole, notamment. Michelle Obama a été une des premières dames dont l'éloquence a régulièrement été saluée. Lors du discours pour encourager à l'élection, au sein du parti démocrate, d'Hillary Clinton³¹⁶, elle a pu donner un des plaidoyers les plus vifs, les plus émouvants, salués par les plus grands médias et observateurs politiques. La parole est donc une manière d'affirmer sa présence, d'affirmer son identité. Une parole qui peut souvent être spontanée, ou éliptive, une parole qui a saturé les médias les plus populaires.

³¹⁵1) http://www.huffingtonpost.fr/2016/10/13/trop-cest-trop-spectaculaire-discours-michelle-obama-contre-donald-trump_a_21582329/

« « Trop, c'est Trop !: le spectaculaire discours de Michelle Obama contre Donald Trump », mis en ligne le 14/10/2016. Consulté le 01/10/2017 à 23H00.

2) <https://www.theguardian.com/us-news/2016/oct/14/michelle-obama-speech-transcript-donald-trump>

« The Full Transcript of Michelle Obama's powerful New Hampshire speech », mis en ligne le 14/10/2016, consulté le 01/10/2017, à 23H04.

³¹⁶« Read Michelle Obama's Emotional Speech at the Democratic Convention », mis en ligne le 25 juin 2016, consulté le jeudi 25 août 2016 à 21H42.

Time.com/4421538/democratic-convention-michelle-obama-transcript/

Nous pouvons dire que Michelle Obama a tenté, malgré le cadre fermé de l'institution politique, de porter un discours fort, celui d'une femme noire autonome, alertant sur les dangers de son temps. Elle a été la Première Femme noire devenue Première Dame aux Etats-Unis et a su imposer un style nouveau. Son style a été celui de la spontanéité dans l'approche, celui de l'éloquence dans les interventions et d'une force de convictions dans des sujets comme l'éducation, l'enfance. Elle a donc su exister durant deux mandats, fissurant peu à peu le système politique américain masculin ; et même culturel.

Michelle Obama, issue de la grande communauté noire de Chicago (les afro américains ont émigré là massivement lors de la Grande Migration), continue avec son poste de Première Dame, à certains moments, un discours pro-noir, qui a pour but de renverser l'ordre idéologique, et les stéréotypes affiliés aux Noirs. Cependant, le Première Dame se retrouve confrontée, dans l'exercice de sa fonction, aux limites discursives imposées ; et à une certaine continuité politique. Lorsqu'on lui demande en fin de fonction si l'élection de son mari n'a pas ravivé les tensions raciales, elle hoche de la tête en le réfutant³¹⁷. On peut ainsi voir le parcours d'une femme dont l'étude de la communication a appris la mesure, la réserve, sur des sujets sensibles.

L'idéologie chez Kara Walker est perceptible par un penchant à l'intégration de stéréotypes. On relève chez cet usage de stéréotypes, une parole sous-jacente raciste. L'artiste intègre alors les pensées limitatrices racialisantes afin de les intégrer dans son art. L'art de Kara Walker a été fortement critiqué par des artistes noirs américains. Elle a débuté en usant de silhouettes, pour représenter les conflits raciaux américains, durant la période de l'*antebellum*, dans le sud des Etats-Unis. L'idéologie blanche portée par l'art de Kara Walker pose la question du véritable prédateur.

Kara Walker invective quelque peu sa communauté en mettant à la vue de tous sa faiblesse. Elle magnifie les conflits, accentue les traits nègres, ridiculise ceux-ci en les plaçant dans des cadres ignominieux (annexe 20). Elle semble porter la parole du blanc et vouloir être la personnification, par l'art, d'une moquerie de l'histoire noire, de la perception du noir. L'idéologie est aussi visible chez la plasticienne, par l'intrusion d'une influence artistique occidentale, sans cesse remaniée. L'artiste d'Atlanta est le produit d'un système artistique, majoritairement blanc, qui reconnaît son art et l'encense. Elle a été récompensée à plusieurs

³¹⁷A voir lors de l'interview faite par le magazine *People* en 2017.

reprises par les plus hautes institutions artistiques. Ceci peut témoigner d'une soumission de ladite artiste afin de s'intégrer dans un système.

Les thématiques abordées chez Kara Walker vérifient la présence d'une parole idéologique blanche et dominante.³¹⁸ Le sexe dépravé est l'une des récurrences de son art, réactivant l'idée de la sexualité noire comme étant animale. L'idéologie blanche occidentale de Kara Walker est flagrante ; elle façonne l'art de la plasticienne. Comme autre thématique présente, la race est lisible tout d'abord dans l'usage des personnages employés; et dans une lecture historique assez personnelle. En effet, Kara Walker revendique une écriture libre, une écriture du grotesque³¹⁹ de la confrontation raciale. Cette écriture/peinture/sculpture raciale a tout de même permis une autonomisation réelle, par la création d'un style nouveau. Car la plasticienne empreinte des voies dérangeantes, du traumatisme et de la race, des stéréotypes et de la violence sexuelle³²⁰; qui sont parfois jugées comme inappropriées dans l'univers épuré des institutions artistiques réputées.

Kara Walker a formellement choisi d'endosser une lecture idéologique de l'institution des arts. L'institution des arts a sacralisé les œuvres de la jeune afro américaine. L'artiste au travers de ses œuvres, a introduit des images polémiques qui n'ont pas la même attention chez les publics noir et blanc. Le choix de s'approprier les clichés sur les Noirs de manière péjorative évoque peut être une recherche de l'attention d'une audience blanche. Les œuvres de Kara Walker semblent dédiées à ce public blanc. Ce dernier est comme fasciné par cette œuvre crue, qui est une lecture non censurée des images intégrées dans l'Histoire occidentale (les versions racistes portées par les premiers anthropologues, scientifiques). Ce public blanc est aussi étonné par l'aplomb de son art, sans tabou. Kara Walker ici utilise l'institution et sa

³¹⁸Anthony Mangeon évoque cet occident dominant. Voir *La Pensée noire et l'Occident : de la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Paris, Sulliver, 2010, 301 pages ; et sa thèse, *Lumières noires, discours marron: indiscipline et transformation du savoir chez les écrivains noirs américains et africains : itinéraires croisés d'Alain Leroy Locke, V.Y. Mundimbe et de leurs contemporains*, Université de Cergy-Pontoise, 2004 (directeur de thèse : Bernard Mouralis).

³¹⁹Rémi Astruc, « Stéréotypes grotesques et identité noire : quels héritages de l'esclavage ? », consulté le vendredi 27 mai 2016, mis en ligne le 16 octobre 2011. In www.raison-publique.fr

³²⁰V. GERE, « Violences dans l'œuvre de Kara Walker », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 19 | 2010, mis en ligne le 30 novembre 2012, consulté le 01 juin 2017. URL : <http://traces.revues.org/4931> ; DOI : 10.4000/traces.4931

puissance de légitimation pour promouvoir son œuvre. Elle permet de voir une violence sexuelle.³²¹

L'américanisation de la culture est un fait³²². De nombreux peuples s'identifient fortement à l'Amérique, au point de faire de la culture américaine leur propre identité culturelle. Cette domination passe dans tous les cercles de pouvoirs et revêt d'une auréole indubitable les représentants de l'état américain. La culture de l'oncle Sam semble mieux comprise par les autres, d'où son intégration facile. Ainsi, Kara Walker, Michelle Obama et Beyoncé Knowles sont-elles des témoignages de la force culturelle américaine, qu'elles représentent aux travers de leurs discours, textes, productions³²³. Elles rendent compte de leur force médiatique, compte tenu du fait qu'elles sont aussi des leaders d'opinion³²⁴ citées régulièrement en exemples. Cette présence dynamique est présente dans les médias. Ceux-ci permettent la lecture des événements ; avec les lunettes de la pensée centriste, et donc, offrent une lecture préférentielle.

1.2 Les Médias ou la valorisation de modèles préférentiels

Les médias étudiés dans ce travail sont variés, les médias visuels particulièrement, vont nous être utiles. Stuart Hall a montré la force des médias et leurs capacités à implanter des représentations. Ces représentations permettent de donner du sens aux choses, aux

³²¹Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, collection tell, (1961), 1999, 308 p. p. 13.

³²²Voir ce texte de Ien Ang traduit par la Maîtrise de traduction de l'Université de Liège et Daniel Dayan, « CULTURE ET COMMUNICATION ». 15 (ou 89 selon le format originel). http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15485/HERMES_1993_11-12_73.pdf?sequence=1&isAllowed=yv

³²³A propos de la force culturelle médiatique et de ses effets : Sarpila Outi, "Attitudes Towards Performing and Developing Erotic Capital in Consumer Culture" (English), *European sociological review* [Eur.sociol.rev.], 2014, Vol. 30, Issue 3, p. 302-314, 13p ref p. /4

³²⁴Sur le concept de leader d'opinion : http://www.jstor.org/stable/40592984?seq=1#page_scan_tab_contents, consulté le lundi 03 avril 2017 à 01h38. Article écrit par Eric Vernet, et Laurent Flores, « Communiquer avec les Leaders d'opinion en marketing : Comment et dans quels médias ? », *Décisions Marketing*, Numéro 35, Juillet-Septembre 2004, pp. 23-37, Association Française du Marketing.

Ou encore : http://www.marketing-trends-congress.com/sites/default/files/papers/2006/2006_fr_Vernet.pdf le lundi 3 avril 2017 à 01h46. Par Eric Vernet, « Une nouvelle vision du leader d'opinion en marketing : une approche phénoménologique. », p. 2.

Et: Eric Vernet: « Le rôle des profils des Leaders d'opinion pour la diffusion de l'Internet », *Décisions Marketing*, Numéro 25, Janvier-Mars 2002, pp. 37-51, Association Française du Marketing, vu sur http://www.jstor.org/stable/40592788?seq=1#page_scan_tab_contents, consulté le lundi 3 avril 2017 à 02h40.

Ajoutons, sur le même concept de leader d'opinion : « L'auto-évaluation du leadership d'opinion : nouvelles investigations psychométriques », par Eric Vernet et Jean-Luc Giannelloni, sur <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/076737010401900408>, consulté le lundi 3 avril 2017 à 02h36, volume 19, issue 4, 2004, Sage Journals.

personnes, au monde. L'utilisation des médias diverge d'une personnalité à une autre. La manière dont Beyoncé, Michelle Obama et Kara Walker gèrent les médias est différente de l'une à l'autre ; nous allons donc voir comment elles marquent leur territoire et le dominant.

Stuart Hall *et al.* ont montré « la production sociale des informations ». Ils ont montré que les médias trient, sélectionnent les informations ; et ensuite décident de l'information la plus importante. Cela représente les deux aspects de la production des médias.³²⁵

Le média se sert des liens que les images, les valeurs et les références culturelles entretiennent avec la société afin de *signifier* ou *donner du sens*. Il est donc vecteur d'une bonne part des mœurs de la société. Il représente « le système central des valeurs » ou encore les cartographies de significations.³²⁶ C'est sur un ensemble de valeurs et donc de consensus qu'il peut assurer son fonctionnement. C'est-à-dire qu'il va s'assurer de pouvoir rallier la majorité, en dépit des points conflictuels repérés.

Les médias mettent en œuvre l'information importante, les valeurs centrales, qui permettent au public de se retrouver, dans un socle commun. Ils créent des cadres. L'identification et la contextualisation rendent le média crédible, celui-ci résonne ainsi comme faisant référence à un contexte existant. Les médias nous offrent à voir le monde, proposent des discours qui ne sont pas innocents. Ils traduisent une lecture du monde, sur les femmes, les immigrés, *etc.* Stuart Hall a questionné la réelle réaction des masses, non passives, mais qui questionnent les discours médiatiques, et parfois les rejettent. Il a voulu que l'on rétablisse les pratiques ou arts jugés illégitimes comme les *soaps opéras*, les clips vidéo et les tabloïds. Pour lui, les médias étaient au service d'une parole officielle qui ne traduisait pas nécessairement la réalité des publics. Il voulait que l'on trouve d'autres perspectives, au lieu de celles, officielles.

Michelle Obama utilise le média visuel comme le talk-show comme un lieu de promotion de sa politique. Elle y promeut les programmes mis en place comme celui pour la lutte contre l'obésité. Les magazines lui donnent une autre latitude, celle d'évoquer son couple, son foyer, mais aussi ses valeurs. La force des médias visuels permet à l'ex Première Dame d'affirmer sa présence et de construire une image. Celle-ci s'appuie sur le triptyque de

³²⁵Stuart Hall, et al., *Policing The Crisis, Mugging, the State, and Law and Order*, Basingstoke, The Macmillan Press, (1978), 1981, pp 53-54.

³²⁶*Ibid.*, p.54.

la mère, de la femme et de la fille. Ce triptyque prend en compte chaque composante de son existence. Michelle Obama intéresse le public en raison de sa personnalité enjouée, de son parcours atypique, notamment son identité d'épouse. Les questions liées à son intimité viennent inévitablement se glisser au moment des temps officiels, ceci comme pour toujours tenter de percer le mur d'intimité, comprendre le "cas" Michelle.

Celle-ci est un *cas* différent des *noires* présentes socialement aux Etats-Unis, d'où cet intérêt médiatique pour construire et relayer les informations sur elle.

Un exemple du désir d'intrusion dans l'intimité de l'ex Première Dame est par exemple la réaction médiatique face à la photo comprenant Michelle Obama et l'ancien président américain George W. Bush Jr. La raison de la surprise suscitée par un tel cliché pourrait être les différences de parties politiques, admirablement représentées par cette étreinte impromptue. Un cliché qui, en politique amenait un climat "chaleureux", dans le monde glacial de la politique où les temps et relations privés sont souvent cachés.

Michelle Obama agit comme une "femme normale", loin des impératifs et des postures figées de la politique ; ceci encourage sans doute les médias à poursuivre cette couverture médiatique. En étant elle-même, aussi bien dans les moments officiels que dans les temps qui ne le sont pas, elle rétrécit l'espace (le *gap*), entre la perception et la réalité. En la rencontrant, le public retrouve une idée de ce qu'il a vu dans les médias. Car le public ne s'arrête pas à consommer, mais il juge. Avec une personnalité comme Michelle Obama, les deux lectures (personnelle et médiatique) se rejoignent.

Les médias ont certes eu des retours élogieux sur Michelle Obama mais il y en a également qui ont fait des portraits déplacés. Ces images déplacées reflétaient des stéréotypes raciaux, par l'interprétation peu élogieuse de son physique. Ces images stéréotypées naissent de la peur face à des visages politiques différents. Alors que Barack Obama vient d'être élu le 44^{ème} président, et le premier président noir des Etats-Unis; Michelle et lui font les frais d'une certaine presse. Le premier média la représente en afro et en tenue de combat. Il s'agissait d'une illustration de Chris Hondros, du *New Yorker Magazine*, l'article s'intitulait « It's a Black Thing » (« c'est une histoire de Noirs »). Cette une polémique voyait Barack Obama comme un terroriste et Michelle Obama comme une sorte de Black panther. Le couple pouvait ainsi convenir à la compréhension des racistes, anti-Obama, pris de peur face à l'arrivée de ce couple atypique, non conventionnel.

Le second média, *Fuera de Serie*, la présente en esclave, s'inspirant du *Portait d'une négresse* de Marine-Guillemine Benoist, artiste du 19^{ème} siècle. En légende de l'image, on peut lire : « Michelle Obama, descendante d'esclaves » (annexe 6). Karine Percheron Daniels, l'auteure de ce jugé *raté* artistique s'est défendue de tout racisme, disant avoir voulu représenter la *beauté* et non la *saleté*. Ces deux médias présentés ici ont perpétué des images fausses s'appuyant sur les peurs des publics et leur facilité à consommer les contenus médiatiques sans discernement. Le problème de ces images est qu'elles s'entêtent à réactualiser les représentations limitatrices proposées sur les noirs en général.

Un autre média l'avait montrée en tenue légère, une manière de rappeler les conceptions péjoratives liées au corps des femmes noires. L'image en question était osée, face à une personne d'une telle position. Ces exemples révèlent que les médias peuvent être multiples, s'orienter vers des directions différentes. Mais il n'en demeure pas moins que ces réactions relevées étaient minoritaires et traduisaient sans doute une lecture de frustration, de peur devant la nouveauté du couple Obama.

Certaines couvertures de magazines ont fait l'objet de thèmes, de tenues, de résonnances particulières. Nous allons montrer comment, au travers de ces magazines, les médias perpétuent une information à l'infini, façonnant la réputation d'un individu. Nos critères de sélection desdits médias vont être leur popularité, et les thématiques évoquées en leur sein. Une des couvertures les plus populaires de Michelle Obama est celle du *Time* (intitulée *The Meaning Of Michelle/* annexe 10), datant du 01 juin 2009 ; une couverture centrée uniquement sur le visage de l'ex Première Dame. Le titre évoqué se propose de donner une *signification* de la femme de Barack Obama ; comme si elle était une créature étonnante, voire inquiétante.

Le numéro de *Vogue* d'avril 2013, la présente en une du célèbre magazine féminin. Le titre de l'article qui lui sera dévoué est : *Michelle Obama : How The First Lady and The President are inspiring America.* » Cette une établit encore un lien entre Michelle et la destinée politique de son époux. Le couple Obama est présenté comme une force commune, une équipe. La une a eu du résonnement car elle était de *Vogue*, ce magazine populaire à fort tirage et à forte influence. Il a permis de mettre en avant une figure féminine noire, de changer les perceptions dues à cette communauté. Tout comme la première une du magazine *Vogue* dont elle fit la couverture, Michelle Obama travestit par sa présence un magazine pro-blanches (annexes 1, 2 et 3).

En septembre 2008 déjà, le *Radar online* se demandait qui elle était. Son allure et son apparence n'étaient pas encore présentées comme elles le sont de nos jours. On a donc assisté à une formation de son image tout au long des deux mandats Obama. Le *Radar online* questionnait : « Qu'y a-t-il de si terrifiant à propos de Michelle Obama ? » La face de la concernée était fermée, les bras croisées ; tout, dans la présentation montrait que la photo avait été pensée pour inspirer la peur, l'inquiétude. Avant son intronisation en tant que Première Dame, Michelle Obama est déjà présentée comme une femme noire terrifiante, froide, peu engageante.

A la même période, le *Ebony magazine* lui destine une première de couverture élogieuse, où elle se présente toute sourire. Les constructions médiatiques sont dues à des perceptions de communautés, qui ont chacune leurs pensées, conceptions, leurs intérêts. *Ebony* a tout intérêt à bien représenter la première dame noire américaine. Comme toujours dans ses interviews, Michelle Obama y parle famille, amis, mais aussi du futur de l'Amérique. En août 2014 Michelle Obama fait la une de *Essence*, elle y parle de comment élever d'intelligents enfants. Cette une n'a vraiment d'importance que parce qu'elle représente la première de couverture faite par le seul magazine noir américain dédié à la femme noire. Déjà, on voit que l'image de cette une datant d'août 2014 révèle une nouvelle Michelle : plus souriante et plus attrayante, contrairement à la une du *Radar Online*.

The New York Times Style Magazine lui dédie en octobre 2016 une couverture très spéciale, attractive, en noir et blanc. Afin de dire au revoir à celle qui a été la Première Dame pendant huit ans, des contributeurs de renom vont lui écrire des billets. A cette occasion elle a été présentée comme une "icône de la mode". Le départ prochain de la Maison Blanche permet déjà de voir quelques libertés dans le maquillage.

Beyoncé Knowles utilise les médias comme des moyens de promotion, des moyens de porter sa politique marketing. Le marketing utilisé par l'artiste américaine met en avant des thématiques opportunistes, des modes, des tendances. Les médias ont longtemps créé des idées sur son image, fortifiant sa position dans le champ musical et artistique. Une des représentations relevées chez elle repose sur une forme de lecture achrome. Beyoncé a été perçue pendant longtemps comme ni blanche ni noire. Cette vision a été portée également par sa musique, lors de clips vidéo gommant tout référant social, racial. En effet, jusqu'aux récents albums, (les deux derniers plus exactement), Beyoncé a travaillé pour une neutralité discursive (en même temps que raciale), souvent perturbée par quelques chansons de

revendications féminines. Lorsque nous parlons de médias nous évoquons tout type de support discursif, que ce soit les sites d'informations en ligne, les émissions d'informations télévisées, la presse papier, les réseaux sociaux ou la radio. Ces médias portent une parole idéologique qui oriente les lectures des publics. C'est-à-dire qu'ils vont faire un matraquage qui va modeler le public, ici malléable. Ce public est préparé à consommer des produits précis et peut donc faire ou défaire les personnalités.

Kara Walker use des productions artistiques qui sont donc des médiums papiers, ou autres. Le média utilisé ici (le papier par exemple), a ses compétences précises, et comme les médias traditionnels, il véhicule également un message. La silhouette a été chez elle, "salie" par l'intrusion de la sexualité débridée, de la violence raciale. La sculpture est une imitation de la réalité, avec des formes exagérées, par une sorte d'hyperbole artistique. Le clip musical ou les films animés à base de silhouettes permettent de lire des compétences multiples. La race est un élément important de sa pratique artistique. La race comme les stéréotypes, sont des discours à déconstruire ou des matières fertiles à utiliser.

2. Les discours préconçus

2.1 Les Stéréotypes ou leurs adaptations à des fins de déconstruction

Les stéréotypes portent les idées toutes faites, les contours d'un fait et non les faits avérés³²⁷. Les médias portent des images qui ne sont pas toujours fiables. Ils portent une idéologie qui valorise les pensées centristes, dominantes. Le stéréotype annihile la personnalité/l'identité réelle au profit de paroles vagues. Il s'agit dans ce point de dire que les femmes de notre étude contournent les stéréotypes afin de créer une nouvelle féminité noire, autonome. En psychologie sociale le terme stéréotype désigne : « Idée, opinion toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique, par une

³²⁷Sur le concept : Alain Goulet, (dir.), Colloque de Cerisy la Sall : *Le Stéréotype*, du 07 au 10 octobre 1994, Université de Caen, 229 p. ; Marcel Grandière ; Michel Molin, *Le stéréotype, outil de régulations sociales*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 286 p.

personne ou un groupe, et qui détermine, à un degré plus ou moins élevé, ses manières de penser, de sentir et d'agir.»³²⁸

De nombreux stéréotypes poursuivent les femmes noires. Aujourd'hui elles cherchent à déconstruire ces paroles fausses, à trouver des contre-stéréotypes. Comme contre-stéréotypes on peut parler de l'expression *Black Girl Magic* qui valorise la femme noire, et peut contrecarrer les expressions comme "black bitch". L'expression *Black Girl Magic* a été initiée à la suite d'un discours de Michelle Obama, lors des *Black Girl Rock Awards*. Cette expression valorise la force de résilience des femmes noires, et les encourage dans leur création, leur force particulière. Cette expression vient donc revaloriser une communauté féminine longtemps dévalorisée qui accepte désormais de créer des termes mélioratifs à son encontre.

Une autre expression faisant valeur de contre-stéréotype est *Strong Black Woman*, qui permet de lire dans l'affirmation de la femme noire une noblesse et non une faiblesse. Longtemps, la femme noire, considérée comme "colérique" devait se justifier, plus que toute autre femme. Cette expression tend à inverser la lecture critique du comportement féminin noir (souvent jugé agressif) en force (ici positif, notamment lorsqu'il désigne la force de caractère). Le contre-stéréotype est ainsi une stratégie de renforcement de son identité.

Souvent, en s'appropriant des images fictives sur elles, ces femmes affirment le désir de répondre à une attente, et de se faire un électorat. Cette voie de facilité est souvent l'apanage de personnes qui utilisent le stéréotype comme soumission à une idée dominante. Mais on peut aussi évoquer le détournement de ce stéréotype. Il devient non plus, dans cette dernière formulation, une faiblesse mais une arme qui sert à dénoncer. En s'appropriant les images négatives véhiculées sur elles, ces personnalités choisissent la voie de l'affrontement, car il n'est pas rare qu'elles rencontrent une vive opposition de la part des populations ou communautés auxquelles elles appartiennent. En effet, le stéréotype est une attaque à l'intégrité des individus, ce qui fait que le prendre comme objet d'étude pour un artiste comme Kara Walker est très souvent mal perçu, même par les afro-américains, qui y voient parfois de la provocation, voire de la trahison.

³²⁸Définition tire du Centre National de Ressources Textuelles et Nationales, entrée B1, stéréotype. Lien : <http://www.cnrtl.fr/definition/st%C3%A9r%C3%A9otype>
Consulté le jeudi 24 août 2017 à 01H45.

Dans l'art de Kara Walker, le corps est présenté sous sa forme sexuelle. Il est parfois amputé, souillé, mais jamais épargné. L'artiste fait subir aux personnages de ses saynètes des scènes de vie violentes, barbares, et grotesques. Le corps est souillé, mutilé, violenté sexuellement, coupé. Ces manières de montrer le corps traduisent un manque chez l'artiste, une blessure que l'art retranscrit en noir et blanc. La cohabitation de deux couleurs se fait dans la douleur. L'artiste a désiré montrer la relation conflictuelle presque impossible de l'alliance du noir et du blanc.

Le corps noir est présenté sous ses traits négroïdes. On voit une accentuation des formes, parfois presque caricaturales, afin de bien marquer la nature des "races". De même que les noirs sont dépeints selon les traits stéréotypés communément admis (nez large, lèvres épaisses, formes, etc) ; les blancs aussi sont présentés de manière évidente (nez fin, cheveux lisses, élégance vestimentaire, objets se référant à la classe des dominants). Les corps sont donc représentés, dessinés, découpés, à l'intérieur d'un espace circulaire qui révèle les actions. La manière de représenter le corps chez Kara Walker montre une volonté de jouer de la force du stéréotype. L'artiste afro-américaine affiche ici une moquerie non masquée en exhibant les noirs d'une manière peu flatteuse. Elle se sert alors des stéréotypes et des clichés comme moyen d'inverser leur force comme *catharsis* ; ou alors comme manière de nier sa négritude. Quoiqu'il en soit, les personnes noires et blanches sont malmenées par une mise en scène intrépide, qui ne triche pas avec les traits communément admis chez chaque « race ». En voyant les productions de Kara Walker, il nous semble y discerner un rire, une lecture grotesque des situations raciales.

Dans son panneau, *Safety Curtain I*, Monika Seidl³²⁹ analysant ce rideau de l'opéra de Vienne par l'artiste afro-américaine Kara Walker, a su lire la place perturbante du rire dans son art. Ce rire qui est forgé par l'emploi démesuré de stéréotypes.³³⁰

³²⁹Monika Seidl, est Professeur des Universités et Directrice des Etudes au Département d'Etudes Anglophones à l'Université de Vienne en Autriche. Ses recherches sont très variées mais elle porte un intérêt particulier à l'image, à la littérature classique et à la culture populaire.

³³⁰Monika Seidl, « Racial Stereotypes and the Art of Kara Walker », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Vol. VII – n°1 | 2009, mis en ligne le 23 juillet 2009, consulté le 26 août 2017. URL : <http://lisa.revues.org/810> ; DOI : 10.4000/lisa.810

Vanina Géré, nous en dit plus :

« Les installations détournent la fonction initiale de la silhouette, qui faisait office de portrait à la fin du XVIII^e siècle et à l'ère romantique. Les silhouettes de Walker « visent à suggérer qu'elles capturent les contours de modèles en chair et en os », mais elles sont de véritables simulacres, des copies de portraits sans modèles. Aux modèles, Walker substitue des stéréotypes. Très vite, ils relient le travestissement de l'histoire de l'esclavage à la violence symbolique. En effet, les personnages que l'on *lira* comme « esclaves » (donc noirs) sont empruntés aux caricatures racistes (sous forme d'images ou de bibelots) qui envahirent la culture visuelle américaine après la fin de la guerre de Sécession, alors que le mythe du raffinement et du Vieux Sud où maîtres et esclaves vivaient dans l'harmonie et la douceur, s'enracinait dans la culture américaine.»³³¹

Vanina Géré nous montre comment l'art de Kara Walker s'inspirant de la peinture d'histoire, a été aussi inspiré des caricatures racistes. La plasticienne n'emprunte donc rien de positif à la représentation des personnages noirs ; mais assume bien de vouloir les enlaidir, dans un geste mimétique.

Nous pouvons rajouter :

« L'anachronisme est le principe structurant des silhouettes de Walker, qui les a conçues du point de vue fictif d'une femme noire « quelque cent cinquante ou deux cents ans plus tôt », qui n'aurait eu qu'un accès très limité à des formes d'expression artistique. Le médium fait donc apparaître les limitations implicites circonscrivant la pratique des artistes femmes de couleur des années 1990. Les titres des œuvres, qui référencent souvent l'artiste comme la « Négresse », soulignent son positionnement ironique, exagérant les attentes stéréotypées vis-à-vis des artistes des minorités. En outre, l'artiste a d'emblée associé les silhouettes au *blackface* : les silhouettes rendaient tous les modèles *noirs*, ce que Walker relie au désir larvé et ambigu de « devenir noir » dans la culture occidentale, mais qui participe aussi de la stratégie de positionnement de la plasticienne sur une scène où la majorité blanche attendrait

³³¹Vanina Géré, De la représentation comme violence: L'art de Kara Walker », mis en ligne le 15/02/2016, sur <https://awarewomenartists.com/magazine/de-representation-violence-lart-de-kara-walker/>
Consulté le 27/08/2017 à 01h17.

d'elle qu'elle explore son « identité noire ». Ses titres comiquement sensationnalistes mettent en avant la dimension « artificielle », ou l'aspect performatif, d'une telle posture.»³³²

L'on peut se rendre compte que la position privilégiée de Kara Walker, comme artiste noire à succès, peut orienter une certaine lecture sur les races ; ou l'amener à chosifier sa propre race, dans une optique de sécurisation de sa renommée et donc d'acceptation dans un système clôt. La plasticienne s'autorise ainsi une posture qui est celle de la soumission des attentes ou à priori portés sur les noirs.

Kara Walker produit un art axé sur des compétences visuelles. Elle accentue ou représente habilement les traits afin que le regardeur ou le spectateur reconnaisse d'emblée les personnes montrées. Aussi peut-on dire que les figures noires sont-elles péjorativement représentées, tant est visible leur enlaidissement, via les médiums utilisés.

L'ascension de la plasticienne a été jalonnée d'effroyables critiques, notamment de critiques d'art et d'artistes afro-américains, notamment les dénommées Betye Saar et Howardena Pindell. Ces dernières avaient émis un veto à l'exposition de la jeune artiste. Il lui était reproché de perpétrer les stéréotypes raciaux ; de profiter de ceux-ci afin de faciliter sa célébrité. L'art de Kara Walker est donc fortement associé à ce thème du stéréotype et du prétendu mauvais usage qui en est fait.

L'art de Kara Walker est virulent, violent, il est loin d'exécrer le tabou. Au contraire, assume-t-il ce qui est interdit. La communauté noire est souvent dite volubile, elle peut aisément se moquer d'elle-même. Mais elle demeure encore réticente à tout acte de soumission des Noirs face aux Blancs, voyant cela comme une trahison. Ainsi, l'art ambigu de Kara Walker pose problème à cette communauté qui semble y lire un déni de couleur, un refus identitaire, une humiliation de ses attributs.

Pour Shawan Worsley, il ne fait aucun doute que l'art de l'artiste véhicule stratégiquement des stéréotypes anti-noirs, au même titre selon lui, qu'Alice Randall (auteure de l'ouvrage

³³²Vanina Géré, « De la représentation comme violence: L'art de Kara Walker », mis en ligne le 15/02/2016, sur <https://awarewomenartists.com/magazine/de-representation-violence-lart-de-kara-walker/> Consulté le 27/08/2017 à 01h17, *op. cit.*

The Wind Done Gone).³³³L'art de Kara Walker, s'appuie donc sur ces stéréotypes qui agissent comme des métaphores obsédantes. Elles sont selon l'artiste des manières d'amenuiser les forces desdits stéréotypes forçant à la définir³³⁴.

Annette Dixon, voit dans l'art de Kara Walker un art enraciné dans les stéréotypes de la Guerre de Sécession³³⁵, ce qui nous montre encore combien cet usage du stéréotype tisse toute la compréhension de son œuvre.³³⁶

Une fois compris comment s'effectuent les liens entre personnalités et stéréotypes, voyons à présent comment le média crée des représentations, et nous donne notre perception des choses, des personnes, du monde.

2.2 Représentations et redéfinitions identitaires

Pour Stuart Hall, la représentation est ce qui permet de donner du sens.³³⁷Les représentations se sont toutes les fois où l'on définit, donne des significations. Etant issus de la déferlante industrielle, les médias orientent et structurent l'attente des populations, *fabriquent le consentement*³³⁸.

Dans son ambition de comprendre la portée idéologique contenue dans le langage, relayée par les médias ; Stuart Hall va emprunter à A. Gramsci son concept d'Hégémonie.

³³³M. Worsley, Shawan, *Audience, Agency and Identity in Black Popular Culture*, New York, Londres, Routledge, 2010, 158 p., p. 112.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵Annette Dixon, *Pictures from another time*, University of Michigan Museum of Art, 2002, 100 pages.

³³⁶Sur l'usage des stéréotypes dans l'art de l'artiste, on pourra consulter l'œuvre de Paola Boi, et de Sabine Boroock, *CrossRoutes, the Meanings of 'race' for the 21th century*, Hamburg-Londres, Lit, 2003, 272 p., p. 262.

Lien:

<https://books.google.fr/books?id=qkLzrmVMD9IC&pg=PA262&dq=kara+walker+et+st%C3%A9r%C3%A9otypes&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj4mO3eifbVAhVLLcAKHTtiAR4Q6AEIMTAC#v=onepage&q=kara%20walker%20et%20st%C3%A9r%C3%A9otypes&f=false>

Le personnage public alias *la populaire Kara Walker*, se rapproche quelque peu d'un soi fantasmé, qui serait une sorte de « lolita et petite madone perverse », au sens où l'entend Sébastien Hubier, dans l'ouvrage du même nom. En effet, la plasticienne réactualise une image ancienne de la femme-enfant, délurée et immature, ravivée par la petite fille turbulente, dans certaines de ses fresques. Voir l'ouvrage, à cet effet : *Lolitas et petites madones perverses, émergence d'un mythe littéraire*, Editions universitaires de Dijon, 2007, 250 p.

³³⁷Stuart Hall, *Representation : Cultural, representations and signifying Practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi, SAGE Publications, Seconde édition, 2013, 440 p.

³³⁸Selon le titre de l'ouvrage de Noam Chomsky, *La Fabrique du consentement : De la propagande médiatique en démocratie*, Paris, Angone, collection Contre-feux, 2008, 653 p.

Selon lui, les médias, qui font partie des superstructures ou encore des « appareils idéologiques d'Etat » (selon l'expression qu'il emprunte ici à L. Althusser), sont les principaux créateurs de représentations ou de « savoir social » qui forgent les « lectures préférées » de la société. Le média étant vecteur de représentations, les artistes ou personnalités peuvent être victimes de ces images véhiculées. Les personnalités noires sont souvent sujettes à des à priori qui les enferment, et avec lesquelles elles doivent conjuguer.

Les minorités ethniques sont aujourd'hui l'objet d'une attention particulièrement éloquente. Les *ethnic studies* ont sans doute déjà valorisé les groupes minorisés ; mais il importe de remarquer ici un média de plus en plus disposé à évoquer le quotidien et le parcours de femmes représentant une minorité³³⁹. Cette communauté féminine noire représente une identité spécifique, avec ses propres besoins et luttes. Elle a une identité spécifique, nationale, raciale, politique spécifiques.

Un article d'Anaïs Kien, productrice à France Culture évoque le rapport entre Stuart Hall et les représentations, comme l'un de ses apports majeurs:

« La réflexion de Stuart Hall sur les terrains plus intuitivement culturels est aussi efficace : la question des représentations dans les médias et l'étude de leur réception aiguillent le lecteur sur la réception du message médiatique et sa construction. C'est bien la question de l'hégémonie et de la domination à travers son pouvoir de désignation. Il s'agit ici de désigner donc de situer le « Noir » au sein de la société britannique et l'évolution des valeurs à travers les images invoquées pour s'abstraire de la complexité de ce qui touche à l'identité. »³⁴⁰

Nous avons montré comment les médias sont majoritairement détenus par les forts. Nous avons vu comment ils sont l'image des puissants, ceux qui détiennent le pouvoir. Les représentations sont le produit de ces médias puissants qui créent des idées toutes faites. Les représentations, chez les femmes de notre étude, sont les matières à déconstruire. La déconstruction est alors discursive mais aussi physique. L'on assiste ainsi à de nouvelles

³³⁹Article de Rigoni, Isabelle, « Editorial. Les médias des minorités ethniques. Représenter l'identité collective sur la scène publique », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, p. 7-16, vol 26, n°1, 2010. Lien : <https://remi.revues.org/5027>

³⁴⁰Anaïs Kien, « Stuart Hall : une grande pensée critique enfin traduite », *Mouvements*, 2007/3, (n°51), DOI : 10.3917/mouv.051.0164
Lien : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-164.htm>

formes de représentations identitaires, par cette communauté noire féminine américaine. Ceci se matérialise de diverses manières, particulièrement via les TICs (Technologies de l'information et de la Communication). L'époque favorise l'essor du web 2.0, des nouveaux moyens de communication électroniques. En effet, les années 2000 sont particulièrement éloquentes sur cette consommation des nouveaux médias, notamment par les diasporas, les migrants, les minorités.³⁴¹ Ces groupes subalternisés sont donc l'objet de discours intéressants.

Nous pouvons citer :

« Les médias des minorités ethniques réalisent un double travail : favoriser l'intégration de leurs audiences à la société dominante, que cette intégration soit civique, politique ou économique ; et construire et homogénéiser la « communauté » dont ils dépendent. Ces médias participent d'un espace public où se manifeste et se reconstitue une offre d'identités collectives à même de susciter ou de renforcer l'adhésion à des « communautés imaginées ». Ces identités médiées sont des identités de flux, en (re)construction permanente, véhiculées et (re)produites par les médias qui les portent. Les médias des minorités ethniques servent notamment de caisse de résonance aux luttes d'auto-définition de certains groupes. Les représentants et porte-parole de ces minorités sont mis en visibilité mais aussi en concurrence, et les médias tendent à favoriser l'apparition de nouveaux supra-interlocuteurs, qu'ils légitiment en leur donnant un espace d'expression. »³⁴²

Des « supra-interlocuteurs », il y en a dans notre corpus. Michelle Obama, Beyoncé Knowles et Kara Walker sont des représentants pour la cause de la minorité qu'elles tentent de représenter. Ces représentants ou supra-interlocuteurs mettent en avant, par leur présence, des causes souvent tues, et ils matérialisent une présence enfin effective après une invisibilité si souvent évoquée (notamment chez la communauté noire).

Michelle Obama va ainsi user de son image pour déconstruire les discours répétés, évoquant les limitations noires ; la sauvagerie noire ; les familles disloquées noires ; la sexualité noire ; la laideur noire, et les contredire. Toutes ces représentations péjoratives vont

³⁴¹Anaïs Kien, « Stuart Hall : une grande pensée critique enfin traduite », *Mouvements*, 2007/3, (n°51), DOI : 10.3917/mouv.051.0164

Lien : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-164.htm>, *op. cit.*

³⁴²*Ibid.*

ainsi être déconstruites ; en amenant à chaque fois, dans un discours ou une attitude le contre-discours, la réponse prouvant le contraire. Une stratégie qui porte ses fruits, car ainsi, elle utilise son expérience comme élément de dissuasion ; étant pour la majorité du public américain, un exemple. Vaincre les représentations c'est rompre avec des mythes. C'est témoigner d'une réussite là où régnait une mystification sur un sujet donné où on nous donnait perdant.

Michelle Obama a dû faire face à des représentations lors de l'investiture de son mari, l'ex président américain Barack Obama, et répondre plus que ce dernier, à de sévères critiques. Très vite, certains de ses propos ont été détournés, et on a rappelé le cliché de la "angry black woman", ou de la "femme noire en colère", en prétendant qu'elle ne pourrait être une bonne Première Dame car elle avait de la haine pour les blancs, et n'était pas fière de son pays. *L'Express* du 18 juin 2008³⁴³, montre comment les détracteurs de son mari avaient détourné ses paroles, en mettant en avant son soi-disant non-patriotisme³⁴⁴ pour avoir déclaré « Pour la première fois dans ma vie d'adulte, je suis réellement fière de mon pays. »³⁴⁵

Beyoncé a cassé nombre de représentations sur les noires. On relève donc la même tendance que chez Michelle Obama, celle de contredire la pensée mythique ou raciste, celle portant l'idée de représentation. La "preuve" que représente chez elle la réussite va ainsi favoriser un contre-discours éloquent envers les détracteurs. Beyoncé a souvent porté l'image stéréotypée de femme aguichante ; et cela a fait couler beaucoup d'encre.

Les représentations forgent le style de nombreux artistes et même de personnalités. Dans l'étude des œuvres de la plasticienne Kara Walker, on voit une réappropriation du stéréotype, mise au service de sa pratique artistique. La plasticienne et sculptrice se sert de clichés ou de stéréotypes, qui alimentent son inspiration. Les représentations sur les Noirs s'appuient prioritairement sur des images dévalorisantes, qui normalement ne devraient pas être utilisées.

³⁴³Express, publié le 11/06/2008, « Michelle Obama se défend », consulté le dimanche 3 septembre 2017, à 22h28.

Lien : http://www.lexpress.fr/actualite/monde/amerique-nord/michelle-obama-se-defend_513391.html

³⁴⁴ *L'express* du 18/06/2008 à 19h28, « Michelle Obama se défend ». Consulté le 9/01/2016 à 10h30.

Lien : http://www.lexpress.fr/actualite/monde/amerique-nord/michelle-obama-se-defend_513391.html, *op. cit.*

³⁴⁵ Source ou date de l'événement. Voir liens <http://www.marieclaire.fr/michelle-obama-la-nouvelle-jackie-kennedy,20263,40597.asp>

Voir l'ouvrage de Sophie Coignard, Michelle Obama, *L'icône fragile*, Paris, Plon, 168 p., 2012.

L'art plastique qu'utilise Kara Walker est le collage de silhouettes noires découpées, posées sur un mur blanc, donnant l'impression de scènes au clair de lune, en forme ronde, comme un cyclorama. Les personnages paraissent en mouvement, et sont pris dans des scènes de vies ordinaires, dans la violence, la romance, le sexe, *etc.*

Parmi les représentations vues notamment dans son premier tableau *Gone*, on peut voir les *traits négroïdes*. Les personnages africains ou afro-américains ne sont pas représentés pour flatter ou plaire. Ils subissent le sort, sont dans l'expectative ou extatiques, et représentent les traits nègres : le nez, les lèvres épaisses, les cheveux hirsutes. Des récurrences ou éléments existent : la petite fille turbulente, l'homme blanc à la redingote, la blanche à l'ombrelle ou la vieille femme. On peut questionner, (comme l'ont déjà fait nombre de critiques d'art et d'artistes afro-américains), à qui sert cet art de représentations. Le projet artistique de Kara Walker repose entièrement sur le cliché réapproprié et détourné.

Le détournement est assez perceptible chez Kara Walker. Elle se réapproprie un art occidental, ou des images rattachées à un contexte culturel occidental, qu'elle remodèle à sa guise. Le « langage visuel » de la plasticienne permet de se poser des questions mais aussi de refuser le statut de victime. Chez Kara Walker, l'art est un mélange de genres, montrant « la production du colonisé comme à la fois différent et presque le même ». Ses œuvres (bien qu'imitant les pratiques culturelles occidentales), deviennent plus noires que blanches. Elles offrent une lecture sur les problèmes identitaires afro-américains. Janice Radway a montré comment les dominés inversent les stigmates en valeurs³⁴⁶. Et « si ce retournement s'accomplit, la manifestation devient alors une pratique de contestation. »³⁴⁷

Les représentations sont têtues. Elles sont des attentes des populations vis-à-vis d'autres personnes que l'on a d'emblée fixées ou catégorisées. Et ces catégorisations sont l'apanage de médias qui occultent la réalité, en ne laissant voir qu'une vision générale et homogène.

³⁴⁶Janice Radway, « Lectures à « l'eau de rose ». Femmes, patriarcat, et littératures populaires » in *Cultural Studies, Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008, pages 116-190, 366 pages.

³⁴⁷Hervé Glevarec, *Cultural Studies*, p.179, 2008, *op. cit.*

Chapitre 2. Le milieu et son produit

Le milieu conditionne l'individu. L'époque dans laquelle se situe cette étude analyse des productions qui fascinent le public³⁴⁸. Ce dernier est attiré, happé par un art, un discours, un média addictifs, qui le changent. L'Histoire a montré que les méfaits politiques, les actes sociaux, et les productions culturelles ont eu un impact sur l'Homme. Ce dernier tente ainsi de calmer ses tensions intérieures par une production qui lui permet de s'identifier.

L'art issu du populaire montre cette consommation "diffractée" ou multiple, hybride, contrairement à celle élitiste, qui est linéaire, simple. L'homme contemporain est aussi, surtout, un être qui quitte les lieux jadis appréciés pour aller vers des chemins de traverses. Il recrée de nouveaux centres, qui partent des lieux dits périphériques, des classes inférieures ou des minorités.

1. Le moi diffracté

1.1 Identité et Identification

L'identité se réfère à la personne et à ses valeurs. Il s'agit de relever la manifestation pratique d'une personnalité. L'identification concerne l'impact qu'un individu, généralement un leader d'opinion a vis-à-vis d'un public. L'identification naît du désir d'imiter les actes d'un individu. On s'"identifie" ainsi à cet individu ; qui porte des qualités évidentes, en tant qu'influenceur. Louise Nadeau³⁴⁹ dans *La dépendance aux jeux vidéo et à l'Internet*, veut comprendre les subis changements sociaux occasionnés depuis l'arrivée d'Internet :

« En juxtaposant à l'espace de vie réel un espace virtuel, de nouveaux paramètres sont venus structurer non seulement la vie des individus, mais leur identité et leurs

³⁴⁸La fascination entraîne une intrusion du public dans les vies des personnalités, via des réseaux participatifs ou dits sociaux. Notons l'ouvrage : Alex Turk, *La vie privée en péril*, Paris, Odile Jacob, 2011, 265 p. Voyons aussi comment le cadre/le dispositif télévisuel conditionne l'individu : P., Charaudeau, R. Ghiglione, *La parole confisquée, Un genre télévisuel : le talk show*, Paris, Dunod, coll. Société, 1997, 176 p.

³⁴⁹Louise Nadeau est professeure de psychologie titulaire à l'Université de Montréal et chercheure associée à l'Université de santé mentale Douglas, Université MC Gill.

rappports aux autres et à la société. Il faut se demander si internet apporte à la personnalité un changement aussi considérable que celui apporté par l'accès aux livres et autres documents, et par le cinéma. Plus encore, un environnement comme la toile, qui assure une gratification immédiate et sans interruption, pourrait aussi influencer le sentiment de compétence, l'impression de contrôle et la prise de risque, notamment chez les adolescents et les jeunes adultes. Enfin, l'omniprésence d'Internet pourrait aussi entraîner des problèmes dans l'autorégulation de son usage, voire un phénomène comparable à une addiction.»³⁵⁰

Louise Nadeau montre ici que la génération actuelle, habituée à une consommation multiple, abusive de l'Internet peut développer de l'addiction. Ceci fait référence dès lors, au niveau médical, à une pathologie. Cette pathologie engendre un être diffracté. Les femmes étudiées ici, Kara Walker, Michelle Obama et Beyoncé Knowles ont un impact évident dans leurs champs respectifs. L'identification³⁵¹ qu'elles suscitent est visible dans leurs actes, productions. Le désir d'identification chez le public (généralement en manque de repères, en recherche de figures de références), naît de vouloir ressembler à ; de vouloir devenir comme un autre, donc de changer son identité. Le radical des termes identité et identification est ainsi expliqué.

Chez Beyoncé Knowles, l'identification suscitée utilise plusieurs manifestations, parfois éloquentes, parfois simplistes. Lors de la sortie de son dernier album, Beyoncé a

³⁵⁰ Lucie Moro, *et al.*, *La dépendance aux jeux vidéo et à l'Internet*, Paris, Dunod, coll. Psychothérapies Pathologies, préface de Louise Nadeau, 2012, 224 p. Louise Nadeau : Professeur de psychologie à l'Université de Montréal, spécialiste des addictions, chercheuse associée au Centre de recherche Douglas McGill University.

³⁵¹ Sur ledit concept :

J. Richalet *et al.*, *Identification des processus par la méthode du modèle*, Gordon & Breach, 1971, 361 pages ; Gérard Noiriel, Ilsen About, *L'identification : genèse d'un travail d'état*, Paris, Belin, 271 pages ; Gary C. Woodward, *The Idea of Identification*, State University of New York Press, le chapitre intitulé « Origins of an idea » est celui que l'on a étudié ici. Ou encore, dans une approche psychiatrique : Florence, Jean, *L'Identification dans la théorie freudienne*, Deuxième édition augmentée, Bruxelles, Faculté universitaire Saint-Louis, 1984 (978) ; Sylvester N. Osu, *et al.*, *Construction d'identité et processus d'identification*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, 2010.

multiplié les appels à sa communauté afro-américaine, notamment par des expressions propres à ladite communauté ; des rythmes musicaux spécifiques, comme le *reggae* ou la *country*. Elle a également revendiqué une négritude jamais vraiment affirmée auparavant. Ce passage "noir" de sa production artistique a été compris comme l'affirmation d'une artiste noire, qui, pendant longtemps avait subi l'impact d'une industrie pro-mâle et blanche. Beyoncé a ainsi recouvert une parole virulente pour exprimer un point de vue sur des sujets comme l'ouragan Katrina en Louisiane, les meurtres de Martin Brown et autres victimes de violences policières. En faisant cela, l'artiste, originaire du Texas a interpellé sa communauté et renforcé son image dans celle-ci ; qui a pu voir en elle un modèle, et donc a pu s'identifier à elle.

Sur le plan musical Beyoncé a toujours su créer l'alchimie avec son public. Ses chansons ont varié, entre collaborations stratégiques et paroles assez légères. Ce côté "léger" a permis une mainmise dans un champ où la musique est avant tout utilisée comme cathartique, comme élément de détente. Ses chansons étaient le reflet des attentes du public international et américain. Elle produisait, (du moins jusqu'au cinquième album), un art sans réels prises de risques au niveau discursif. Les chansons cependant, avaient de plus en plus de qualité musicale et des chorégraphies plus élaborées, qui laissaient entendre un autre passage à niveau. En effet, Beyoncé a su asseoir la pratique de son art, notamment la maîtrise de la danse afin de "coller" aux envies d'une population qui voit dans les artistes polyvalents le propre des "icônes" ou "légendes". L'identification comme concept, s'est encore vue chez Beyoncé au travers de ses origines.

Sa diversité culturelle a été un atout pour l'aider à se faire accepter artistiquement. Beyoncé traverse les barrières raciales, de classe, grâce à un art habilement maîtrisé, comme dit précédemment, mais également grâce à un physique avantageux et passe-partout. Ceci pourrait également permettre de saisir le désir d'identification qu'elle suscite. Un désir d'identification qui amène des imitations chez une génération en crise identitaire, semble-t-il. Le corps représenté via les médias devient un modèle, l'image à atteindre. L'identification évoque donc ici une sorte de procédé mimétique, un désir qui provoque le calque de ce qui est vu comme "bien", "acceptable" : le corps de l'artiste surmédiatisé.

Chez Michelle Obama, l'identification a d'abord été liée à une communauté noire américaine féminine, voyant en elle une image d'Épinal. Mais très vite, les qualités de l'ex Première Dame ont été également "copiées" par les femmes d'autres *racés*. L'identification

que suscitait l'ex Première Dame était d'abord due à son parcours de femme de la *Ivy League*, mariée et mère. Le caractère équilibré, entre vie de couple et vie professionnelle, a été un motif d'identification. Les femmes contemporaines ont pu faire le lien entre la vie de Michelle Obama et leurs vies personnelles. Le naturel de son caractère, son côté "normal" a aussi créé une projection non négligeable. Michelle Obama était une femme dont la nature franche effaçait la barrière de classe et amenuisait les écarts généralement requis à l'égard des personnalités. Une réponse de Beyoncé, invitée au journal de Canal+, dans la "boîte" révélait son désir de percer à jour l'intimité de Michelle Obama, la comprendre, loin des caméras et des paillettes. A la question « que souhaiteriez-vous savoir du couple Obama ? », elle répondit : « J'aimerais juste voir comment ils sont lorsque personne n'est là ; lorsqu'il n'y a plus de caméras. » On réalise que le couple Obama a fait l'objet d'une observation intense. Un couple qui suscitait un fort désir d'identification.

Kara Walker crée une identification au travers de ses personnages. En les observant, on est face à son miroir, à son soi torturé. Entre les mains de Kara Walker, les personnages ne sont nullement épargnés. Ils sont de toutes races, de tous âges, de toutes formes physiques. Par son art, (une sorte d'art de Matisse et de Maxime Duchamp, mêlé d'Adrian Piper), elle produit une œuvre qui nous perturbe. Elle use également de *short stories* qui sont des appels ou apostrophes afin que le public lise une parole "profane" avant l'initiation de l'image. Dans son art des silhouettes, elle nous montre qu'elle connaît l'homme, sa grandeur et sa décadence : la décadence sexuelle, la décadence du racisme. Kara Walker peint/sculpte/dessine une œuvre qui est le reflet d'un peuple en crise, fragmenté. L'horreur sans cesse réactualisée du racisme montre le cœur de l'homme. De même, la soumission abusive, à la "Oncle Tom"³⁵² de nombre de ses personnages noirs, montre un certain dégoût ; mais aussi une dénonciation de leurs conditions. Kara Walker crée un art-miroir qui oblige le public à se regarder tel qu'il est. Il ne peut échapper à ce qu'il est vraiment. L'art devient une

³⁵²D'après Harriet Beecher-Stowe, *La case de l'Oncle Tom*, 1852, Boston, John P. Jewett and Company, 141 p.

Une analyse de oeuvre de Kara Walker a été faite à ce propos: Rebecca Peabody, "Kara Walker on the End of Uncle Tom", *Word & image, A journal on Verbal/visual Enquiry*, volume 28, issue 2, 2012, pp. 181-192, Lien: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02666286.2012.677622>

Tiré de : <http://www.theartstory.org/artist-walker-kara.htm> consulté le vendredi 28 Avril 2017 à 13h16.

thérapie, car en observant son désir, sa colère, son attirance, sa défiance, (au travers des personnages représentés), le public est comme démasqué. L'œil habile de Kara Walker parvient ainsi à dire la haine ou la passion absolue.

Kara Walker, *Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred b'tween the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*, (1994).



Les femmes de notre étude sont les purs produits de notre époque contemporaine. Elles accèdent à la notoriété en ajustant ce qui doit l'être, comme la manière dont elles doivent être perçues. Leur image devient ainsi une véritable construction. Elles suscitent chez le public qui les admire, un fort désir d'identification. Elles sont des images de notre société fragmentée, société qui tend à être attirée par des personnalités aux productions diversifiées voire hybrides.

1.2 L'Hybridité ou la fragmentation du contemporain

L'hybridité concerne dans ce point principalement les divers mélanges occasionnés, dans la lecture faite des productions des figures proéminentes ici étudiées. L'hybridité est un concept très important³⁵³, que Stuart Hall a analysé, dans sa compréhension des mutations sociales.

Dans ces œuvres ici analysées, on note effectivement des tendances au mélange. L'œuvre artistique de Kara Walker est riche de la pratique du collage. Dans ses silhouettes, le collage, tout comme le dessin, cohabitent ; de même qu'un mélange de couleurs. Dans sa sculpture, la seule à ce jour, *Sugar Baby*, elle use de mélasse pour faire des petits bonshommes ; et en même temps, elle use pour la Sphynge de polystyrène et de sirop de sucre blanc. Elle a toujours su utiliser des ajouts, qui, ensemble créent une certaine beauté. Dans nombre de ses œuvres la richesse naît de ces rencontres de matières, mais aussi de genres. Dans sa collaboration avec l'artiste Santigold (le remix du clip *Banshee*, 2016), elle mélange un genre musical avec un jeu de marionnettes. Elle avait déjà eu, pour sa part, à faire des films de marionnettes, issus de sa pratique de personnages découpés.

Clair-obscur sur le visage de Santigold, et sa marionnette, dans le clip *Banshee*, 2016.



³⁵³ http://www.fabula.org/actualites/l-hybridite_69809.php, L'hybridité, (Séminaire MARGE), le 31 octobre 2015, Université Jean Moulin Lyon 3, consulté le mardi 21 Mars 2017 à 15h09. Nous pouvons rajouter : http://www.fabula.org/actualites/l-hybridite_69809.php, L'hybridité, (Séminaire MARGE), le 31 octobre 2015, Université Jean Moulin Lyon 3, consulté le mardi 21 Mars 2017 à 15h09. « Le Sphinx et la pyramide : l'original au Niger, donc l'Égypte a copié », consulté le vendredi 3 mars 2017 à 01h00.

Dans la pratique de Beyoncé, le mélange intervient dans ses styles musicaux, qui ont évolué au fur et à mesure de ses collaborations et qui ont représenté de vrais moments de ruptures dans sa carrière. Notons par exemple sa collaboration avec l'artiste de *reggaeton* Sean Paul ; ou les tendances *country* et autres, utilisées dans son dernier album, ou encore les rythmiques africaines visibles dans l'album *Beyoncé*, (par le clip *Grown Woman*), sorti en 2013. Ces avancées ont permis de lire une hybridité artistique.

Une hybridité discursive existe cependant chez Beyoncé Knowles, perceptible au travers des changements de paradigmes initiés par l'artiste. Beyoncé a pu faire évoluer sa carrière selon des thèmes changeants. Cette diversité a pourtant été prudente. Beyoncé a sagement attendu les derniers albums pour affirmer une certaine autonomie dans le champ artistique.

La pratique artistique ne saurait être complète sans cette hybridité, chez de nombreux artistes. Elle enrichit les productions, elle rajoute des éléments qui permettent de mieux percevoir la créativité desdits artistes. L'hybridité est aussi un signe du temps, réfutant tout signe de pureté, et notifiant que le contexte actuel est propice à un art issu de multiples bords.

Les femmes analysées ici utilisent l'hybridité afin de magnifier l'appartenance des liens communautaires. En tant que personnes connues, leurs voix représentent la communion des ensembles. Ceci se perçoit par leurs discours de ralliements (Michelle Obama), de choix politiques libéraux (Michelle Obama et Beyoncé Knowles) ou de risques artistiques (Kara Walker). Cette hybridité est la raison qui les rend populaires, car elle crée mieux le lien, et le désir d'identification.

Ainsi, lorsque Kara Walker parle d'une histoire noire persécutée, elle fait le lien des communautés ; elle expose le cœur de l'homme dans sa noirceur. Elle utilise les matières différentes et des couleurs explicites ; et s'assure ainsi d'être comprise. Tout comme la *Black Atlantique* de P. Gilroy, Kara Walker évoque un passé commun, lié par l'eau de la mer, cette même eau qui conduisit les esclaves en terres inconnues³⁵⁴. Cette rencontre des communautés qui est destructrice par l'esclavage qui en découle est cependant la triste réalité de ce qui lie les communautés entre elles, crée le mélange, l'hybride.

³⁵⁴Christine Chivallon, « La diaspora noire des Amériques, réflexions sur le modèle de l'hybridité de Paul Gilroy », *L'Homme*, [En ligne] *Revue française d'anthropologie*, 161 | janvier-mars 2002, pp. 1-25, mis en ligne le 06 janvier 2017. URL : <http://lhomme.revues.org/139> ; DOI : 10.4000/lhomme.139

Michelle Obama en tant que démocrate valorise l'échange, l'appartenance à de multiples ethnicités, loin d'une lecture conservatrice républicaine³⁵⁵. Elle magnifie le mélange des sexes. Mais encore, Michelle Obama représente l'association des classes, des identités ethniques, de femme noire au sang "mêlé", marié à un métis ; et ayant évolué dans des cadres de vies différents (le cadre modeste de son enfance et l'élitiste acquis durant son séjour à la Maison Blanche). Ces associations la présentent comme un être transfuge, hybride qui perd petit à petit les essences naturelles, les caractéristiques "uniques" de la race (selon le sens de catégorisation perçu par des définitions de scientifiques).

Beyoncé représente la rencontre et la réconciliation des genres musicaux au travers de son art. Un art évolutif qui a fini par parler pour lui-même, convainquant même les sceptiques de la première heure. Le métissage culturel est un allié certain. Souvent considérée comme blanche, la chanteuse joue de ce double positionnement identitaire qui assure sa domination dans son champ. Souvent travestie au travers d'imitation artistique (les sculptures de plusieurs musées l'ont représentée quasiment blanche³⁵⁶) ; elle n'a jamais vraiment noirci son image. Excepté peut-être le changement textuel initié dans *Lemonade*, Beyoncé a souvent joué de son teint pâle. De plus, sa position sociale n'a jamais vraiment été celle d'une défavorisée, ce qui encore une fois fragilise les multiples interprétations stéréotypées que l'on pourrait lui attribuer. Beyoncé est un hybride identitaire, une rencontre foudroyante des cultures américaines, créoles, faisant de son apparence et même de ses choix musicaux tout un risque artistique. Ceci aurait sans aucun doute aidé au positionnement de la jeune artiste, dans un pays où avoir la peau claire est encore considéré comme plus avantageux que d'avoir le teint foncé.

Stuart Hall percevait la différence culturelle comme une *différance*. Il s'agissait de louer les échanges culturelles et non d'en avoir peur. Il a été le chantre des migrations, et a ainsi élaboré ses concepts les plus percutants. Stuart Hall fit du nomadisme culturel un défi

³⁵⁵Charles-Philippe David ; Julien Toureille, (dir.), *Le conservatisme américain, Un mouvement qui a transformé les Etats-Unis*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 200 p.

³⁵⁶ C'est le cas en juillet 2017, du Musée de Madame Tussauds, qui a été au cœur d'une petite polémique, concernant la pigmentation de la chanteuse (Annexe 36).

pour ce monde qui, inéluctablement se dirigeait vers cela ; mais essayait encore, par de vains soubresauts, de résister.³⁵⁷

De la même façon, les femmes de notre étude ont des cultures qui attirent car elles portent en elles l'essence des communautés. Une position multiple, qui serait plutôt celle du populaire ou des gens de la périphérie. Quelques soient les bords dont est tirée une œuvre de nos jours, la culture issue de la périphérie est riche. Elle nous permet de lire une créativité sans cesse plus accrue.

2. L'origine

2.1 Créativité des œuvres issues du "bas"

Les œuvres issues du populaire sont de nos jours très plébiscitées. Ceci signifie que le consommateur contemporain recherche un produit qui vient de sources non pures, semble-t-il. Le populaire est issu principalement des œuvres de classes inférieures. L'analyse de textes dit "de réseaux sociaux" ; de discours issus de rencontres féminines lors de galas ; de chansons de *rhythm and blues* ou de unes de magazines, comme il est ici question, montre que l'on s'intéresse à un art populaire. Il semblerait que désormais, les rôles semblent dévolues à des groupes jadis rejetés. Ceux-ci donnent le ton, encouragent de nouvelles tendances.

Beyoncé Knowles est désormais une artiste lue dans des médias dits sérieux.³⁵⁸ Elle a finalement décentré sa musique. Elle politise son art et montre que pour lire l'évolution de la société, la musique peut aussi, au même titre que l'Histoire, jouer un rôle de recensements des réalités. L'art populaire peut aussi éduquer. Qu'est-ce à dire concrètement ? Par exemple, lorsque parut son dernier album, Beyoncé a montré un pan de sa personne encore peu perçu, un changement qui lui a permis de réaffirmer une force discursive. La parole prise via *Lemonade* était forte à plus d'un titre : elle était féminine, elle était noire, elle critiquait

³⁵⁷Stuart Hall, « Une Perspective européenne sur l'hybridation : Eléments de réflexion », *Hermès*, 28, 2000.
Lien :HERMES_2000_28_99 (2).pdf, pp. 1-4.

³⁵⁸ Les médias mais aussi les sujets d'études, comme cette discipline étudiée à l'Université de Copenhague par le musicologue Norvégien Erik Steinskog,. Voir article : « Beyoncé, sujet d'étude à l'université de Copenhague », mis en ligne le 15/09/2017 par Hivert, Anne-François, consulté le 02/10/2017.
Lien:http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2017/09/15/beyonce-sujet-d-etude-a-l-universite-de-copenhague_5185899_4497186.html

l'hégémonie blanche. Les choses semblaient comme si désormais, la tendance devait venir du bas.

Un "bas" qui paraît devenir le nouveau "haut" ou le nouveau centre (l'origine de l'influence). L'art de Beyoncé nous permet de voir comment des pratiques généralement occultées, sont maintenant entendues. Le féminisme dont elle est devenue (dans le cinquième album, *Beyoncé*, 2013) un des chantres, lui a permis de porter un étendard que plusieurs années en arrière, seules des femmes instruites pouvaient revendiquer.

Le populaire agit dans les productions contemporaines comme s'il revitalisait l'art et la culture en elle-même. Les apports des minorités raciales, comme la communauté noire américaine, ont été déterminants pour affirmer une nouvelle hégémonie artistique. Les afro-américains comme Beyoncé confirment leur force dans des champs musicaux. Ces nouveaux artistes semblent désormais inverser les tendances. Le nombre d'artistes noirs propriétaires de structures de productions musicales devient assez éloquent, de même que les producteurs et réalisateurs de films ; ainsi que les artistes en eux-mêmes qui gravitent sur les scènes d'influences. Ceci rétablit quelque peu l'équilibre des forces.

Michelle Obama a été la totale rupture comme première dame. A cette fonction, on n'avait encore relevé de femme noire. Son origine sociale et raciale étaient donc des éléments importants. De plus, elle a aussi été une image de rupture par ses prises de position, comme celui sur l'Amérique, qu'elle critiquait durant la campagne de son époux. Elle a souvent pris du temps, par des rencontres entre femmes ou des émissions, afin d'affirmer une opinion plus intime sur l'éducation³⁵⁹, l'autonomie féminine. Elle a permis qu'une parole noire féminine puisse enfin se faire entendre au sommet de l'Etat.

Le populaire intervient donc par son origine, lisible par la franchise de ses interventions, en marge d'une parole toute puissance, occidentale. Nombreuses sont les voix durant le mandat de Barack Obama qui ont voulu faire passer le couple noir pour des amateurs en matière de politique, comme la polémique concernant la photo officielle de Michelle Obama. Les travers supposés de l'ex Première Dame américaine renvoyaient à une

³⁵⁹ «Le plaidoyer de Michelle Obama pour l'éducation», consulté le 02/10/2017 à 00H15. Lien : https://www.ted.com/talks/michelle_obama?language=fr
Ou encore : «Michelle Obama : For girls, a heartbreaking loss, and an opportunity», mis en ligne le 05 octobre 2016, consulté le 02 octobre 2017 à 00H18. Lien : <http://edition.cnn.com/2016/07/01/opinions/africa-trip-michelle-obama/index.html>

origine sociale, raciale. Forte de cette position de femme "populaire", Michelle Obama a ainsi construit son image sur une certaine proximité, loin de la froideur que pouvait donner la fonction. Une image simple, abordable qu'elle a pu montrer lors des nombreux talk shows auxquels elle a participé durant les huit années passées en tant que Première Dame. L'usage même de promotion de ses programmes appartenait à un registre populaire, comme les émissions humoristiques qui lui ont souvent demandé de changer d'apparences. Ou encore les danses sur la cour de la Maison Blanche, ou les visites ouvertes guidées à la Maison Blanche ; pratiques prise par les Obama, et neuves. Tous ces moyens ont permis de voir les manifestations uniques d'un couple noir, qui réaffirmait simplement à la tête de l'Etat, de nouvelles façons de faire.

Kara Walker est une artiste issue de l'*establishment* artistique. Elle a été reconnue dans son art à plusieurs reprises. Le populaire serait lisible sans doute dans des tentatives plus récentes. Cependant, à part un usage de textes assez suggestifs, la plasticienne demeure profondément élitiste. Parlant de l'usage du texte chez Kara Walker, on évoque les minis discours (ou *short stories*) dont la plasticienne parsème ses œuvres, comme titres ou œuvres entières. Ceux-ci sont dits d'une manière quasi vulgaire (annexe 25). La vulgarité de ces minis discours contraste ainsi avec un art qui se veut cependant raffiné, bien que représentant des scènes grivoises. Les textes de Kara Walker sont dits en mauvais anglais, et ils utilisent expressément un champ lexical du sexe pour être une mise en matière plutôt crue d'un art souvent distingué.

La vulgarité est le signe de certaines communautés qui n'ont pas de tenue ou de maintien. Kara Walker se réapproprie ce mythe et s'autorise l'emploi de scènes qui vont volontairement choquer. Elle fait ainsi d'une pratique dite élitiste un art sale, souillé par l'emploi d'une vulgarité qui devient une part essentielle de sa pratique artistique. L'art de Kara Walker semble être le compromis entre un médium blanc et une lecture noire. Elle s'approprie l'art de la silhouette ou de la sculpture en mettant des sens (interprétations ou lectures) "noires". Dans nombre de ses œuvres elle n'hésite pas à montrer des corps de femmes nues, de parties d'anatomies très explicites. Cette lecture traumatique des corps, surtout des corps noirs, vient comme confirmer les dires sur la sexualité débridée noire. Kara Walker se réapproprie donc un stéréotype, et cela intervient dans toute sa pratique. Elle ne cesse de faire un art qui traduit le désir de sexualiser ses personnages noirs. Ce sont des textes et des images qui nous plongent dans l'intimité d'une artiste noire, et peut-être encore plus, dans notre propre intimité. Le populaire est un produit de notre temps, une manière de voir

des pratiques issues des classes inférieures, qui semble prendre de l'ampleur. Il permet de lire l'émergence de la périphérie, cette foule anonyme grouillante de créativités.

2.2 Périphérie et marginalisation

La périphérie désigne communément le lieu en dehors des sentiers, de la route. Au sens figuré il désigne le lieu oublié. Pour le dictionnaire, on dit qu'elle désigne « l'ensemble des quartiers éloignés du centre d'une ville et situés de part et d'autre de ses limites.³⁶⁰ »

Le terme est vu avec celui de « centre » comme un *clivage*³⁶¹. L'opposition de ces deux termes enjoint une lecture conflictuelle, du moins dans celle qu'en ont donnée les *Cultural Studies*. Avec les dynamiques de mondialisation et de régionalisation, il est devenu commun d'évoquer ce clivage centre-périphérie.

Dire que certains groupes appartiennent à la périphérie c'est dire qu'ils sont marginalisés, oubliés. La périphérie concerne donc ces groupes qui sont minoritaires aux Etats-Unis, nous les citerons comme étant les noires américaines. Ces dernières ont longtemps revendiqué leur droit à la parole. Elles ont longtemps revendiqué leur droit à la liberté, à l'existence et à la visibilité. La périphérie que nous analysons dans notre travail a un sexe : elle est féminine. Elle se libère des carcans établis et récupère son droit à la parole. Les femmes ici étudiées réfutent les mythologies sur leur compte, au travers de contre-stéréotypes. Leurs parcours sont des preuves qui contredisent les discours idéologiques et racistes.

Dans un de ses discours, Michelle Obama affirme qu'elle a dû chasser les voies qui maintenaient des idées fausses sur sa personne. Elle y évoque comment elle a dû taire ces voies qui la pré-définissaient. Ceci pour dire que les discours stéréotypés sont ce qui maintient des groupes dans des périphéries.

La périphérie qui s'assume, voilà ce que l'on relève comme changement majeur dans cette époque contemporaine. Une époque qui affirme une existence souvent tue, quoi que l'on

³⁶⁰Définition du terme "périphérie" tiré du site ayant pour lien :

<http://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A9riph%C3%A9rie>

Définition B.2, consultée le dimanche 27 août 2017 à 02h49.

³⁶¹Judith Maar, Julia Niykos, (DR), *Le clivage centre-périphérie dans une approche interdisciplinaire*, coll. Cahier de la Nouvelle Europe, Paris, L'Harmattan, 2013, 432p., p. 8.

connaisse sa créativité. Les *Cultural Studies* ont montré comment les petites gens permettaient de dire la vivacité des sociétés. La vivacité relevée chez ces populations permet de voir le monde dans lequel l'on vit. Cette périphérie devient le nouveau centre, le nouveau lieu de départ de l'inspiration musicale, de l'influence politique, de l'art élitiste contemporain. A tous les niveaux désormais on peut relever une nouvelle hégémonie noire, féminine.

L'origine inversée est le produit d'une émergence, d'une nouvelle force noire qui a compris que les limites devaient être traversées, et ce dans toutes les sphères. L'inversion de l'origine d'influences donne une nouvelle approche de la notion de pouvoir. Le pouvoir périphérique passe particulièrement par la culture. Il prend appui sur une adhésion des masses. Un nouveau pouvoir qui ne passe pas nécessairement par les votes, les élections, mais par une présence via les médias, et par une puissance financière, créant de l'influence. Bien que devenues des forces d'influences, les personnes issues des marges doivent toutefois inverser des discours créant des images dévalorisantes.

Chapitre 3 Création d'images

Cette partie engendre une réflexion sur l'image et sa génération de racisme. Les individus minoritaires, ici les noires américaines, drainent des perceptions dévalorisantes que le visuel, comme texte ou forme discursive, porte. Ces minorités sont des personnes s'originant dans la « périphérie » ; appelée ainsi par opposition au « centre », lieu de pouvoir et de domination occidentale.

Le racisme pervertit les relations sociales. Il est une construction idéologique, des dominants, souhaitant classifier les rapports de forces. La classe en elle-même, comme forme de maîtrise des groupes, justifie ces lectures dévalorisantes raciales ; par le maintien d'un système qui voit toujours les mêmes (ou presque) aux mêmes échelons.

1. Formes discursives

1.1 Le Visuel ou l'attrait de l'autre *autrement*

L'image est une forme de discours. Elle permet de lire les changements, modifications sociaux. Le visuel concerne toutes les pratiques imagées. Il s'agit donc ici d'analyser les diverses actions des femmes de notre étude. Le visuel est une manière d'atteindre plus directement un public adepte des images, via les réseaux sociaux, formes populaires de notre temps ; et les magazines féminins ou généralistes.

Des journées d'études tenues à Bruxelles les 21 et 22 mai 2005 avaient eu pour thème « Intermédialité visuelle ». Entre autres préoccupations, les auteurs devaient répondre à la question de savoir « quelles étaient les étapes sémiotiques de différenciation d'un langage à l'autre ? » (en analysant la peinture, la photographie, le cinéma, l'art vidéo, les installations, l'art numérique.³⁶²) Nous, nous tâcherons plutôt de comprendre comment ne pas voir des similitudes sémiotiques dans chaque type de média visuel ? Car pour nous c'est effectivement la réalité, les arts et médias visuels disent le même discours mais avec des moyens différents.

³⁶² Université de Limoge CERES, Centre de Recherche sémiotique, Intermédialité visuelle, Pulim, 2007, n°3, 2005.

La forme imagée est définitivement la pratique de Kara Walker. Elle utilise les images comme discours. Ces images véhiculent un discours porteur d'une lecture historique réactualisée. La lecture de Kara Walker de l'histoire de l'esclavage américaine est parfois ambiguë. Elle réactive les stéréotypes sur les noirs, et les montre comme les grands perdants de l'Histoire. Les Noirs sont montrés comme des personnes pauvres, laides, dominées. Les images sont sa manière d'offrir une lecture raciale sur la question ou le "problème" noir. Le visuel de Kara Walker est donc intrigant et cependant attractif. Le visuel est attractif, chez Kara Walker car il se lit au moyen de deux couleurs principales dont la combinaison crée un clair-obscur, une liaison habilement pensée pour représenter les rapports sociaux et raciaux conflictuels.

Kara Walker emploie le choc visuel afin d'attirer le spectateur. Le moment de la consommation artistique chez elle ne se fait donc pas sans heurts. Il y a une intense connexion entre son art et le regardeur. Cette position de voyeur dans laquelle Kara Walker place le spectateur/regardeur semble obscène. En effet, elle paraît vouloir mimer par l'art raffiné quelques stratégies des lieux coupables (comme les bordels, *etc.*). L'art est ainsi une alliée des instincts humains. Cet art de Kara Walker séduit et horrifie par l'étrangeté de ce qu'il représente, par les couleurs en noir et blanc, ou colorée. Dans *Darkytown Rebellion* (2001), on a affaire à des silhouettes noires sur mur blanc avec des couleurs projetées (donnant un effet de couleur compris dans la fresque elle-même).

La plasticienne use de l'art pour repenser les images sur sa communauté, et elle n'en a pas peur. Ainsi les représentations de la "grosse tante Jemima" et autres, ne cessent de pulluler dans son art. La culture populaire est réinvestie afin de produire un art visuel plutôt élitiste car choyé par les grandes institutions.

Kara Walker, *Darkytown Rebellion*, 2001, silhouette découpée et projection sur mur, 4.3 x 11.3m, (Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg)



L'artiste Kara Walker veut traduire le passé en une forme visuelle. Ses œuvres le témoignent. Une idée fixe qui la taraude et qui donne à son art parfois, un air de recensements de faits et méfaits historiques. En effet, l'artiste n'hésite pas à travailler des histoires réellement vécues dans ses productions. Elle reproduit alors l'histoire vraie par un caractère si ingénu que cela en devient choquant. Un cas de production tiré du vrai (parmi tant d'autres), est par exemple *The Daily Constitution 1878* (2011), qui représente une femme noire pendue à un arbre.

**The Daily Constitution 1878, 2011, Graphite et pastel sur papier, 182.9 x 197.5 cm
72 1/8 x 77 3/4.**



Beyoncé est une artiste qui a construit une image assez stable. Une construction qui s'appuie sur un visuel fort. Le visuel est ainsi une stratégie qui lui a permis de s'affilier nombre de personnes. Une équipe de production qui a compris que l'image de la jeune artiste devait sans cesse être conservée, loin des scandales. Beyoncé use d'un groupe important, et a même fondé sa propre structure de productions de films et de vidéos : *Parkwood Entertainment*. Les réseaux sociaux sont devenus l'outil qui rapproche ladite artiste et son public, dénommé *beyhive*.

Une analyse des pratiques visuelles de Beyoncé montrent des récurrences. Les récurrences concernent des images-phares, notamment celle la représentant comme la Vierge Marie ou, pour certains, en une Déesse Africaine. Les nombreuses images de Beyoncé ont été des sortes de "patrons" par lesquels elle a conçu sa carrière. Elle a reproduit ces actes symboliques d'années en années, s'appuyant sur une interprétation de béatification de sa personne, comme la mise en scène de l'annonce de sa grossesse et la naissance de ses jumeaux.

Le symbolisme sature l'œuvre de Beyoncé, et déteint considérablement sur son art. Elle tisse une image personnelle qui tend à introduire une symbolique forte, une identification de son être avec le divin. Si l'image est ce qui maintient la présence artistique d'un artiste, elle peut aussi être prise pour écrire une histoire parallèle, d'ordre religieux, ésotérique, notamment chez Beyoncé. Le message sous-jacent à la pratique artistique devient ainsi une sorte de non-dit mais qui, finalement, soutient toute la logique d'ensemble.

Beyoncé comme à son habitude, use ici de réappropriation de l'iconographie chrétienne. Elle le fait lors de la naissance de ses jumeaux, sur le cliché où l'on voit le voile couvrir sa tête, couverte de fleurs, et ayant stratégiquement portée des dessous rouge et bleu, couleurs que porte traditionnellement la Vierge.³⁶³ Dans son clip vidéo *Mine* (2013) elle avait aussi usé du même stratagème, confondant sa personne à celle de la Vierge ; tout comme sa prestation très remarquée aux *Grammys Awards 2017*, où elle fusionna la symbolique de la Madone à celle des traditions africaines.

Beyoncé, dans *Mine*, jouant la scène de la *Pieta* de Michel Ange.



En usant du code iconique de la Madone, Beyoncé inscrit la figure de la femme noire dans la tradition judéo-chrétienne. Elle la légitime quelque part, cette femme noire souvent

³⁶³Le blog de Nathalie Dietschy, historienne de l'art et journaliste, nous a beaucoup servi pour cet argument. Sur le lien : <https://blogs.letemps.ch/nathalie-dietschy/2017/03/28/beyonce-et-la-madone-retour-sur-une-image-deja-iconique/>

Consulté le dimanche 27 août 2017 à 18h30.

Dans *The Guardian*, Anna Furman, analyse également l'image mariale représentée par le cliché (posté sur le réseau social Instagram), comme un remix de rococo et d'influences 'Femish', sur « Decoding Beyoncé's pregnancy pic : a remix of rococo and Flemish Experiences », mis en ligne le 02/02/2017, consulté le dimanche 27 août 2017 à 19h15.

Lien : <https://www.theguardian.com/music/2017/feb/01/decoding-beyonces-pregnancy-pic-a-remix-of-rococo-and-flemish-influences>

invisibilisée. Beyoncé jongle entre appropriation identitaire noire et blanche. Tantôt elle est une amazone ou une Madone ; tantôt elle est une déesse de la fertilité africaine (annexe 26). La chanteuse complique ainsi son positionnement identitaire. Elle a pris l'habitude de parler le langage subliminal. Elle évoque des réalités naturelles (l'annonce de sa grossesse) par des images surnaturelles ou iconiques (la Vierge). Elle associe ici deux niveaux discursifs, le simple et le complexe ; s'adressant ici à divers publics.

Le cliché posté par la chanteuse, annonçant sa grossesse de jumeaux, sur le réseau social Instagram, le 1^{er} février 2016.



Image suivant l'accouchement des jumeaux, également postée sur le réseau social Instagram, le 14 juillet 2017³⁶⁴.



³⁶⁴Article paru : « Beyoncé publishes photo of her twins on Instagram », de Harmon Steph, le 14 juillet 2017, consulté le 02/10/2017 à 00H12.
Lien : <https://www.theguardian.com/music/2017/jul/14/beyonce-photo-twins-instagram-sir-carter-rumi>

Beyoncé performant aux *Grammys Awards*³⁶⁵, le 12 février 2017.



Plusieurs communautés sont aujourd'hui des lieux d'interactions virtuelles. On peut citer le site *Tumblr*, qui est l'un des sites sur lequel la communauté afro-américaine interagit le plus. Le site voit aussi régulièrement être célébré le *melanine month*, la période de février où chaque afro-américain peut affirmer son identité au travers de photographies, d'images, de poèmes ou d'hommages à des personnes fortes de l'histoire afro-américaine (ce que d'ailleurs fit Beyoncé en postant le cliché de l'annonce de ses jumeaux, à cette période-clé).

Tumblr, comme beaucoup d'autres, est une communauté participative³⁶⁶. *Instagram*, relativement jeune, (qui permet de partager des photographies à partir de smartphones, et des vidéos), est devenu incontournable ces dernières années, notamment pour les industries de la mode. Ces deux sites sont des lieux qui permettent des interactions ou des partages d'opinions. Le public rétrécit le champ spatial avec les personnes "suivies" ou personnalités et émet des discours. Cela favorise la popularité de plusieurs personnalités.

Les communautés participatives sont des discours virtuels qui deviennent très importants de nos jours, car relayés dans les médias traditionnels. Ils sont la nouvelle manière de

³⁶⁵Voir l'album de l'événement, de Shyam Dodge, à cet effet : « Beyoncé's Twinning at the Grammys ! Queen Bey proudly parades her baby bump as she slays with stunning regal performance », mis en ligne le 13/02/2017, consulté le 02/10/2017 à 00H28.

<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-4218428/Pregnant-Beyonce-debuts-baby-bump-Grammys.html>

³⁶⁶ Nous empruntons cette expression à John Fiske, cité par Cervulle, Maxime dans *Cultural Studies, Théorie et méthodes*, *op. cit.*

Sur la même lancée : Eric Keslassy, Alexis Rosenbaum, *Mémoires vives : pourquoi les communautés instrumentalisent l'Histoire*, Paris, Bourin, 2007, 135 p.

communiquer de la génération dite "digital natives"³⁶⁷. Cette communication spontanée peut ou ne pas être maîtrisée, et cela nécessite donc chez les personnalités une grande maîtrise.

Michelle Obama a quant à elle rétabli la représentation du corps noir féminin, généralement meurtri, selon le critique Hilton Als, lors de sa photographie d'investiture en 2007³⁶⁸. Cette naissance iconographique de la femme noire a été le fait d'un acte officiel qui adoubaient enfin une figure jadis dévalorisée. Michelle Obama par la posture, le physique et la tenue, allait ainsi faire entrer la femme noire au rang de figure regardable et appréciable, en dépit de la polémique qui entourait cette image. En effet, certaines voix critiquèrent le physique noir, tentant par là même de réactiver le discours calomniateur, raciste (annexe 5).

Michelle Obama a également fortement associé son image à la pop culture, que ce soit sur des émissions de variété ou par ses accointances avec Beyoncé et d'autres grands noms de la musique contemporaine pop. Au travers de cela, elle a ainsi modifié chez le peuple américain leur idée du rôle de Première Dame. Elle a compris que le média visuel permettait de toucher un grand nombre de personnes ; spécialement le public jeune qu'elle désirait atteindre au travers de ses programmes contre la malnutrition, l'obésité. Au magazine *Variety*, elle dira que venir à la télévision lui permettait de parler à des jeunes ; et que ces derniers la remerciaient de se rendre disponible à la télévision.³⁶⁹

Le visuel chez Michelle Obama induit aussi le corps. Ce corps masculin, fort, selon certaines critiques, qu'il faudrait cacher et non assumer comme elle le fait. Michelle Obama offre à voir par son expérience, une lecture racisante et critique sur le corps noir, comme il en a été pour Saartjie Baartman. Le corps de l'ex Première Dame était sans cesse critiqué, comme l'affirme N. Gordon-Chipenbere dans *Representation and Black Womanhood*³⁷⁰.

L'image, le visuel sont des textes, ils sont lisibles comme tout texte traditionnel. La textualité est une chose importante ; une notion qui nous permet d'analyser toutes les formes culturelles.

³⁶⁷Thomas Stenger, *Digital Natives : culture, génération et consommation*, Caen, éd. EMS, coll : consommation des 0-25 ans, 2015, 352 pages.

³⁶⁸Hilton Als est cité par Vanina Géré, in « De la représentation comme violence: L'art de Kara Walker », *Op.cit.*

³⁶⁹Nate Johns, la cite, sur « Michelle Obama explains why Representation in Pop Culture Matters », mis en ligne le 23/08/2016 et consulté le dimanche 27 août 2017 à 18h59.

Lien : <http://www.vulture.com/2016/08/michelle-obama-on-why-tv-representation-matters.html>

³⁷⁰Gordon-Chipenbere, Natasha, *Representation and Black Womanhood. The Legacy of Sarah Baartman*, 2011 (édité par l'auteure), 207 p., p. 175.

1.2 Textualité et variation des médiums

Le texte est un discours. Les textes sont des éléments culturels divers. Il n'y a pas seulement la forme littéraire. La manière dont les femmes de notre étude ont pu évoluer, est lisible dans les différentes formes textuelles choisies.

Le texte est l'image. L'image est le texte. Dans notre travail, on tente de montrer que les diverses images qui font l'actualité médiatique ou artistique sont des discours qui peuvent être lus comme tout texte écrit. L'image se revêt d'une écriture propre à elle. Lire l'image comme tout texte traditionnel écrit, c'est pouvoir la lire et la décoder, y voir un sens lisible. Autrement dit, les clips vidéo, les émissions de télévision, les couvertures de magazines sont revêtus de sens car pouvant être interprétés. Ainsi, dans la consommation de vidéos via les communautés participatives, il y a la présence d'un texte qui "parle" au public, et ce texte est donc décodé. Le fait que le public le décode dit que les codes en sont connus, car ces textes vidéo utilisent des références connues des publics. Les textes selon nous appartiennent donc à toute forme compréhensible par des publics. La textualité est ici le fait d'interpréter avec les moyens que l'on a à sa disposition, tout objet culturel.

Le projet des *Cultural Studies* a permis une compréhension sémiologique des productions culturelles³⁷¹. Autrement dit, tout a été analysé, dès lors que l'on comprend chaque élément, objet, attitude, geste comme signe. Le texte plastique de Kara Walker est une forme particulière. Il nous offre une matière attractive, mais parfois aussi inquiétante de voir le monde. La plasticienne choisit le matériau de la silhouette et de la sculpture, afin de modeler d'une certaine façon, l'histoire de l'esclavage. Le texte plastique de Kara Walker, laisse cependant voir un texte traditionnel, sous-jacent. C'est-à-dire que la continuité de la parole raciste ne quitte pas l'art de Kara Walker ; mais elle demeure comme ravivée. Kara Walker fait revivre une histoire horrible et meurtrière sans la magnifier, l'améliorer. Le conflit racial apparaît dans toute sa tragédie, engloutissant l'innocence des spectateurs, faisant fi des tabous.

³⁷¹Florent Guénard, « Critique de l'hégémonie culturelle », A propos de *Identités et Cultures* de Stuart Hall, mis en ligne le 26/10/2007, lien : <http://www.laviedesidees.fr/Critique-de-l-hegemonie-culturelle.html>
Consulté le jeudi 3 août 2017 à 03H58.

Beyoncé est une artiste dont les modalités textuelles sont nombreuses. Elle a aussi bien utilisé les films que les chansons. Elle a permis de construire un discours parti d'une lecture *mainstream* (ou conventionnelle) à une autre beaucoup plus personnelle. Le texte écrit de Beyoncé est pour les quatre premiers de ses albums, une aventure collégiale, c'est-à-dire qui n'est pas personnelle mais se réfère à tous. Elle puise dans les tendances de son temps pour produire son art, et semble se réinventer au travers de rencontres artistiques ou d'emprunts. Le texte ici porte alors une richesse intertextuelle parfois assumée, parfois spoliée. Le texte écrit neutralise le sens dans la vie même de l'artiste. La compréhension devient ainsi, pour le public, limité, et nécessite alors un décodage de la chanteuse elle-même. Cette dernière va alors divulguer parcimonieusement des informations personnelles à des périodes clé, au travers de concerts, de photos ou de chansons liés à des événements intimes. Tous ces textes auront pour but l'assise du mythe.

Chez Michelle Obama, le texte parlé et écrit font presque parties intégrantes de son existence politique. L'usage de la parole fonde le contrat avec le peuple américain. Elle use ainsi de discours avenants, mais aussi éloquents, qui la rendent accessibles, construisent son image. Le texte dit/lu se juxtapose au texte vestimentaire. Ce dernier, éloquent, permet de relire les rapports sociaux de genres, de classe et de race.

Le racisme comme tout autre signe, est un texte lisible. Le racisme est le nerf de la guerre, dans le sujet qui est le nôtre. Il structure tout ce qui concerne la problématique de notre sujet. C'est le racisme qui problématise la présence, à des sphères émergentes, des trois femmes de ce travail. La race est donc nécessaire à la compréhension des tensions relevées dans les supports médiatiques. Nous pouvons par ailleurs citer F. Guénard :

« Penser la culture comme hégémonie, c'est ainsi dépasser le fonctionnalisme qui consiste à ne voir dans les médias que des instruments au service des classes dirigeantes. Libres de toute contrainte externe, les médias, qui sont responsables de la description et de la définition des événements survenant dans le monde, fixent le langage à partir duquel est produite la signification (p. 95). C'est ce qu'enseigne le structuralisme selon Stuart Hall : les choses ne contiennent pas leur propre signification, celle-ci est produite par le langage, qui est une pratique sociale. Les médias donnent du sens, et c'est en cela qu'ils assurent l'hégémonie : l'idéologie est moins un ensemble déterminé de messages codés qu'un système de codification de la réalité (p. 100). C'est de cette manière, par exemple, qu'ils construisent une idéologie raciste : non en se faisant l'écho d'une conception

ouvertement raciste du monde, mais en supposant que le monde n'est intelligible que rapporté à « des catégories de race. »³⁷²

L'idéologie est le fruit d'un consensus entre les classes dirigeantes et les masses ; ces dernières adhèrent au discours porté par les dominants. La race de même rend le monde intelligible.

Beyoncé Knowles évoque le racisme comme intégré et normalisé dans certaines communautés, soit la communauté noire américaine. Elle condamne les violences policières et intègre via son art, (se servant de sa notoriété), les sujets brûlants. Elle poétise la souffrance dans *Lemonade*, par le ton, la poésie vibrante (au moyen de textes empruntés à W. Shire), et les images employées.

Kara Walker a construit son art sur le fil conducteur de la souffrance et du racisme. Son art questionne la vie en contexte de racisme ; vivre alors même que pour certains, l'existence est un problème. La lecture de Kara Walker par le procédé de l'humour nous interpelle cependant plus que les livres d'histoires. Elle fait ce que nombre d'entre eux ne font pas : elle montre. Cette image vue, consommée de l'esclavage, interpelle le public de manière plus éloquente.

Michelle Obama a évoqué le racisme dans la lutte des classes ; dans sa lutte pour atteindre une certaine émancipation sociale (référence à son parcours personnel). Le racisme a aussi parasité son parcours de Première Dame, par des couvertures de magazines osées ; et des commentaires audacieux sur son anatomie. La première Dame a confronté le racisme durant ses huit ans d'exercices à la fonction de Première Dame.

Le racisme est une lecture idéologique qui limite des êtres en fonction de leur race mais aussi en fonction de leur classe.

La classe définit les différenciations sociales, les origines de revenus et de positions. La classe maintient les strates sociales et montre les groupes dominants et ceux qui subissent. Dans notre travail, la classe maintient les limites ; elle garde ou souhaite garder intactes les

³⁷²Florent Guénard, « Critique de l'hégémonie culturelle, À propos d'Identités et Cultures de Stuart Hall », mis en ligne le 06/10/2007, lien : <http://www.laviedesidees.fr/Critique-de-l-hegemonie-culturelle.html>
Consulté le jeudi 03 août 2017 à 03H58, *op.cit.*

perceptions de limitations de certains groupes et la domination d'autres. La classe est donc dangereuse, même si elle aide à lire les manifestations des groupes d'une société.

Dans notre travail, les femmes étudiées ont dû franchir les limites sur la classe, et amener une autre perception de la femme noire.

Michelle Obama est une femme qui vient d'une origine modeste. Son parcours scolaire et universitaire lui ont permis de se hisser jusqu'à une position d'influence. Sa trajectoire montre que les idées de classes ne sont que... de simples idées de cantonnement, pouvant être dépassées.

Beyoncé est une femme issue d'une famille moyenne. Loin du manque, son ascension révèle cependant la présence de communautés de plus en plus émancipées, quittant les limites imposées.

Kara Walker montre, dans ses œuvres, une lecture qui s'appuie sur l'ancienne domination à l'époque de la guerre de Sécession, de l'esclavage américaine. Elle permet de voir les limites de classes qui maintenaient les séparations entre blancs et noirs, dans le contexte traumatique de la plantation.

La classe montre les limites ; mais elle montre aussi qu'elle est une idée, une pure création idéologique, pouvant être dépassée. Les femmes que nous étudions ici le prouvent par l'autonomie qu'elles ont dans leurs sphères d'influences respectives. Et ce faisant, elles font œuvre d'engagement, posant, par leur vie, plus d'actes politiques que certains intégrés dans la machine d'Etat.

2- Le rôle de la politique

2.1 Les subalternes et la Politique

La politique ne signifie pas uniquement faire la gestion de la cité, après un mandat ou une élection. Les prises de position personnelles sont aussi des manières de faire usuelles, des pratiques de vie quotidiennes. La prise de position comme celle d'un chant anti-raciste est tout aussi utile et éloquente qu'un discours à l'assemblée nationale. Ainsi, la chanson *Flawless* de Beyoncé évoque le traitement inéquitable des jeunes filles et garçons. La prise de position de

Michelle Obama sur l'éducation des jeunes filles est aussi politique, elle montre qu'elle s'intéresse aux changements devant être initiés par les dirigeants. La prise de position de Kara Walker sur l'élection de Donald Trump et les lynchages des noirs durant l'ère Obama est également politique.³⁷³ Elle montre que l'artiste veut que soit compris le monde racisé dans lequel on vit.

La politique est importante pour comprendre les directives données du "haut". Elle montre les directives des puissants. Elle manifeste une parole d'un ordre mondial. Faire acte de politique concerne donc les situations de vie où l'on décide de s'engager concrètement. L'engagement se définit comme « l'action de mettre en gage quelque chose » ; « résultat de cette action » (engagement de meubles), dans son premier sens. Mais il peut aussi signifier engager un « contrat oral ou écrit par lequel une personne engage les services d'une autre personne » ; un « contrat oral ou écrit par lequel une personne engage ses services ». Mais la définition que l'on va retenir ici pour clarifier, est celle d'engagement comme « participation active, par une option conforme à ses convictions profondes, à la vie sociale, politique, religieuse ou intellectuelle de son temps. »³⁷⁴ L'engagement requiert une participation active ; un désir de soutenir ses idées et convictions.³⁷⁵

Anais Kien, affirme, sur Stuart Hall et la politique, ce lien intéressant, qui peut nous permettre de comprendre l'importance de la politique chez les minorités :

« Il serait aisé de voir les articles de Hall, qui développent un appareil critique face aux thatchérisme des années 1980, comme de simples élucubrations militantes sous couvert de rhétorique scientifique masquée par la pensée pseudo conquérante des *Cultural Studies*. Et pourtant, en déconstruisant les paramètres et les appuis de l'émergence de cette nouvelle droite, pour en pointer l'imposture d'une unité

³⁷³ « Why Kara Walker's incendiary slavery art is as relevant as ever », de Murray Whyte, mis en ligne le 22 novembre 2016, sur www.theguardian.com
Consulté le vendredi 13 janvier 2016.

³⁷⁴ Définitions tirées du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), section "Engagement".
Consulté le mardi 16 août 2016, à, 18H23.

³⁷⁵ Voir : S., Howard, Becker, « Sur le concept d'engagement », *Sociologies* [En ligne], découvertes/Redécouvertes, Howard Becker, mis en ligne le 22 octobre 2006, consulté le 16 août 2016. URL : <http://sociologies.revues.org/642>

Ou encore : Chloé Chaudet, « Penser les (re)configurations de l'engagement littéraire », *Acta fabula*, vol. 17, n°1, Essais critiques, janvier 2006, URL : <http://www.fabula.org/acta/document9611.php>, page consultée le 18 août 2016.

idéologique, Hall fait la démonstration de ce qui a fait l'objet de tout son travail réflexif : l'articulation de la politique et de la théorie.»³⁷⁶

On comprend ici que la politique a été un socle important dans la matérialisation de la pensée hallienne. Elle l'est également dans notre corpus, tant est vrai que les femmes ici vues veulent avoir un langage qui change leur environnement.

Les femmes ici retenues ont un point de vue régulièrement invoqué. Elles ont une expertise qui a été testée dans divers lieux culturels et politiques. Aussi bien Michelle Obama, Kara Walker que Beyoncé Knowles ont des compétences vérifiées, comme le montrent les prix qu'elles ont remporté, les personnes qui les citent en exemple et les suivent via les réseaux sociaux. L'expertise se mesure donc à la popularité. Celle-ci est visible par les abonnements via des pages de réseaux sociaux, des couvertures de magazines, les expositions à des œuvres de charité ou des campagnes de publicité qui les concernent.

Ces femmes ont compris que la politique était aussi perceptible et faisable par leur engagement personnel ; dans des actes et des propos éloignés de la sphère politique (même si dans le cas de Michelle Obama, on est bien dans le monde de la politique). La politique, outil des puissants, est garant des moyens d'infléchissement du centre.

-2.2 La politique du Centre

La politique du centre, c'est la parole réglementée des pays occidentaux. Cette parole homogénéise le monde en une forme compréhensible. La politique du centre est matérialisée par les institutions. La politique publique est le résultat de cette idéologie que les représentants légaux font voter, valoriser. Un monde ainsi codifié peut finalement être rigide, maintenir des procédures, et surtout avancer par étape, être souvent en retard avec son temps. Voilà pourquoi les états occidentaux ont pendant longtemps légalisé l'esclavage (voir le *Code Noir*³⁷⁷) alors même que des idées abolitionnistes se faisaient déjà entendre. Les figures

³⁷⁶Anaïs Kien, « Stuart Hall : une grande pensée critique enfin traduite », *op. cit.*

³⁷⁷*Le code noir ou Recueil des règlements rendus jusqu'à présent*, 1788.

proéminentes sont des modèles qui permettent une exposition de sujets importants. Par leur autorité elles imposent à l'agenda mondial des thèmes jugés par elles, importants.

Les personnes subalternisées doivent donc contrer cette parole et présence hégémoniques contraignantes. Si la politique peut être contraignante c'est aussi parce qu'elle est linéaire et impose à tous une idée commune. L'hétérogénéité est le propre de notre société. La société multiforme et multilingue veut donner de la place à tout un chacun. Un dialogisme ou hétéroglossie évident. Cependant, la politique du centre ne nous permet pas toujours de lire cette lecture hétérogène, garante de toutes les individualités. Ce centre va donc parfois être un barrage à des idées démocrates, évolutionnistes, ou progressistes.

Lien :<https://books.google.fr/books?id=-2xAAAAcAAJ&pg=PT2&dq=le+code+noir&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwity8C374nWAhUBAcAKHfeKCIIQ6AEISTA#v=onepage&q=le%20code%20noir&f=false>

Partie 2. Le sujet noir et la rupture

La deuxième partie de cette deuxième inflexion, analyse le corps noir féminin, toujours présenté de manière ambivalent ; ce corps qui structure toute la perception de l'être noir.

Puis, une notion de l'être emprisonné est vue, car ce corps apporte effectivement des conflits sociaux, ou des heurts, qui obligent les protagonistes à le dompter ; en le montrant ou non.

Le corps politique, c'est un corps dont l'usage est habilement ciblé pour porter un message stratégique. La politique effectivement a une place de choix dans ce travail, chez les femmes étudiées. Elle leur donne l'occasion de porter une voix institutionnelle ; ou de dérouter le système.

Les protagonistes ici étudiées travestissent les codes généralement admis pour faire naître, par leur présence, de nouvelles discussions.

Chapitre 4. Le Corps nuisible

Le corps noir féminin a longtemps fait l'objet de représentations, très souvent abusives. Ce corps a souvent, depuis l'histoire de Sarah Baartman jusqu'à nos jours, connu des lectures disparates ; notamment sur sa protubérance et son absence de féminité.

Autant une lecture masculine du corps noir existe, autant une hyperféminité ou exagération de la féminité subsiste. A côté de cela, on peut également noter la présence de tendances à neutraliser les discours sur l'emprise corporelle pour ne ramener l'attention que sur la matière grise : c'est ce que nous appelons ici le contre-stéréotype.

Finalement, que ce corps féminin noir soit montré ou non il ne manque pas de susciter de l'attention. Sa lecture en devient politique.

1. Le physique noir féminin

1.1 Le Corps féminin noir : arme et faiblesse

Parmi les thématiques transversales que portent les trois femmes étudiées ; le corps est l'un des liens les plus forts. Sa présence est indéniable. Le corps pourrait même presque, associé à la race, être l'origine de la présence médiatique de chacune des femmes noires qui nous intéressent ici. Le corps est important par sa mise en valeur dans les productions étudiées. Cette mise en valeur est constante, montrant ainsi l'importance du corps.³⁷⁸

Chez Beyoncé, le corps est la matière visible qui achemine le discours chanté. C'est grâce à ce corps qu'elle a pu grimper dans le système fermé du show business. Ce corps en effet, contient les éléments préférentiels, il répond aux attentes de consommation d'une époque. Le corps de Beyoncé a dès le début de sa carrière été important ; que l'on pense à ses vidéos où des gros plans de son visage et où des insistances sur son physique étaient de mise ; ou encore à certains clips vidéo comme *Bootylicious*, où elle évoque explicitement ses rondeurs. Mais le corps était aussi important à cause de ses vidéos aux chorégraphies suggestives. Ceci a perduré jusqu'à nos jours, où le même exercice de danse devient un prétexte habile pour montrer encore et encore ce corps surexposé, transformé au fil du temps.

La chanteuse de *rythme and blues* a en effet créé un corps pour le succès. L'affinement dudit corps a tout simplement permis de le rendre plus "conventionnel"³⁷⁹. Alors que Beyoncé était encensée grâce à ses formes ; elle va cependant l'amincir et le muscler. Ses danses plus maîtrisées, quasi sportives, vont sans doute beaucoup y contribuer ; à moins que ce ne soit le désir de ressembler à une image occidentale, selon les préférences contemporaines.

Kara Walker utilise l'idée du corps comme matière. C'est le corps qui matérialise le lieu/l'intérêt qu'elle a dans l'art. Ce corps, elle le modèle, le dessine, le sculpte, le coupe, d'un point de vue créatif, et formel. Mais elle le déchire aussi, le broie, le salit, le pénètre, le violente. Kara Walker montre des images de corps nus, ou presque dénudés, sans le moindre

³⁷⁸Le corps noir demande une prise de position constante. Voir notamment: Michael Bennett, D., Vanessa Dickerson, *Recovering the Black Female Body : Self-representations by African American Women*, New Brunswick, New Jersey, New York, Rutgers University Press, 2001, 352 p., p. 306.

³⁷⁹ Une attention portée à son corps lui a souvent fait jouer avec : tantôt l'affinant, le temps des concerts ; tantôt entretenant le mythe de ses formes légendaires. L'artiste sait habilement le présenter en fonction des situations.

tabou. La nudité de la femme noire est parmi les plus troublantes, telle qu'elle la représente. On voit ici que la plasticienne n'essaie jamais d'embellir, mais elle montre des êtres hagards, perdant même l'envie d'être beaux.

Dans *African American*, elle présente une femme dont la nudité est évidente. Le corps féminin noir y apparaît négligé, ou plutôt "brut", sans raffinement. Pareille, lorsqu'elle dessine et coupe la petite fille aux bottes, sans désir évident de l'embellir, traçant de manière saisissante les formes du visage et le corps. Ou encore lorsqu'elle présente sa "Sarah Baartman", de manière quasi exagérée, comme désirant susciter le rire.

Kara Walker, *African American*, 1998.



Kara Walker.



Kara Walker. *Gone*, 1994.



L'artiste nous montre magnifiquement la laideur. Jamais ses personnages ne sont beaux ; ils sont négligés, sales, déguenillés (excepté lorsqu'elle représente les blancs). Toujours, elle les avilit (les noirs), les montre en position dévalorisante ; comme pris dans un piège, au moment d'une scène de sexe, d'un cri, d'une douleur. Le bonheur a fui des œuvres de Kara Walker. Il ne se voit ni dans ses silhouettes, ni dans sa sculpture, ni dans ses films (minis vidéo faites avec des silhouettes). Le monde en noir et blanc dit deux lectures du monde, deux *races* qui ne sont pas différentes finalement : blancs et noirs sont dans la même misère.

Michelle Obama était un corps dérangeant, ne fut-ce qu'à cause de sa position ; l'opinion étant peu habituée à voir des êtres de couleur loger à la Maison Blanche. Ce décalage a fait qu'elle a été souvent, insidieusement, sommée de justifier sa présence. On a ainsi vu son parcours questionné ; de son mémoire à Princeton en passant par ses fonctions, ou sa maternité. La femme de Barack Obama a été presque un objet de curiosité, qui surprenait.

Le corps telle que représentée par l'ex Première Dame était physiquement fort, imposant, athlétique. Il était aussi montré avec une aisance peu commune. Michelle Obama a valorisé la présence du corps noir, qui était souvent invisibilisé. En le montrant dans les émissions de télévision comme le *Tonight Show Starring Jimmy Fallon* ou le *Ellen De Generes Show* ; ou dans des voyages officiels, elle a affirmé une image jamais vue, à ce niveau d'influence, de la femme noire.

Ce corps imposant, mis sans cesse sous les feux des projecteurs, va très souvent être combattu pour sa différence, comme dans des couvertures de magazines assassines. Il va cependant aussi être sa revanche, par une stratégie de médiatisation. En effet, la mode représentant une des industries les plus puissantes dans le monde ; va cibler en elle une des images porteuses

du "chic" et du "glamour". Ce corps va devenir un objet habilement représenté. Tantôt montré, tantôt caché, il est le centre d'élucubrations, dans un monde consommateur d'images.

Ce corps dont nos protagonistes ont souvent fait les frais ; peut être aussi déclaré trop aguicheur ; et les femmes concernées d'*hyperféminines*, ou hypersexuelles.

Dans son article analysant les femmes humoristes dans les pratiques de talk shows, Nelly Quemener montre que celles-ci révèlent « les modes de catégorisation du genre à travers des « hyperféminités » et des « féminités masculines. »³⁸⁰ Les humoristes françaises recréent des manières diversifiées de montrer la femme. Tantôt très féminines, tantôt très masculines.

Nelly Quemener analyse « les pratiques artistiques au prisme des stéréotypes de genre ». Elle va nous aider à comprendre cette notion d'hyperféminité. La féminité est associée au « maniérisme et au souci excessif de soi³⁸¹ », nous dit l'auteure. Les images stéréotypées des femmes dans les médias (humoristiques) des années 90 véhiculaient une image de femmes laides, stupides. Les clichés étaient présents, et avaient pour but de réduire les personnages féminins. La beauté devient idéalisée par les images stéréotypées valorisant la "femme parfaite". Nelly Quemener, évoque même une crise du masculin face à une féminité exacerbée, favorisant une sexualité libérée.³⁸²

Dans la majeure partie des clips vidéo de Beyoncé Knowles, on se retrouve face à un « maniérisme excessif³⁸³ » de son *alter ego*, Sasha Fierce ; personnage de performances ou doublure scénique. Le maniérisme est une accentuation des traits féminins, dont certaines manières de se tenir, de minauder afin d'attirer l'attention masculine. Si Nelly Quemener analyse l'échec d'une féminité de classe supérieure singée par les gens ordinaires chez les personnages de Garcia et De Caunes au travers des personnages de Sandrine Trop Forte et Richard Jouir ; les artistes comme Beyoncé ont inversé les tendances. Elles ont fait en sorte

³⁸⁰Nelly Quemener, « Des pratiques subversives? Les humoristes françaises dans les talk-shows », *Recherches féministes*, Les voies secrètes de l'humour des femmes, Volume 25, numéro 2, 2012, pp. 39-156, ISSN : 0838-4479 (imprimé) 1705-9240 (numérique)

DOI : 10.7202/1013527ar

³⁸¹Nelly Quemener, « Ces femmes qui font rire : du stéréotype féminin aux "nouvelles féminités" dans les talk-shows en France », *Sociologie de l'Art* 2/2011 (Opus 17), p. 14-30.

URL : www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-2-page-14.htm.

DOI : 10.3917/soart.017.0014

³⁸²*Ibid.*

³⁸³*Ibid.*

que les classes dominantes au contraire copient les personnes issues des classes populaires³⁸⁴. Aujourd'hui, en effet, ce sont les classes du "haut" qui récupèrent les normes définitionnelles des classes populaires. Beyoncé Knowles joue avec des images sexualisées de la femme noire ; et des stéréotypes sur le corps noir. Elle met en avant sa musculature, ses cuisses larges, sa poitrine, sa crinière blonde ; et tout ceci fait œuvre d'hyperféminité. Les tenues qu'elle porte dans les clips vidéo ou hors, se veulent suggestives, renvoyant toujours à cette hyperféminisation du sujet. Les clips comme *Déjà vu*, *Upgrade You*, *Dangerously in love*, *Sorry*, montrent des plans où la chanteuse se met en retrait pendant la séquence "rap" (de son partenaire Jay-Z dans les trois premiers clips) ; et se déhanche autour d'un fauteuil où trône l'homme, en maître. Dans le clip de *Dangerously in love*, Beyoncé danse autour, se soumettant par sa danse lascive à son partenaire. Elle a bien sûr toujours eu ces clips "grivois", ou ces séquences sexualisantes, comme dans les clips *Rocket*, *Yoncé*, *Partition*, *Dance for you*, *Blow*. Dans ces vidéos, elle y joue le rôle de la femme aguicheuse, mettant ses formes en valeur, et en jouant. Ce que ces séquences de danses lascives révèlent (présentes dans la plupart des clips de rap et de R&B noirs américains), c'est une chosification de la femme, et l'utilisation de son corps à des fins de représentations sexuelles. Tout ceci montre un désir de performer, tout en associant la sexualité. Les clips portent le message subliminal d'une envie d'afficher une sexualité assumée ; tout comme le montrent aussi les paroles de ses clips (surtout les deux derniers albums, *Beyoncé* et *Lemonade*).

Le corps hypersexué est la réalité d'une industrie de la musique qui produit sur un modèle fordiste, en chaîne, et de manière homogène. Les clips des artistes féminins et masculins, afro-américains surtout, sont des moments d'exposition du corps, et d'une normalisation du sexe. Les femmes plus que leurs homologues masculins, sont prises dans cet étau.

Les images véhiculées par les médias et internet ont considérablement modifié les perceptions et les normes et valeurs. Les artistes surtout participent de ces schémas définitionnels, qui sont sans cesse modifiés. Ainsi, l'hyperféminité devient la norme, car des artistes d'ampleur comme Beyoncé, permettent cela, au travers de clips, d'images rendues sur leurs réseaux sociaux. Les artistes certes, mais également la presse.

³⁸⁴Même si, précisons-le, Beyoncé est socialement stable de par ses parents (sans sa propre fortune). Elle n'appartient ici au registre populaire que dans le cadre de sa pratique artistique.

L'image de Beyoncé en crinière blonde est devenue une évidence (annexe 32). Celle-ci ne change sa coiffure que prudemment, et teste ses coupes sur des selfies³⁸⁵ via son Instagram. Le blond est défini comme le symbole de la beauté idéale, de la blancheur absolue, et c'est précisément la couleur privilégiée de Beyoncé, pour sa fameuse crinière. Beyoncé endosse donc consciemment les stéréotypes, en assumant vouloir être "blanchie" par cette couleur blonde. L'hyperféminité marque fortement la perception que l'on retient de la femme noire. Celle-ci construit donc sa différenciation par ce médium corporel. Elle doit ainsi tantôt l'appivoiser, tantôt s'en servir.

Le maniérisme concerne les actes féminins communément admis. Le maniérisme est une prison pour la femme car il met des cadres, institue des codes du féminin. Les femmes contemporaines tentent de casser ces images de la femme, de se libérer de cela.

Dans le cas des femmes étudiées, le maniérisme représente des "moues", des sourires, des attitudes, qui parasitent souvent le discours ou le servent. Les discours de Beyoncé, ses clips vidéo, ses films, montrent l'impérialisme du maniérisme. Ne voulant jamais être prise en faute, la "diva" use de gestes, d'attitudes qui sans l'amener à parler, deviennent en eux-mêmes des discours, des codes compris par la société. La chanteuse par cette attitude toujours sage, mesurée et souriante, avec des gestes souvent attendus, continue la force paralysante du maniérisme.

1.2 Contourner le discours sur la femme noire hypersexuelle

Contourner le discours sur la femme noire hypersexuelle, c'est trouver des moyens de pression contre le discours homogène. Certaines femmes issues de ce travail vont donc tenter de lisser leur image, en refusant d'emblée d'endosser une image négative, sexuelle. Loin d'une volonté de s'assimiler à tout groupe "libertin", leur besoin sera de construire un certain équilibre entre une lecture féminine voire hyperféminine et une autre plus retenue.

C'est cet entre-deux ou cette maîtrise de la perception que nous traitons ici. Lorsque Beyoncé alterne tenues suggestives et tenues conventionnelles c'est pour ne pas construire une réputation de femme légère, mais de toujours demeurer crédible et "sérieuse". Beyoncé est

³⁸⁵Le *selfie* est un autoportrait, qui se pratique particulièrement sur les réseaux sociaux, via des smartphones ou téléphones intelligents.

consciente de toucher à des publics différents, d'âges et de cultures différents ; aussi veille-t-elle à harmoniser toutes les attentes de ce public éclaté aux quatre coins du monde.

En aménageant son Instagram comme un espace bicéphale, elle sait qu'elle peut transgresser à l'occasion et aussi demeurer un modèle, ou leader d'opinion.

Michelle Obama est une personnalité dont la réputation est fortement attachée à son goût vestimentaire, à son goût pour la mode. Ne voulant pas être associée à la frivolité, elle sait toutefois maintenir une culture du secret sur l'origine du coût vestimentaire ; ou demeurer une partisane des grands et des petits couturiers.

La pression sociale impose des attitudes aux femmes. Etre différente pour une femme va demander des ruptures qui sont peut-être des contres-stéréotypes.

2. Le corps transformé

2.1 Le contre-stéréotype

Nelly Quemener montre comment certains artistes comme Anne Roumanoff ont su jouer du contre-stéréotype :

« Ce contre-stéréotype valorise un modèle de féminité ordinaire, intelligente et critique, qui refuse d'être définie uniquement dans son rapport de séduction au masculin. Ce refus s'exprime dans le recours à certains stéréotypes féminins, telle la figure de la blonde, qui incarne la femme dépendante du désir des hommes.»³⁸⁶

On peut rajouter :

« Le stéréotype de la femme blonde n'est plus le produit d'un rapport inégalitaire entre hommes et femmes, mais celui d'une lutte pour la définition de l'identité

³⁸⁶Nelly Quemener, « Ces femmes qui font rire : du stéréotype féminin aux "nouvelles féminités" dans les talk-shows en France », *op. cit.*, p. 11.

féminine au sein du groupe des femmes. Il est l'instrument d'exclusion des femmes adoptant une attitude séductrice et sexuelle.»³⁸⁷

Le contre-stéréotype représente un refus d'une idée préconçue. Dans le cadre des femmes ici étudiées, celui-ci va désigner toutes les fois où elles vont refuser toute forme de maniérisme ou d'hyperféminité. Beyoncé a de nombreux clips vidéo où son corps est dénudé ; où même étant vêtue, elle reste suggestive. Mais elle personnifie aussi souvent des moments "boyish" (comme un garçon manqué), loin des images de la femme hypersexuée.

Le contre-stéréotype pourrait être utilisé chez Michelle Obama, qui n'utilise pas de son corps comme moyen magnétique envers les hommes. La Première Dame américaine utilise au contraire la sobriété alliée à une élégance mesurée, afin de se mettre en valeur. Il n'y a pas chez elle de maniérisme ; à défaut peut-être d'un certain humour parfois enfantin. Les ateliers de haute couture viennent prendre des mesures exactes de la Première Dame, et créent généralement pour elle des tenues adaptées à sa silhouette athlétique. Elle sait comment ne pas tomber dans la représentation abusive d'une image sexualisée. La Première Dame se présente comme une femme modèle ; pas une « image alternative »³⁸⁸ d'un idéal de beauté, mais une figure équilibrée entre l'idéal de beauté et la normalité.

Michelle Obama semble neutraliser toute tentative de séduction, tout désir de plaire, en ôtant le sexuel de sa pratique publique.³⁸⁹ Cependant, la politique est aussi un art de la séduction ; un exercice d'envoûtement où l'on conquiert avec des armes spécifiques. Michelle Obama dans sa pratique vestimentaire est déjà d'une certaine manière en train de séduire. Elle est aussi dans ce même exercice lors de ses apparitions télévisées où un comportement est attendu, où ses discours sont écrits, et donc maîtrisés.

Kara Walker est dans une lecture du stéréotype fortement assumé. Ce dernier est présent dans la quasi-totalité de ses œuvres. Le contre-stéréotype n'est pas visible car ses personnages noirs ne sont pas révolutionnaires mais passifs.

³⁸⁷Dans cette citation, N. Quemener s'inspire de R. Dyer, « Stereotyping » dans R. Dyer (dir.), *Gays and Film*, New York, Oetropé, 1984, p. 27-39. «Le stéréotype selon Dyer serait un outil d'exclusion des groupes représentés?» Citation présente à la *Note 12*. In, «Ces femmes qui font rire », *op. cit.*

³⁸⁸Nelly Quemener, «Ces femmes qui font rire », *op. cit.*, p. 11.

³⁸⁹ Contrairement à certaines images des femmes, qui doivent à tout prix « révéler leur féminité » in Quemener, Nelly, «Ma chérie, il faut révéler ta féminité!», *raisons politiques*, N° 62, 2016, ISSN : 9782724634525, DOI : 10.3917/rai.062.0035

Une vision du corps noir comme masculin a souvent persisté.

Une analyse du texte d'Anaïs Bohuon évoque la problématique du corps noir :

« Le sport de compétition est l'un des objets les plus propices à l'analyse critique de la dualité des sexes et de la façon dont celle-ci est mise à mal face à la réalité diversifiée des corps. Dans son livre, Anaïs Bohuon retrace l'histoire des tentatives multiples du Comité International Olympique (CIO) pour mettre en place un dispositif scientifique permettant de reconnaître les « vraies femmes ». Elle y met en lumière l'incapacité du monde institutionnel sportif à s'accommoder de cette réalité qu'est la diversité des traits genrés selon les individus ; sous couvert de garantir une « égalité de chance », celui-ci exclut des compétitions les femmes qui ne correspondent pas aux critères médicaux – historiquement variables – de la féminité. Après une préface d'Elsa Dorlin qui pose le cadre conceptuel, le premier chapitre du livre rappelle brièvement l'histoire du sport féminin, depuis l'exclusion des femmes de toute compétition sportive jusqu'à leur inclusion progressive, ambivalente en ce qu'elle reproduit une division sexuelle des activités. Médecins, éducateurs et hygiénistes se disputent à la fin du XIX^e siècle pour savoir si l'éducation physique sera bénéfique au corps des femmes étant donné la menace esthétique de « virilisation ». Ils préfèrent par conséquent limiter leur activité à des disciplines qui respectent leur « nature féminine », et insistent sur la grâce, la souplesse. Très intéressante sur ce point est la controverse médicale autour des risques moraux et physiques que pourrait entraîner le succès de la bicyclette chez les femmes. Au cours du XX^e siècle, l'exercice physique féminin s'institutionnalise et de nouvelles normes de féminité viennent justifier l'accès des femmes à différentes disciplines sportives, tout en les confinant dans des catégories moins exigeantes : elles sont par exemple exclues du 800 mètres jusqu'en 1960. »³⁹⁰

Le Comité International Olympique établit des règles qui veulent donner une définition de la féminité. Il veut fixer des règles sur ce qu'est véritablement le corps d'une femme. Or, tous les corps féminins diffèrent, et celui des femmes noires plus encore. Ces dernières font d'ailleurs l'objet de refus de la part de plusieurs membres dudit comité afin de ne pas les

³⁹⁰Michael Raz, « Anaïs BOHUON, *Le Test de féminité dans les compétitions sportives. Une histoire classée X ?* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 37 | 2013, mis en ligne le 25 juillet 2013, consulté le 06 mars 2017. URL : <http://clio.revues.org/11114>

reconnaître comme vraiment féminines. Le corps noir est musclé, plus masculin dirait-on. Il a cette physionomie qui fait que les femmes noires sont quasiment définies par certains comme moins féminines ou moins attractives. En refusant la lecture hyperféminine, Michelle Obama a opté pour le contre-stéréotype. Le contre-stéréotype peut être une sorte de refus de l'ancien ; du même. Un acte de résistance orchestré afin de changer l'ordre des choses, et donc un acte déviant.

2.2 Les déviations

Les déviations sont orchestrées comme moyens de susciter des retentissements. Elles sont aussi des résultats de choix personnels et hasardeux dans le champ respectif. Les femmes afro-américaines se battent pour la visibilité, et celle-ci va être recherchée, et sauvegardée.

Les formes de déviations de notre étude divergent en fonction des femmes étudiées. Les déviations mettent en avant les pôles positifs et négatifs. Dans le contexte de notre travail, la déviation va être un élément pour attirer l'attention sur un phénomène précis, c'est-à-dire susciter l'émoi du public pour qu'il y ait un changement de mentalité.

Lorsque l'on peut repérer des sortes de "libertés" langagières chez Michelle Obama, celles-ci pourraient signifier la réalité de la pensée sous-jacente de l'ex Première Dame. Souvent une faute, la déviation doit tout de même réussir à corriger le public, son utilisation a pour but de créer un moment de choc.

Chez Beyoncé Knowles, les déviations recréent la demande, et doivent passer pour "normales". Beyoncé use de l'imaginaire de la femme fatale ; et d'une image d'elle comme tirée de l'imaginaire de la *thug life* (la vie à la dure). La déviation ici renforce la position dans le champ, car celui qui a le droit de déranger est forcément en position de supériorité.

Kara Walker use de déviations afin de former une œuvre d'art qui semble travestie. Elle veut normaliser une lecture d'emprunt artistique et élitiste, et la dépraver. La déviation visuelle capture/emprisonne alors le regard ; car le sujet se retrouve comme fasciné, happé dans ce tourbillon de couleurs.

La déviance existe à partir de trois éléments :

« La déviance se définit comme l'envers de la norme qu'elle transgresse. Pour exister comme question sociale, la déviance suppose la réunion de trois éléments : une norme, une transgression de cette norme et une « réaction sociale » à la transgression de cette norme. Chacun de ces trois éléments constitue un domaine de recherche sociologique.»³⁹¹

Si l'on s'en tient à ce passage, on comprend les acteurs ou thèmes permettant de lire un acte ou phénomène déviant. La norme que transgressent les femmes de notre étude est le « bon sens » et la « tradition blanche et de classe moyenne et au-dessus ». Avec leurs nouveaux discours, ces femmes paralysent ou même transgressent les attentes ancestrales de certains médias. Et ce faisant, elles suscitent une réaction vive.

C'est en effet parce que ces femmes dérangent un ancien système qu'elles sont dans une forme d'autonomie. Elles représentent la menace des vieilles structures toujours en position de force. Ces femmes viennent sonner le glas de la tradition et des répétitions de l'élite.

Lisons :

« Enfin, la transgression d'une norme n'a pas d'existence sociale si nul ne la remarque et ne la stigmatise. C'est le champ de la sociologie de la réaction sociale. Comment et pourquoi les déviances sont-elles repérées, qualifiées, dénoncées, poursuivies ? Quels sont les acteurs de ces réactions sociales ? Comment évoluent-elles ? »³⁹²

Une déviance qui ne se remarque pas, ne dérange pas. Certes de nos jours il existe de nombreuses "anciennes" déviances à présent adoubées, comme l'homosexualité ; mais nous évoquons ici le choix conscient de femmes noires à rompre avec le système rébarbatif dans des cas devenus emblématiques, car suscitant des réactions dans des domaines pas encore admis par le commun.

Certes le thème de la déviance est apparu beaucoup plus dans les études sur les adolescents avec l'école de Chicago et la nouvelle école de Chicago, mais nous pensons pouvoir relier

³⁹¹Laurent Mucchielli, « Déviance », *Sociologie* [En ligne], Les 100 mots de la sociologie, mis en ligne le 01 juillet 2014, consulté le 22 août 2017. URL : <http://sociologie.revues.org/2469>

³⁹²*Ibid.*

cette notion aux femmes noires ici étudiées. Elles montrent que les cultures populaires perpétuent encore des ruptures dans le monde *mainstream* afin de créer des phénomènes de ruptures. Le thème de déviance peut aussi être utile pour comprendre les caractères rebelles de certaines jeunes filles ; comme l'article de Stéphanie Rubi (de l'université de Bordeaux Montaigne), portant sur « les déviances des « crapuleuses » ». ³⁹³ On semble observer en effet des attitudes différentes chez la gente féminine. Celle-ci s'autorise des prises de positions divergentes, qui troublent la norme.

Toutes ces déviances positionnent leurs auteurs, car elles sont légitimées dans leurs pratiques, même celles de choquer. Ayant un public derrière elles, ces femmes vont ainsi formater les consciences, insidieusement. Et au final, elles vont parvenir à un positionnement évident.

Les déviances des personnalités ici étudiées permettent de lire une inscription personnelle. Les femmes comme Michelle Obama, Kara Walker et Beyoncé Knowles ont des personnalités fortes, elles fascinent autant qu'elles sont craintes.

³⁹³Stéphanie Rubi, « Les déviances des « crapuleuses », *Idées Economiques et Sociales*, 2015/3 (N°181), 80p., pp. 32-39, DOI : 10.3917/idée.181.0032

Chapitre 5. Le positionnement et le début de la traversée

1. La formation de soi

1.1 Le Bricolage : agencement esthétique de soi dans l'espace social

Le bricolage intervient lorsque la protagoniste (la femme noire renommée), désirant faire évoluer son image, va utiliser des éléments, des ajouts pour sa politique visuelle. Le bricolage est le fait d'associer des éléments disparates qui, mis ensemble, vont créer une certaine logique, harmonie. Cette harmonie naît de cet agencement intéressant, d'éléments structurels, vestimentaires ou langagiers. Dans notre étude, le bricolage se voit donc de diverses manières. Ceci montre le dynamisme des femmes étudiées.

Le bricolage comme autre caractéristique du signe désigne les « systèmes magiques de connexion ³⁹⁴ » ou ces manières de lier des genres entre eux afin de leur donner un nouveau sens. Hawkes définit le bricolage comme les « moyens par lesquels l'esprit analphabète, non technique, du soi-disant « primitif » réagit au monde qui l'entoure. ³⁹⁵ ». Il continue en disant que « les structures « improvisées » ou fabriquées (ce sont là des traductions grossières du processus de bricolage) en tant que réactions *ad hoc* à un environnement, servent ensuite à établir des homologues et des analogies entre l'ordre de la nature et celui de la société, à expliquer le monde de façon satisfaisante et à le rendre vivable. » ³⁹⁶

Le bricolage est une forme de syncrétisme qui aboutit à une réaction différente d'un élément normal. Ce dernier, dans l'attribution que l'on fera de lui dans la pratique *subculturelle*, deviendra totalement différent, comme l'usage d'un vêtement conventionnel élégant, qui devient dans cette pratique, déviant³⁹⁷, anormal ou dérangeant. Les subcultures cherchent dans la pratique du bricolage, un moyen de travestir, d'inverser les normes et les conventions afin de s'affirmer en créant un choc, ou une différence éthique.

³⁹⁴John Fiske, *La signification du style*, *op. cit.*, p.113.

³⁹⁵*Ibid.*, p. 113.

³⁹⁶Hervé Glevarec, Éric Macé, Éric Maigret, *Cultural Studies, Anthologie*, *op. cit.*, pp.113-114.

³⁹⁷Stuart Hall, sur les déviances : « Déviance, politique et médias », pp.121-163, *ibid.*

Le bricolage est une partie intégrante de la célébrité. Le style vestimentaire en est souvent le résultat. Des artistes bâtissent leur subjectivité (selon le sens qu'en donne Simon Lemoine³⁹⁸) en fonction de la manière dont ils vont user des vêtements, des bijoux, des objets qu'ils vont fétichiser. Ces ornements spécifiques seront l'occasion aussi de détourner certains objets culturellement établis. Ainsi, la cravate (chez Britney Spears), le haut de forme (de Beyoncé dans *Love on top*), le corset (de Madonna), l'ombrelle (dans le titre de Beyoncé, *Formation*) seront autant de choses qui vont quitter leur cadre premier et seront détournées.

La cravate portée avec une robe ou un body moulant par Beyoncé, laissant voir une poitrine généreuse (dans *Love one Top*), évoque la force du détournement, celui de l'objet cravate comme bien culturellement "responsable", pour être réinvesti d'un autre sens à connotation sexuelle. Le sens né de la pratique du bricolage est détourné, en le vidant de sa signification première, pour créer une autre réaction recherchée, souvent pour susciter une adhésion, un choc, un désir d'identification. Donc, un désir de révolutionner les mœurs.

Le bricolage entraîne un vide dans la recherche des significations ; c'est-à-dire que les objets fétichisés comme le *body* de Beyoncé, sont réutilisés afin d'être pourvus d'un autre sens. Ce sont alors des fétiches « vides³⁹⁹ ». De l'improvisation, ou de l'« ensemble symbolique », naît une « jonction explosive⁴⁰⁰ ». Les vêtements réutilisés et combinés chez la chanteuse Beyoncé Knowles, (par exemple le parasol dans le clip vidéo *Formation*, la couronne et le sceptre portés sur son affiche de tournée *The Mrs. Carter World Tour, etc.*) sont des éléments d'un contexte noble, occidental, de par leur sens historique et culturel, qu'elle reprend afin de les détourner (elle en inverse le sens), dans le monde musical du hip hop et du Rythme & Blues.

Beyoncé est une artiste qui use de mélanges intéressants, qui sont des bricolages, qui la présentent au monde. Le bricolage devient une construction identitaire. Il permet d'associer des formes, manières, et disent la créativité, l'univers intérieur, la volonté et l'être de la personne qui en use. Tout au long de sa trajectoire, Beyoncé a eu à faire preuve de créativité, via le contenu de ses vidéos. Ceux-ci non seulement informent sur des collaborations spécifiques (de Chris Martin dans *Hymn for the Weekend* à Kendrick Lamar dans *Freedom*), mais aussi sur des mélanges formels.

³⁹⁸Simon Lemoine dans *Le sujet dans les dispositifs de pouvoir, op. cit.*

³⁹⁹Hervé Glevarec, Eric Macé, Éric Maigret, *Cultural Studies, Anthologie, op. cit.*, p. 114

⁴⁰⁰Expression que H. Glevarec emprunte à Ernst, p. 115, tiré *Cultural Studies, Anthologie, ibid.*

Les mélanges formels concernent les textes. Les textes nous montrent que l'artiste oscille dans une volonté d'impliquer discours poétique et langage familier. Beyoncé est une artiste qui semble évoluer dans un entre-deux. L'entre-deux réside dans l'envie d'être une artiste du système et une autre, celle d'être une artiste révolutionnaire. Le côté révolutionnaire est visible dans l'optique d'intégrer des éléments propres au monde de la force et du pouvoir, comme les images de la reine, de l'amazone, et des termes proches de ces univers; mais aussi des textes et expressions et même des attitudes de déviances. Ceci permet de lire sa trajectoire et son usage de bricolage. Dans les textes les plus connus de l'artiste, l'image donnée reste lisse ; cependant, avec le temps, elle politise son discours. Le bricolage des artistes n'est donc pas anodin.

Michelle Obama use de bricolage par son vestimentaire. Celui-ci est un mélange de couturiers connus, et d'autres moins connus. Il est aussi un bricolage d'agencement de matières, et de couleurs. On peut ainsi dire que l'ex Première Dame assure une image réputée attractive que construit justement son usage du bricolage. Le bricolage emprunte son sens aux matières textiles principalement. Michelle Obama a su utiliser le vêtement comme un texte. Le texte du vêtement permet de lire la fonction qu'elle représente, et plus loin, son ascension et même sa position dans le champ politique. Ainsi elle ne porte aucun vêtement en vain ; mais use d'associations. Longtemps présentée comme une Première Dame simple et accessible, elle a cependant aussi été une image mondaine, par son usage du vêtement. Chez l'ex Première Dame des Etats-Unis, les grandes marques peuvent côtoyer les marques ou éléments plus simples. Ceci montre l'appartenance à deux mondes.

Les associations constituent une arme dans le style vestimentaire de l'ex Première Dame. Ce style vestimentaire est cependant la caractéristique d'une force identitaire ; qui repositionne l'individu dans le monde. Dick Hebdige voyait trois caractéristiques du style, dont le bricolage, l'homologie et la pratique signifiante. Dire que le vestimentaire distingué fait partie de la pratique signifiante de l'ex Première Dame, c'est affirmer qu'elle fait montre d'une cohérence par le vêtement.

Le style vestimentaire de Michelle Obama fait partie intégrante de sa pratique signifiante. Elle façonne de par cet habillement une sémiotique du visuel, qui traduit sa confiance. On peut donc sans risque de se tromper voir dans la mode vestimentaire, une manière chez l'ex Première Dame américaine d'initier un discours de changement sur la femme noire, en mettant en avant des vertus que l'on a longtemps niées aux femmes noires :

comme la beauté, l'élégance. Dans cette pratique signifiante vestimentaire, (qui passe par le fait de donner du sens à la manière dont on se revêt), on peut y repérer les signes évidents d'une appartenance sociale. Le vêtement extérieur participe de la construction intérieure.

Le style vestimentaire n'est jamais neutre. Il exprime une mesure de soi, ou l'évaluation que l'on fait de soi dans le monde. La condition de Première Dame a donc amené Michelle Obama à redéfinir sa place, au travers d'un style vestimentaire distingué. La manière dont le vêtement construit le message (et surtout dans la longue métaphore que celui-ci constitue), indique que le vêtement dans ce cas est une arme pour s'affirmer.

Le bricolage a une forte place dans l'art de Kara Walker. Il permet de voir la collaboration de matières inattendues, et de créer une logique d'ensemble, une beauté. Le bricolage de Kara Walker tente des matières déjà testées ; l'artiste reste ainsi dans une continuité. Elle utilise donc le collage avec le dessin, dans les silhouettes ; le polystyrène et le sucre dans sa sculpture *Sugar Baby* ou les films et les spectacles de marionnettes... ceci donne un sens à des matières qui, vues ensemble, pourraient avoir l'air complètement inappropriées. Une harmonie naît donc de ce bricolage, qui étonne, car l'art de l'afro-américaine est un art des contraires et de la confrontation. Ces trois femmes sont des personnes tentant une révolution à leur niveau, car elles visent l'autonomisation dans leurs champs respectifs. Ceci crée une rupture.

1.2 La Rupture

La rupture est une manière de refuser une continuité aliénante. La rupture est créée dès lors qu'il y a rejet d'une *mêmeté*. Ainsi, on a vu que les femmes de notre travail voulaient marquer la césure face à un système qui tendait à les chosifier ou à les mettre dans des cases. Les cases qu'il a fallu briser concernaient par exemple celles des limites de classes. D'autres étaient celles de la visibilité médiatique en revendiquant de la présence dans ces espaces. En confrontant ces cases, ces femmes ont finalement refusé les schémas d'aliénation et de domination pour reconstruire des nouveaux champs de possibles.

Les œuvres de cette étude permettent de voir une manière de subvertir le champ classique, dominant, et d'y intégrer des modes nouveaux et dérangeants ; en pratiquant donc des ruptures. La couleur des femmes étudiées est déjà d'une importance analytique, car le fait de voir des femmes noires à des sphères de pouvoir élevées et influentes, est déjà en soi une forme de subversion des champs dans lesquels elles évoluent.

La *défiguration* est une forme de rupture employée par Kara Walker, par son interprétation personnelle des silhouettes, moyen esthétique du XVIIIe siècle, ici objet de dénonciation raciale, et d'*empowerment* féminin. Cet *empowerment* féminin se fait par l'éloge de la sexualité, et même d'un certain sadisme. L'acte de défiguration augure du *salissement* de l'art pur et canonique, ici réadapté afin d'être porteur de sens "noir". Kara Walker construit une nouvelle perception de la silhouette, somme toute dérangeante. L'acte de défiguration prend un sens engagé, il devient un acte produit pour porter du sens. Le dominant, par la personne du regardeur/spectateur/public, une fois face à cet art *walkerien*, ne sait presque reconnaître l'usage de l'ancienne silhouette (historique) ; car dans l'art de l'Américaine, la silhouette se trouve travestie.

Le travesti désigne le costume d'un personnage, ou un homosexuel déguisé en femme ; ou le vêtement qui permet de se déguiser en un personnage. Le travesti trompe donc sa nature pour en désigner une autre. Il devient autre que soi. Cette compréhension peut laisser entendre que Kara Walker défigure/travestit/⁴⁰¹change la compréhension de la

⁴⁰¹<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/travesti/79317>

silhouette occidentale en une production noire méconnaissable, parce que nouvellement articulée.

Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales affirme que le travestissement est le fait de « déguiser une personne en lui faisant prendre l'habit de l'autre sexe, d'un autre âge ou d'une autre condition ⁴⁰²». Kara Walker change l'usage connu de la silhouette pour projeter les ombres portées en une théorie des explications raciales. Se basant sur une compréhension quasi raciste des faciès représentatifs des humeurs ; elle représente avec emphase les personnages en accentuant traits et caractères. Ainsi les Noirs sont des êtres hypersexués, dominés, tristes et misérablement représentés.

Le travestissement est associé à l'emprunt du genre féminin par une communauté mâle: la communauté homosexuelle ou celle des dénommés travestis. Cette association assez simple peut aussi être rapprochée de notre sujet, par le fait que Kara Walker est dans une lecture purement sexuelle de ses divers personnages. Ceux-ci, comme plusieurs clichés de la communauté homosexuelle, ne sont utilisés que dans une compréhension du tabou sexuel.⁴⁰³ Le sexe est un des liens forts qui cimente le sens de son art. Dans *Auntie Walker's Wall Sampler for Civilians* (2013), elle évoque le sexe dans une rare crudité. Une sexualité qui paraît toujours violente. La paix ne cohabite jamais entre les personnages et leurs actions. Ils semblent torturés, pris de court dans des scènes coupables, jeunes comme vieux ; hommes comme femmes. Dans sa vidéo *Fall Frum Grace, Miss Pipi's Blue Tale* (2011), elle montre dans cette vidéo (avec l'usage des marionnettes) la scène de viol d'une blanche par un noir.⁴⁰⁴ L'art de Kara Walker œuvre comme un espace de danse, où l'on peut voir des personnages en mouvements, coupés dans ces mouvements/actions souvent brusques.⁴⁰⁵

⁴⁰²<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/travesti>

Consulté le lundi 28 août 2017 à 23h12.

⁴⁰³Un ouvrage d'Agnès Masson, intitulé *Le Travestissement: syndrome de psycho-pathologie sexuelle*, Nice, édition Hypocrate, 1935, 14 pages, peut être une manière de comprendre cela.

⁴⁰⁴Un aperçu de cet art troublant et sexuel dans cet article visuel de *The Guardian* "Kara Walker : slavery, sex and shadow puppets – in pictures", lien : <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2013/oct/10/kara-walker-slavery-sex-shadow-puppets-pictures>

Consulté le lundi 28 août 2017 à 23h31.

⁴⁰⁵Adrian Searle, évoque cela dans "Kara Walker, the puppet master of the American south", consulté le lundi 28 août 2017. Lien: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/11/kara-walker-slavery-puppets-camden-arts-centre-review>

Auntie Walker's Wall Sampler for Civilians, 2013, Sikkema Jenkins & Co., silhouettes découpées sur un mur, 335.3 × 701.0 (cm), 132.0 × 276.0



Evoquer la rupture qu'a occasionnée Kara Walker ne peut se faire sans comprendre la manière dont elle a profondément travesti l'art pur, occidental. En le dévoyant, cet art a pris une autre dimension, politique, engagée, et lui a aussi, par l'étonnement suscité, ouvert les arcanes de la gloire. Rémi Astruc a questionné cet art, qu'il définit comme «espace de contestation» :

« Par ses œuvres, Kara Walker nous confronte en effet sans ménagement aux significations symboliques et même anthropologiques de la couleur. Son art interroge le rapport trouble et fasciné que nous entretenons à la couleur et à la coloration, parce que celles-ci ne sont jamais neutres, comme le prouvent régulièrement les affaires de photos de presse noircies — ou blanchies (souvenons-nous d'O.J. Simpson, ou plus récemment du chef du « gang des barbares », des photos d'Obama ou de la chanteuse Beyoncé par exemple : la représentation morale des Noirs ou métis dépend directement de la couleur plus ou moins claire ou foncée avec laquelle ils apparaissent). Quand on touche à la couleur, on ne peut faire autrement que de toucher également aux valeurs qui lui sont attachées, ce qui fait pénétrer le sujet observé dans un *espace de contestation*, qui peut éventuellement se résoudre ensuite en confirmation.»⁴⁰⁶

⁴⁰⁶Rémi Astruc, « Kara Walker, mémoires de l'esclavage en noir et blanc », *op. cit.*

Kara Walker soulève bien des interrogations sociétales dans sa pratique artistique. Elle devient ainsi un porte-parole des causes de son temps, d'une manière subversive mais intéressante.

Les tenues fluorescentes de Michelle Obama sont des détournements de la beauté noire, souvent raillée de ne pas être "visible" dans le noir (« on ne leur voit que les yeux et les dents »). Michelle Obama *rétablit* la beauté noire et la rend "colorée" par une poétique de la lumière et une symbolique des couleurs, de par son style vestimentaire, entre autres.

Avec les clips vidéo, Beyoncé associe la beauté noire aux discours féministes et même panafricanistes. On peut dire que cette « jonction explosive »⁴⁰⁷ (issue de son bricolage) participe d'une volonté d'affirmer sa position dans le champ musical international, en montrant qu'une femme noire peut être vue et parler de choses qui dérangent, tout en se singularisant.

Michelle Obama a appuyé par sa fonction des causes telles que l'obésité (*Let's Move !*) et l'éducation des jeunes filles (*Let's girl learn !*) Les thèmes de la première dame américaine du 44^{ème} président américain ont été des thématiques pour promouvoir l'attention à la jeunesse ; son sujet de prédilection. Son apport ou héritage demeure constant, notamment dans sa visibilité médiatique mais également dans une certaine représentativité, dans les sujets capables de capter l'attention du public. Si ce "style" a longtemps fait sa popularité, il est également menacé. La rupture de Michelle Obama était éloignée de la conception de Première Dame traditionnelle. Celle-ci a poussé les barrières des limites des représentations des femmes noires, ce qui fait que quelque part ; combattre une image de Michelle Obama ; c'est en fait combattre une image de pouvoir féminin en rupture avec les images anciennes.

Rompre avec l'ancien c'est dynamiser sa représentation actuelle, c'est magnifier une manière nouvelle d'affirmer qui l'on est. Michelle Obama est véritablement devenue la Première Noire, femme de Président ; mais aussi, à plus d'un titre, l'une des premières femmes noires les plus médiatisées et adouées de tous. Le rayonnement de Barack Obama est le sien, également. Elle a apporté la stabilité à un double mandat présidentiel, qui pour certains (les mandats des présidents de Clinton Bill, de Nixon Richard); étaient souvent

⁴⁰⁷Selon l'expression de Dick Hebdige, in *Subculture, the meaning of style, op.cit.*

jalonnés d'obstacles, de scandales. Elle a su en maintenant la stabilité de son foyer, maintenir celle du pouvoir présidentiel.

La rupture a permis de voir les femmes de notre étude comme des pionnières. Michelle Obama, Kara Walker et Beyoncé Knowles sont toutes des pionnières. Elles ont créé des moyens, des cadres d'affirmation identitaire pour d'autres, surtout des femmes noires comme elles. En se positionnant ainsi elles ont montré que les limites sociales, politiques, raciales étaient caduques. La réécriture pour ainsi dire d'une nouvelle perception noire se fait par ces femmes qui osent marquer des ruptures. On peut ainsi dire qu'une nouvelle histoire est née par des actes de tous les jours ; qu'elles ont su revendiquer dans leurs pratiques médiatiques, artistiques.

Les actes de rupture sont des moments qui aident à créer de nouvelles représentations. Ainsi les femmes ici étudiées sont des modèles qui re-situent le débat, permettent une compréhension de la question raciale et celle du féminisme. On peut donc dire que cela est important pour une lecture constructive de la position féminine. Le XXI^{ème} siècle permet par la surmédiatisation, l'ampleur des médias, de voir des personnalités dites subalternes atteindre un niveau d'influence hors norme. Ainsi médiatisées, elles apportent des solutions, et exposent les populations minorisées, qu'elles représentent habilement. Elles portent ainsi la parole ancestrale, antérieure, celles de leurs devancières, dans des jeux de pratiques intertextuelles.

2. Le donner et le recevoir dans l'ère contemporaine

2.1 Intertextualité et richesse

Les textes produits par les femmes de notre travail sont riches, d'une richesse que produit l'usage de l'intertextualité. Cette intertextualité nous aide à analyser les influences, les proximités des dites femmes ou protagonistes.

Violaine Houdart-Merot affirme que chaque pratique littéraire se nourrit d'écritures antérieures :

« C'est précisément parce que l'intertextualité est au cœur de la poétique et de la lecture littéraire qu'il me paraît légitime et fécond de l'appréhender également comme outil d'écriture et en particulier d'écriture littéraire. Il s'agit alors d'utiliser

les textes littéraires comme tremplin au désir d'écrire, recréant ainsi la propre relation aux textes littéraires de bien des écrivains, désireux d'écrire à cause des écrivains qu'ils ont admirés. Ceci revient à présenter les textes littéraires comme textes « scriptibles », ces textes, écrit R. Barthes, qui pourraient être aujourd'hui écrits ou réécrits, qu'on lit « en levant la tête », et à faire du lecteur, « non plus un consommateur, mais un producteur du texte » (Barthes, 1970, p. 10).»⁴⁰⁸

Cette citation nous montre que l'écriture d'invention a en elle des textes tirés d'autres textes qui le précèdent. On peut encore citer que l'intertexte est une « relation de co-présence d'un texte à l'intérieur d'un autre. Il s'agit donc de la présence effective d'un texte dans un autre texte, sous la forme de la citation, de l'allusion ou même du plagiat.»⁴⁰⁹

L'intertextualité a été un concept important dans la théorie française. Il avait notamment été théorisé par Julia Kristeva ; celle-ci en fonda les limites définitionnelles. Loin d'être abstrait, ce concept s'entend plutôt bien dans les pratiques culturelles relevées ici. L'intertextualité nie la "pureté" d'une œuvre, son non-mélange, favorise l'antériorité, les influences antérieures, et cela contenu dans la lecture même d'un texte unique. Ce concept nous apprend que chaque auteur est forcément un réceptacle d'influences. L'auteur puise ici et là, son œuvre est ainsi l'ensemble de toutes ces rencontres souvent non dites, révélées à première vue. Ce qui est intéressant dans notre travail comme preuve intertextuelle, c'est justement l'abondance de contenus, pouvant s'originer dans des produits passés.

L'intertextualité se voit aussi bien dans un discours portant des "arguments d'autorité" de Michelle Obama ; que dans un pas de danse emprunté dans un clip-vidéo de Beyoncé Knowles ou par une approche artistique de prédilection et répétitive chez Kara Walker. L'art se nourrit d'échanges, ce sont eux qui le rendent fécond, attractif. Portant les influences et apports du monde, l'œuvre portant la marque intertextuelle a plus de chance d'être appréciée, car elle contient un peu de tout ou presque. Ceci rejoint la valorisation des identités hybrides faites plus haut.

L'intertextualité est présentée sous d'autres oripeaux, dans notre époque contemporaine. Elle n'a certes plus uniquement le cadre élitiste de la littérature ; mais elle

⁴⁰⁸Violaine Houdart-Merot, « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire », Université de Cergy-Pontoise
Lien : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-2-page-25.htm>

Consulté le mardi 28 août 2017 à 00h36. Tiré du *Français aujourd'hui*, 2006/2, n° 153, DOI : 10.3917/lfa.153.0025 ou de l'éditeur Armand Colin, Paris, 130 pages.

⁴⁰⁹*Ibid.*

demeure frappante. L'intertextualité est un relai d'une pensée que l'on va réactualiser, la décontextualiser mais en lui donnant une force nouvelle.

Le discours de Chimamanda Ngozie Adichie emprunté et samplé dans le titre *Flawless*, est porteur, dans le clip vidéo, d'une autre dimension. Beyoncé le rend "comestible", elle rend encore plus léger" un texte littéraire soutenu. La notoriété internationale de l'artiste vulgarise le discours de la Nigériane qui sans doute, n'aurait pas connu la lumière qu'il a aujourd'hui, si la femme la plus nominée aux *Grammys Awards* n'avait révélé son travail. Beyoncé emprunte aussi un certain discours artistique, dans la réalisation de ses clips vidéo, influences et emprunts qui viennent de la littérature ou de l'art. Ce brassage artistique est dense, produit une œuvre d'auteur, qui se différencie des pratiques courantes, notamment dans le cadre musical américain très homogène.

Michelle Obama use d'intertextes en reprenant à son compte des paroles de proches. Elle met en valeur, dans ces moments-là, des mots qui sont de personnes apparemment non influentes sur le devant de la scène. En réactualisant les propos de son père et les valeurs portées par ses parents régulièrement, Michelle Obama fait un incroyable acte politique : elle permet finalement à la voix de ses parents (des noirs exclus des avantages du système blanc américain), d'être entendue au sommet de la pyramide d'influences.

Kara Walker fait de l'intertextualité la force de sa créativité, associée à sa capacité à revitaliser les arts mourants. L'intertextualité est vigoureuse dans son art, elle devient raciale. Elle prend les éléments de la hiérarchie de pouvoirs, des discriminations, pour en faire un discours visuel. L'intertexte est ainsi représenté/présent via les images ségrégationnistes, sexuels et tabous. L'image prend le relai de diffuser un discours scripturaire peut être oublié.

Le tabou est un intertexte chez Kara Walker. Elle utilise l'effroi conçu dans chaque peuple, et les interdits et les rend publics. Ainsi, son art devient sentencieux, désirant punir le public pour les actes irrévérencieux et horribles, perpétrés à leur insu ou non. Le tabou sera alors lisible et visible par les pratiques obscènes, les fellations et autres pratiques sexuelles normalisées ou perverses.

Car ce que fait l'intertextualité, c'est qu'il permet la vie d'œuvres, d'auteurs morts. Par l'intertextualité, on les rappelle à l'existence. Ce phénomène intertextuel qui peut être ou flagrant ou latent, est une des preuves d'une liberté d'expression, gage d'autonomie. Il peut

aussi manifester le désir de s'agripper à une école car l'on veut soi-même en être une, on se met ainsi sous la couverture de cette dernière (cas récurrent pratiqué par Michelle Obama.)

L'intertextualité par son rapprochement de plusieurs éléments est liée au phénomène de la migration, au sens hallien, qui le voyait comme l'expérience moderne la plus riche.

2.2 Le phénomène hallien de Migration

Le phénomène de la migration, selon ce qu'en a dit Stuart Hall valorise l'échange, le monde éclaté. C'est une notion qui voit dans les métamorphoses de la société, des phénomènes qui augurent d'une disparition des peurs des autres. En ce sens, elle vante le multiculturalisme.

Dans les œuvres étudiées, la migration permet de lire la notoriété. Elle nous aide à voir comment le monde dans lequel l'on vit favorise de plus en plus des figures politiques, médiatiques ou culturelles dont l'origine est en fuite. Les artistes ou personnalités qui vont le plus matérialiser cette "fuite" de la race et de l'origine, vont être particulièrement célébrés. Autant la migration peut évoquer l'éclatement du monde, autant elle nous informe sur le rapprochement des peuples. Le migrant est un homme qui a su apprivoiser son époque, et qui a trouvé son centre.

Stuart Hall percevait le monde comme un échange permanent, tout comme l'a permis de le voir l'échange ou le passage conceptuel, dans sa théorie :

« Tout en valorisant la différence, et la reconnaissance des différences et dissonances culturelles, Stuart Hall a toujours mis en garde contre le risque de l'essentialisme. Lorsque le multiculturalisme devient une forme de gouvernement de la population, il encourt le risque de fixer les individus dans des cultures essentialisées. Hall percevait l'identité comme un processus, non comme une donnée fixe.

Il défendait une position articulant trois éléments : la nécessité de la lutte contre ces inégalités qui sont le produit historique de l'esclavage et du colonialisme; l'indispensable reconnaissance des identités culturelles qui sont intimement liées à ces inégalités; et la vigilance face au risque de la croyance en la «vérité» intrinsèque

de ces identités. C'est là une position assez complexe, qui s'appuie sur le temps long pour penser les sociétés multiculturelles dans lesquelles nous vivons.»⁴¹⁰

Le mélange montre le grand écart, l'effort accompli dans le parcours personnel (notamment de Stuart Hall). Il révèle les luttes, les rencontres qui ont favorisé cette rencontre. La migrance désigne selon nous (dans la réalité américaine), les présences de personnes aux traits diversifiés (dus à leurs origines) ou des migrances notionnelles et des valeurs politiques ou artistiques. La migrance dont nous parlons est un signe d'autonomie car elle permet d'affirmer l'adaptabilité d'une personne. Cette adaptabilité est mesurable à la manière dont les femmes de notre étude naviguent en des eaux multiples, passant des médias à la mode, puis à l'éducation ou causes sociales, et aux cas historiques.

L'adaptabilité vient de la fusion d'avec un monde que l'on a su finalement apprivoiser et convaincre. Beyoncé Knowles montre par les thématiques de ses chansons, par la domination médiatique, qu'elle maîtrise les demandes et attentes des publics internationaux, dont elle synchronise les désirs. Elle parvient par l'offre qu'elle apporte musicalement, à maintenir une marchandise adaptable à tout type de public. Michelle Obama par une certaine unanimité vérifiable par les grands médias internationaux, rompt les préjugés. Ces médias véhiculent une information calibrée sur mesure, vendant une image saine, combattante, sans grandes dissonances, de l'ex Première Dame. Ceci évoque la maîtrise, dans le discours politique, de Michelle Obama, une certaine façon de réussir à "se vendre". Aussi pouvons-nous dire que ces figures proéminentes sont-elles au haut d'un sommet ; qu'elles sont dans une réelle quête (à ce stade de notre démonstration) de positionnement.

La quête de positionnement survient lorsqu'on veut se maintenir, pour des raisons nobles ou honteuses, au sommet de la pyramide d'influences. La quête désigne la recherche, il s'agit donc de voir ici, comment concrètement se lit cette quête chez les femmes étudiées.

Chez Michelle Obama, la quête n'a pas été une sorte de désir de domination ; mais plutôt la résultante d'un parcours exemplaire. Partie d'une classe sociale dite inférieure, elle a

⁴¹⁰Un extrait d'une interview donnée par Maxime Cervulle sur : <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20140214.OBS6379/stuart-hall-percevait-l-identite-comme-un-processus-non-comme-une-donnee-fixe.html>
Consulté le mardi 29 août 2017 à 01h20.

construit un parcours dynamique, avec en ligne de mire l'autonomie financière, l'ascension sociale et la réussite. La réussite se mesure au travers d'éléments vérifiables comme le parcours universitaire ; les ouvrages produits sur son compte ; la position sociale, à présent visible par son statut d'ex Première Dame.

Beyoncé a une quête de positionnement qui s'est véritablement construite dans la durée, presque dix ans. De son ancien groupe, *Destiny's Child*, jusqu'à présent, c'est une décennie qui a vérifié la constance de l'artiste. On a pu observer une visibilité sans cesse croissante. La visibilité sans cesse croissante, c'est par exemple les sorties d'albums, thématiquement différents, qui augurent de changements paradigmatiques (grossesse, problèmes de couple).

Kara Walker a une quête de positionnement qui est celui d'un système artistique noble, dont l'entrée est purement sélective. Après l'obtention de son MacArthur, elle n'a eu de cesse que de confirmer sa position de jeune "génie" artistique. Ses œuvres ont permis de susciter toujours plus d'interrogations, permettant toujours plus de lire au travers de celles-ci, les réalités raciales.

La quête de positionnement passe aussi par des stratégies de visibilité différentes. Les moyens de faire connaître son image dépendront des plateformes. Plus la personnalité sera populaire, plus elle usera de plusieurs lieux de visibilité. Ceci entrainera un fort désir d'identification, l'intérêt des médias, *etc.*

Conclusion

Cette partie a tâché de montrer le rapport à l'idéologie des œuvres produites en général dans les médias. Les médias ont la capacité de formater les consciences, selon la théorie behavioriste. Ce média contemporain, crée des fétiches, met des personnalités sur un piédestal, tout en véhiculant nombre de clichés.

Ces personnalités noires analysées ici usent alors de plateformes variées. Elles annexent des lieux culturels qui les mettront ainsi en valeur et contribueront à leur émancipation. Ainsi visibilisées, elles optent pour l'offensif, car les lieux d'influences ne sont pas faciles, ils sont pétris d'images ancrées dans les mémoires collectives qu'il faut désarçonner, déconstruire. L'enjeu est de dominer le média, de contourner les stéréotypes afin de mettre à jour un discours sur soi épuré.

Nous avons donc montré comment malgré le fait que les médias contemporains sont fortement idéologiques, ils sont cependant dominés par des leaders d'opinion qui en ont compris les règles. Ces femmes noires (leaders d'opinion), sont issues d'un système qui les y a préparées ou simplement parviennent à ce niveau grâce à une certaine connaissance de leur époque et de leur milieu.

Entre résistances et jeux d'incorporations, les femmes de notre travail sont dans un entre-deux perpétuel. Elles doivent jongler avec la position qui est la leur, et le désir d'affirmation qu'elles ont en elles. L'art, le discours politique, la chanson de *Rythme and blues*, et le talk show de grande instance, requièrent un savoir qui est celui du professionnalisme mais, aussi de la résistance implicite.

Partie 3. Femme noire et établissement de l'autonomie

Chapitre 1 : Le discours féminin opportuniste

Chapitre 2 : La communauté expliquée

Chapitre 3 : Matriarcat et domination féminine

Chapitre 4 : *Agency* ou autonomisation

Chapitre 5 : Mobilisation et effectivité dans le champ

Introduction

Le discours féminin peut parfois être opportuniste. Il va dans cette optique opter pour un certain marketing artistique afin de vendre ses productions. On va alors assister chez les femmes de notre étude, particulièrement chez la chanteuse Beyoncé, à un arrangement de la forme pour convenir et plaire aux différents publics-cibles. Le monde musical est construit sur le modèle fordiste, les productions se ressemblent, sont formées comme sous le modèle d'un travail à la chaîne répétitif. Ainsi, Beyoncé produit en fonction de son public, obéissant au système qui l'a établie.

Toutefois les personnalités tenteront de réactualiser les discours engagés, on va alors voir une sorte de discours sacralisé qui véhiculera le désir de l'autonomie. Ces femmes étudiées ici échappent à l'isolement et créent des lieux/regroupements féminins, où une sorte de matriarcat où puissance féminine est valorisée. C'est la sororité. La sororité veut que les femmes se "serrent les coudes", qu'elles mettent en œuvre des initiatives et cadres pour quitter les lieux cloisonnés mis en actes par le pouvoir masculin. Michelle Obama, Kara Walker et Beyoncé Knowles, décroissent le système en devenant entrepreneuses et influentes. Elles agissent comme des leaders d'opinion dont les arguments sont précieux ; et peuvent être repris. La sororité est une force qui permet de voir les thèmes et réalités féminins actualisés sur la place publique et les médias. Elles doivent agir ainsi, car il faut surtout, dans l'immédiat, annihiler le regard mâle intrusif.

Le masculin, c'est aussi son regard gênant, insistant à l'encontre de la femme ; et son pouvoir de créer une grammaire assujettissante, qu'il faut déconstruire. La déconstruction est progressive. Elle doit se faire après une assise économique, qui rendra les femmes beaucoup plus autonomes. L'autonomie est multisectorielle, et requiert de rester libre de ses actes, mais surtout de ses opinions. En effet, la société souhaite contrôler ces dernières et donc maintenir le système patriarcal, dominant.

Pourquoi parler/dénoncer, concrètement ? Il faut se lever, se rebeller d'un système mâle car des injustices sociétales perdurent et exigent que l'on soit autonome. Il faut ne pas perdre cela de vue, car l'autonomie est concrète. Celle-ci demande d'accéder à des cercles influents. Accéder à ces cercles exige que l'on soit une femme forte, capable de surmonter les limites imposées.

C'est un parcours du combattant qui se termine par le succès tant voulu, tant désiré. Il n'y a pas d'autonomisation qui ne se traduise par le succès, et c'est à chaque personnalité d'en dresser les contours, mais quoi qu'il en soit, ce succès est visible.

I. Parcours de la lutte féminine et sortie de crise

Les femmes afro-américaines analysées dans ce travail sont fortement médiatisées. On peut dire que conscientes de cela, elles usent d'un certain marketing. Sur les pas de nombreuses féministes noires, elles tentent de continuer la lutte pour la visibilité et le respect de leur personne. Mais aucune autonomie ne pourrait être efficace sans capital ; elles vont alors s'assurer d'avoir la parole mais également les ressorts financiers démontrant leur succès.

Leur présence est la preuve d'un certain patriarcat, désormais à l'œuvre. Cependant, elles restent prisonnières des limitations sociétales, essayant parfois d'être encore ce qu'elles ne sont pas. La couleur reste une problématique déterminante.

La domination féminine, si elle est lisible, se fait au travers d'une confrontation avec la domination masculine.

Chapitre 1. Le discours féminin opportuniste

Ce chapitre concerne les manières dont les figures proéminentes utilisent des ressources financières, médiatiques, discursives, culturelles, pour dominer le champ auquel elles appartiennent.

1. La Reproduction par la répétition

Nous allons montrer que les femmes noires Américaines fonctionnent en réseaux. Elles ont compris le système dans lequel elles vivent, et ont interprété qu'il leur fallait de l'indépendance financière et physique. Elles savent donc créer des réseaux. Ces nouveaux réseaux sont efficaces, et sont financés par elles, ou par des résolutions de l'ONU. Les femmes ont désormais la chance d'être représentées par d'autres à tous les niveaux des strates de pouvoirs. Ceci passe par de l'*empowerment* des unes sur les autres, mais surtout aussi par un héritage issu des premières combattantes des luttes féministes, noires ou blanches; les nouvelles générations ne font donc que continuer la lutte et ce avec plus de visibilité ; frappant plus juste car ayant été mieux outillées.

Elles font donc bloc contre une domination masculine à laquelle elles opposent une force de caractère et une envie de s'affirmer et de réussir. Elles ne peuvent cependant échapper à des

luttons internes et externes. Elles sont toujours prisonnières d'anciens discours qu'il leur faut déconstruire. Elles créent donc de nouveaux discours, en répétant des textes/des attitudes qui sont de l'ordre d'une réappropriation. La réitération intervient alors, chez ces femmes, comme des stratégies d'émancipation.

Les femmes noires de notre travail utilisent les images conçues sur elles afin de piéger l'environnement patriarcal. La femme utilise alors des moyens de persuasion subtils ou brutaux qui neutralisent la réaction masculine ; car il s'agit bien (prioritairement), d'atteindre l'émancipation au travers d'une réaction aux systèmes établis par l'homme.

1.1 Le Marketing artistique

Franck Freitas parle d'un nouvel outil de commercialisation, ayant pour nom le marketing narratif. On peut voir par-là, (dans la technique utilisée par Beyoncé dans ses clips vidéo) une mise en relief de l'authenticité raciale à des fins commerciales⁴¹¹. Les femmes noires célèbres deviennent des produits qui doivent répondre à un système. F. Freitas rappelle une anecdote de Berry Gordy, fondateur de la *Motown*, et dit que ce dernier avait compris que la stimulation de la demande dépendait de la qualité de l'offre⁴¹². L'apparence apprêtée, soignée du public noir de l'entreprise musicale *Motown* a facilité leur acception par les consommateurs blancs. Berry Gordy voulait toucher les noirs et les blancs, et il savait que les derniers n'achèteraient pas à moins d'être stimulés. Ainsi, on pouvait dire que c'était la consommation blanche qui devait être séduite par l'offre noire⁴¹³, et cela afin de percer la ligne de couleur (*color line*) ou encore la démarcation de couleur. Les noirs devaient alors être transformés, accepter le thème décliné à l'infini de l'amour (dans leurs chansons), rester dans le puritain. Gordy a établi de nouvelles performances raciales. Dans le cadre de Beyoncé on ne peut pas dire qu'elle se soit affranchie de toute appartenance raciale, ou qu'elle ait renié sa communauté, afin de pénétrer l'industrie musicale. La sensualité, élément d'attraction de sa pratique artistique, est toutefois liée à sa performance, comme stratégie.

On voit donc que Beyoncé est pour ainsi dire préparée à répondre à un auditoire blanc, tout en réactualisant à l'occasion des éléments de sa "race". Elle, comme les autres femmes de

⁴¹¹Franck Freitas, « Blackness à la demande », Volume 1, 8 :2 | 2011, 93-121.

⁴¹²*Ibid.*

⁴¹³*Ibid.*

notre étude. Ce désir de performer pour le public blanc dominant s'expliquait dans le contexte de Berry Gordy par un désir de réussite, mais aussi de survie alimentaire. Ainsi les artistes se sentaient obligés de transgresser leur nature afin d'emprunter une autre. On peut citer ce que F. Freitas dit de l'artiste Ray Charles dans la même situation :

« Ainsi un artiste comme Ray Charles dira : « C'est mon peuple qui a fait de moi ce que je suis, car on doit d'abord devenir quelqu'un d'important dans sa "propre communauté", mais dès que j'ai cessé de m'adresser exclusivement au public noir, je n'ai plus jeté un seul regard en arrière. »⁴¹⁴

F. Freitas analyse ensuite (toujours dans l'objectif de comprendre le marketing narratif), les discours sur la valorisation raciale (qui passent par le corps noir) et d'inversion du stigmate⁴¹⁵. Ces discours sur la valorisation raciale et du corps noir (utilisé comme objet transformé), ont conduit à un appauvrissement du contenu narratif. La musique noire se commercialisant et s'alliant à la technologie s'est donc appauvrie (selon une lecture pessimiste de Paul Gilroy)⁴¹⁶. Le marketing appauvrit le message initial en le rendant faux, factice. Il drapé les productions d'intentions fausses, et ne révèle pas la vraie "âme" des choses. On relève par ailleurs, un marketing évident dans le travail de Beyoncé. Cette dernière use d'une coloration des cheveux, de la peau (usage des éclairages et autre Photoshop, ou accepte cela, semble-t-il) dans un but de blanchiment et pour travailler la forme de son produit. Ce qui offre une production finalement blanchie (annexe 33).

Michelle Obama a beaucoup fait parler d'elle durant les deux mandats de son époux. L'image qu'elle a renvoyée au monde a construit des sortes de mythifications. Elle a ainsi été le prototype de plusieurs autres femmes. Aucune femme avant elle n'avait ainsi marqué un mandat présidentiel, à part peut-être Jackie Kennedy, qui fut célébrée pour son glamour. La femme qu'est Michelle Obama, ici, s'approprie le statut de Première Dame pour construire une trame discursive qui est plus dans l'écriture vestimentaire, et la position dans le média, en général. Elle a donc façonné, à l'aide des médias, une vision d'elle-même. L'héritage qu'elle laisse, au terme des huit ans passés à la Maison blanche est celui de la grâce, de la stabilité. On associe à sa présence un énorme pourcentage dans la réussite de la sortie de son époux. Elle devient ici l'élément qui a favorisé la popularité pendant et après le mandat présidentiel.

⁴¹⁴Franck Freitas, « Blackness à la demande », Volume !, 8 :2 | 2011, pp.93-121, *op. cit.*

⁴¹⁵*Ibid.*

⁴¹⁶Paul Gilroy, cité par F. Freitas, *ibid.*

La couverture du *Essence* d'Octobre 2016⁴¹⁷ montre le couple présidentiel Obama enlacé, se faisant face. Le titre les concernant est *Grace and Power* (annexe 11). En regardant la jonction des mots en lettres capitales et l'association du couple, on comprend que la grâce concerne Michelle, et la puissance, Barack. Ici, le célèbre média afro-américain identifie à l'endroit de ce couple deux mots où, d'une certaine façon, perdure la réalité d'idées sexistes. La femme est forcément "gracieuse", et l'homme "puissant". La capacité de leadership de Michelle Obama ici est réduite en oubliant son investissement politique (elle a été à l'origine de plusieurs programmes majeurs comme *Let's Move*, *Let's Girls learn*, par exemple), et en se limitant à une vision intime de son rang de simple épouse. Cette vision de l'épouse gracieuse renvoie à une image populaire de la femme chrétienne, selon une lecture judéo-chrétienne. Ceci se rapproche aussi, sans doute, de l'image que Michelle Obama a fini par représenter, celle d'une femme de plus en plus blanchie, au travers d'une posture consensuelle. Cela montre à quel point l'on peut voir un marketing narratif s'associer à des pratiques publiques. Les personnalités se repositionnent afin de créer de nouvelles mythologies.

On voit à partir de cette lecture, naître une nouvelle forme de féminisme contemporain, dit opportuniste. Ce dernier a des caractéristiques spécifiques, qui passent par la maîtrise de son image.

1.2 Le féminisme contemporain ou opportuniste : Soi-même une marque

Kara Walker se dissimule généralement derrière ses œuvres. Elle use cependant d'autoportraits qui permettent de lire une valorisation de soi passant paradoxalement (en même temps), par une forme de raillerie, de banalisation de soi. Dans le projet de la rénovation du métro américain de New York, qui présente des portraits d'artistes, Kara Walker y offre un autoportrait réaliste, encadré d'une poubelle et d'une pelle. Le soi représenté n'entraîne rien d'attractif ; mais le besoin de visibilité de l'artiste peut être questionné. Le portrait, (en tant qu'œuvre intime) est lié ici au lieu-même du métro qui est

⁴¹⁷<http://www.essence.com/2016/09/07/president-barack-obama-michelle-obama-cover-october-issue>
« President and Michelle Obama's Legacy Lives », article rédigé par Taylor Lewis le 07 septembre 2016.
Le numéro lui-même contient douze pages sur le couple présidentiel.

un espace public. L'image donc de Kara Walker est une manière de figer un personnage (ici l'artiste) dans une sorte de mémoire collective⁴¹⁸.

Œuvre de Kara Walker réalisée dans le métro new yorkais, 2016.



Les chansons de Beyoncé appartiennent à une culture dite *mainstream*, (notamment celles avant les deux derniers albums, sortis de manière surprenante). Beyoncé fait de son art un but aussi bien financier, que l'objet d'un message (elle tente alors de sensibiliser). L'*empowerment* qui est présent dans son message a pour but de dénoncer, permettre de s'affranchir de plus en plus des carcans. Le message devient le moyen de se singulariser. Elle use alors de ce message politique pour se positionner dans le champ musical.⁴¹⁹

Les chansons de Beyoncé peuvent être perçues comme des moyens d'affranchir les individus de leurs limites (physiques, morales, raciales, économiques...). Ceci est dû à une écriture fortement orientée (même depuis son groupe des *Destiny's Child*), vers la libération des limites quelles qu'elles soient. L'acte de parole dans ce cas, devient un témoignage

⁴¹⁸Pour avoir des informations sur le site de ce métro et la présentation des artistes ayant contribué au projet, voir l'article paru dans www.brooklynvegan.com: « Chuck Close portraits of Lou Reed, Philip Glass & more featured on NYC's new 2nd Ave Subway line, de Bill Pearis », mis en ligne le 03/01/2017, et consulté le vendredi 13/01/2017.

Autre article : « Art Underground : A First Look at the Second Avenue Subway », mis en ligne le 19/12/2016, article de Randy Kennedy, consulté le dimanche 03 septembre 2017:

Lien : <https://www.nytimes.com/2016/12/19/arts/design/second-avenue-subway-art.html?mcubz=3>

⁴¹⁹Consulté le 25.11.16 à 00H56 sur :

<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/oct/22/crush-week-why-i-love-beyonce>

Par Bim Adewunmi, dans *The Guardian*, mis en ligne le 22.10.16.

Citation :

«Here's why: raw talent and an unstinting work ethic. It's that simple. Nobody works harder than Bey. The muscular voice, the obvious care when it comes to choosing her collaborators, the fashion and the thighs: they're all just frosting. The cake is a ton of sheer hard work, which I was lucky enough to witness when I (finally) saw her in concert earlier this month. When you add in the maturation of her politics (feminism! police brutality! girls' education!) and her style, Beyoncé is in a league beyond any other popular musician.»

auquel les autres s'identifient. En sortant un album visuel, (le deuxième du nom, *Lemonade*), elle a permis de fédérer un public plus large. Elle a fait son entrée dans les cours des facultés (comme à Harvard), et des articles dits sérieux (*Times*, *Guardian*, *Le Monde*).

Cependant, elle n'est pas la seule à avoir atteint ce niveau d'influence. Bien avant elle, il y avait des artistes comme Aretha Franklin, Mariah Carey, Madonna, Aaliyah et Jennifer Lopez. Si la première est un des mentors de la chanteuse de R&B ; la seconde est plutôt une artiste beaucoup plus ancienne qu'elle dans le champ artistique, et qui justement a transformé sa pratique artistique et son positionnement afin d'exister⁴²⁰. Mariah Carey a changé sa manière de chanter, de commercialiser ses produits, à la suite de ce qui a dû être pour elle un choix racial⁴²¹. Racialement ambiguë à ses débuts, elle devient noire vers le tournant des années 90, en offrant des productions sexuellement orientées, et s'entourant d'artistes noirs américains, faisant comprendre son nouveau positionnement dans le champ. Madonna⁴²² est aussi un des modèles de Beyoncé, surtout en termes de longévité de carrière et d'audace. La chanteuse américaine à la réputation orageuse, est un exemple de survie dans ce cadre artistique dominé par les hommes. En renaissant sans cesse de ses cendres, Madonna est la preuve que l'on peut survivre et se réinventer. Elle est aussi la preuve que la sexualisation de son discours ne tue pas, mais que le rôle de l'artiste est/sera toujours, finalement, d'évoluer avant les autres. Aaliyah est présentée comme la véritable rivale de Beyoncé. De nombreux observateurs et mélomanes affirment que si la jeune artiste de *Rythme and Blues*, précoce, et actrice talentueuse avait survécu à son crash en 2002 aux Bahamas, Beyoncé ne serait pas là où elle est aujourd'hui. La jeune artiste séduisait par ses multiples talents, que ce soit le chant, la danse ou le jeu cinématographique. Elle avait aussi une position de quasi pionnière qui lui avait affilié de nombreux admirateurs et de mentors dans le monde artistique, parmi les personnes qui dominent le monde musical aujourd'hui comme le producteur américain Timbaland, ou Jay-z, du label Roc-A-fella. Avant que Beyoncé ne soit la femme qui a popularisé le *bootylicious* (ou derrière imposant), Jennifer Lopez était déjà un exemple de beauté plantureuse. Elle avait déjà une assise au cinéma, et elle se lança avec succès, dans la

⁴²⁰ Texte paru dans la revue *Volume !*

⁴²¹ Jérôme Guibert, « *The Emancipation of Mimi ?* », *Volume !* [En ligne], 8 : 2 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 04 octobre 2017. URL : <http://volume.revues.org/2681> ; DOI : 10.4000/volume.2681

⁴²² Chris Barker, Emma A. Jane, *Cultural Studies: Theory and Practice*, (5ème édition), *op. cit.*

Voir:

<https://books.google.fr/books?id=vKX0CwAAQBAJ&pg=PT573&dq=cultural+studies+madonna&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi0x8GY39HUAhUIExoKHbuOAcKQ6AEINjAC#v=onepage&q=cultural%20studies%20madonna&f=false>

fin des années 90, dans la musique. On voit donc que Beyoncé n'est pas le précurseur, mais est la suite de plusieurs artistes qui ont brillé avant, ou à ses côtés.

Beyoncé a traité de sujets auxquels souvent les artistes ne font pas attention, utilisant sa notoriété à des fins sociales. Sans avoir été mandatée, elle a pris elle-même le parti en sortant son *visual album* sur HBO de mettre sur le devant de la scène la question noire (en 2016). Mais avant cela, avec le cinquième album, *Beyoncé* en 2013 (avec les chansons *Run the World* et *Single ladies, If I were a boy*), elle avait été la féministe⁴²³. Dans *Beyoncé* elle est féministe, dans *Lemonade* (le sixième album), elle est noire. Elle semble avoir compris que la race et la question féministe sont des moyens d'oppression, des constructions sociales. Celles-ci aliènent, limitent, oppressent. Les femmes noires comme les hommes noirs, doivent s'affranchir d'une idée de la race qui est construite de toute pièce et devrait être détruite. Beyoncé a structuré et politisé son discours, au fil du temps. La couleur noire et le discours sur le féminisme, lui ont donné des arguments d'envergure. Elle a par exemple lors de son passage au Super Bowl en 2016 (annexe 35), utilisé ici la scène afin d'obliger le public (blanc pour la plupart) à écouter et à assister à un message pro-Black Panthers. Elle a ainsi utilisé le cadre élitiste et *mainstream* afin de performer ou de présenter un discours non canonique, voire méprisé. Cette scène devient un moyen de marquer profondément les esprits.⁴²⁴

⁴²³Dans *Lemonade* sorti en 2016, elle est plutôt africaine, mettant en avant sa communauté.

⁴²⁴Consulté le 25.11.16 à 01H23, sur :

<https://www.theguardian.com/music/2016/feb/14/beyonce-profile-black-power-super-bowl-civil-rights>

Publié par Barbara Ellen, le 14.02.2016. "Beyoncé: the superstar who brought black power to the Super Bowl".

Texte complet en anglais:

«One consequence of Beyoncé's performance is a shift in the way she's being framed in some quarters. One description of the Super Bowl event I keep seeing is "unapologetically black". This alludes to the dancers in Black Panther berets performing black power salutes, arranging themselves into the letter "X" for Malcolm, and the homemade sign (said to be unscripted), demanding "Justice for Mario Woods", the victim of a San Francisco police shooting whose case has been a BLM rallying point. Then there's the song "Formation" (a surprise release and Beyoncé's first in 14 months), and the accompanying video (using footage from the New Orleans music documentary That B.E.A.T.). In it she references, among other things, Black Lives Matter, civil rights generally, slogans such as "Stop shooting us", riot police, the shamefully sluggish official response to Hurricane Katrina (where poor, predominantly black lives were clearly deemed not to matter). "I like my baby hair and afros. I like my Negro nose with Jackson 5 nostrils," she states.»

L'implication de Beyoncé au Super Bowl a plus que modifié sa position sur le champ musical. A une échelle historique, elle est entrée dans la catégorie des défenseurs de la lutte raciale, étant une figure emblématique au même titre que Spike Lee. La montée en puissance de ces thématiques féministes restent pour certains flous, qui voient cela plutôt comme un acte marketing. Le féminisme de Beyoncé serait alors une sorte de féminisme réchauffé, opportuniste, qui n'aurait rien d'honnête. La période de la prestation du Super Bowl coïncidait avec ce qui aurait dû être le vingt-et-unième anniversaire de Trayvon Martin, jeune noir américain mort des suites d'une violence policière. La festivité a donc ici été le lieu d'un moment commémoratif "forcé", où les blancs étaient pour ainsi dire face à l'histoire que les médias évacuent rapidement. Beyoncé réactualise ce fait et réclame quelque part une cérémonie publique de ce jeune homme noir vite mis en bière.

Mais si elle est sous les projecteurs maintenant, en raison de ses prises de positions, elle n'est pas la première ni la seule à avoir traité des conflits raciaux et des problèmes sociétaux. L'histoire du rap américain a pour départ la dénonciation des rapports sociaux et raciaux. Le cinéma noir américain avec Spike Lee, et plus récemment Lee Daniels (réalisateur du *Majordome* et de la série *Empire*), est le lieu pour montrer les changements, les problèmes que vit la communauté noire américaine. La musique noire américaine, même si elle a été dirigée par des ténors qui désiraient parfois l'orienter (comme avec Berry Gordy), a été l'élément de dénonciation. Rappelons-nous du chant *Strange fruit* de Billie Holiday, qui condamnait le lynchage des noirs (lynchage et noir ensemble étant tautologique, car on ne lynchait pas les blancs). Les activistes des droits civiques ont permis de dénoncer les discriminations quotidiennes, et les procédés de séparations et d'éviction à l'encontre des noirs américains. L'histoire noire américaine est donc, à tous les niveaux, fondamentalement une histoire de résistance à l'oppression. Le Gospel, est en tant que musique religieuse, un élément de résistance, qui permettait aux esclaves noirs américains de supporter la souffrance, et de maintenir le groupe soudé. De nos jours, en même temps que Beyoncé, d'autres artistes évoquent des sujets brûlants comme le rappeur originaire de Compton Kendrick Lamar, qui a participé avec Beyonce sur le titre *Freedom* de l'album *Lemonade*.

Les rumeurs d'opportunisme peuvent se lire d'un point de vue de la période d'énonciation. La chanteuse utilise les contextes où les meurtres orchestrés par les policiers blancs sur les noirs se font persistants pour entamer un nouveau parcours musical. Elle se documente et réunit des textes qui lui prêtent des mots afin de dénoncer la phallogocratie (dans *Beyoncé*), et le racisme tout comme la violence conjugale (*Lemonade*). Lors de la sortie de

l'album *Beyoncé* (l'album féministe), d'autres artistes féminines vont aussi dans la mouvance féministe : Nicki Minaj, Rihanna, Alicia Keys, Miley Cyrus. Elle n'en a donc pas le monopole. La force de Beyoncé est d'avoir ajouté à cela un effet-marketing, à l'occasion de ses sorties d'albums ; cela associé à un storytelling qui prend en compte les vidéos pour expliquer son parcours initiatique. Une rhétorique du fil conducteur des textes engagés qui a semble-t-il porté ses fruits. Avec ses albums (les deux derniers surtout), associés à des métamorphoses physiques, la Texane modifie son image, en même temps qu'elle politise son discours. Elle transforme le corps en devenant la propre représentation du discours chanté. Les performances même deviennent plus travaillées, afin de montrer la force féminine : cas des titres *Grown Woman*, *Formation*, *Single Ladies*, *Sweet dreams*, *Run the world...*

Ce féminisme des idées s'allie ici à une transformation corporelle. Plus ce corps est sculpté, plus il est exposé ; amenant la création de tenues de scènes érotisées. Le féminisme devient aussi affaire d'image à conserver. Une image d'une nouvelle Beyoncé libre de ses paroles et surtout de montrer son corps. On peut alors se demander si le féminisme a juste été utilisé pour justifier un désir d'hyperféminité, ou de volonté sincère de libérer les femmes.⁴²⁵ Beyoncé est devenue un emblème culturel. Aux Etats-Unis, elle représente une bonne partie des voix des jeunes, et des femmes. Même la communauté homosexuelle lui est fidèle. Sa notoriété fait qu'elle peut traiter de tout dans ses textes et s'assurer toujours un soutien sans faille. Le *single Formation* l'a montré. En parsemant son album de nombreux éléments de la culture noire, elle a voulu s'impliquer plus que par une manière neutre. Elle a quitté le degré opaque et le commun, pour la clarté et la singularité du discours. Elle s'est mise à découvert. Le corps de Beyoncé dérange car il est autant normalisé qu'utilisé à des buts lucratifs. Le corps devient un outil de travail, qu'elle surexpose ; le moyen de marchander son succès. Ce corps est apprécié selon des critères définis, qui sont un compromis social. Ce type de compromis ou de valeurs connues par la population, on le retrouve chez le phénomène Barbie.

⁴²⁵Consulté le 25/11/2016 à 01H59.

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/feb/08/black-pride-beyonce-super-bowl-50>

De Suzanne Moore: « Black Pride at the Super Bowl ? Beyonce embodies a new political moment », mis en ligne le 08 février 2016.

Citation :

«That this played out on mainstream TV is significant, as is the superb new video for Formation. Here, this superstar locates herself in time and place – in other words, in her own political history. A black woman of the south, she remembers Katrina, the aftermath of which made clear to many the then-President Bush's open reluctance to care for the black population. She shows the "Stop shooting us" graffiti of the present, a slogan of the Black Lives Matter movement. Backstage at Super Bowl, her dancers held up a sign saying, "Justice 4 Mario Woods", a black man shot dead by several police in San Francisco for refusing to drop a knife.»

Lisons une citation de Hanquez-Maigent, initiant son propos sur la célèbre poupée, en s'aidant des propos de Mona Ozouf :

« Le portrait de femme est un genre masculin. Il s'orne rarement d'une signature féminine. » Emprunter ce propos introductif de Mona Ozouf pour engager cet ouvrage situe d'emblée la problématique. En effet, en contredisant l'auteur qui réfléchit sur la féminité, la poupée Barbie se présente d'entrée comme une femme qui divise les femmes. Barbie est un produit largement élaboré par des femmes ; c'est une femme qui l'a introduite aux Etats-Unis et, par ailleurs, la firme qui la produit est présidée par une femme. De plus, elle est souvent perçue comme un modèle de femme. Quel modèle ? Assurément un modèle dérangeant.»⁴²⁶

La Barbie est un modèle de femme. Depuis son introduction aux Etats-Unis, elle porte les critères de beauté attendus. De ce fait, elle est combattue pour ne pas aider les enfants à garder leur innocence (elle les projette trop vite dans le monde adulte) ; et pour représenter les femmes, en tant qu'objet désirable (comme le dit ici Mona Ozouf citée par Marie-Françoise Hanquez-Maigent), pour le genre masculin. Les images sur la Barbie véhiculent l'idée d'un corps rêvé, fantasmé.

1.3 Barbie, la femme blanche idéale

Barbie représente une « Figure prototypique de la féminité américaine ⁴²⁷ », c'est-à-dire qu'elle est l'image parfaite de la femme blanche telle qu'elle se doit d'être. Elle permet donc de lire la panoplie d'images fantasmées que le genre masculin voit chez la femme ; ou que les femmes veulent voir chez elles-mêmes. Barbie, en tant que femme parfaite, pose la question de son adhésion de masse. Elle est un « Modèle actualisé des valeurs mythiques ⁴²⁸ », elle porte donc en elle des valeurs fortes, qui sont ancrées dans l'attente de tout un chacun.

En se faisant l'image de la « Black Barbie », en novembre 2016 (annexe 37), lors de Halloween, fête qui, Outre-Atlantique est célébrée avec emphase, Beyoncé a transgressé le style, l'image habituelle de la Barbie, tout en respectant certains codes admis. Vêtue d'un maillot blanc et noir, accentuant sa taille, de chaussures hautes et d'une coiffure lisse et terminant en queue de cheval, l'interprète de *Single Ladies* joue sur l'association d'un modèle noir et un modèle blanc. Elle amène la Barbie (qu'elle imite ici, même dans la pose), à

⁴²⁶ Marie-Françoise Hanquez-Maigent, *Barbie, Poupée Totem : Entre mère et fille, lien ou rupture ?*, Editions Autrement, collection Mutations n°181, 245 pages, p. 11.

⁴²⁷ *Ibid.*, p.13.

⁴²⁸ *Ibid.*, p.13.

réévaluer ses attributs : la chevelure blonde contre la brune, les formes plus amples contre les fines, et la couleur bronzée contre la pâleur de la célèbre poupée. Beyoncé donc ici n'a pas fait le choix de rompre complètement mais elle use de référents qui vont la faire accepter de son public. La Barbie ici "modifiée" n'est pas si différente que cela de l'original.

Barbie joue en quelque sorte avec l'idée de perfection. Les diverses déclinaisons de cette dernière offrent une lecture d'une femme dont les activités et l'allure sont aux antipodes de celles des femmes ordinaires. Barbie rappelle aux femmes leurs limites, et leur humanité. Beyoncé use des mêmes artifices. Elle donne une image de femme qui se trouverait loin de tout lieu habité ; et renvoie une image inaccessible. Elle est alors originale.

Chris Baker a donné une définition de l'originalité qui est intéressante.⁴²⁹ Pour Chris Barker, bien que nous ayons une « identité » créée culturellement et socialement, nous créons nos propres moyens d'être perçus (l'« individualité »). Les personnes qui parviennent à se distinguer et à être imitées sont vues comme étant originales. Elles arrivent à trouver des ressources pour être arrangées dans certains contextes. Ainsi, les personnalités de ce type, évoluant à ce niveau d'influence sont-elles parfois amenées à jouer de leur image, qui est créée à partir d'imaginaires, elles usent donc d'éléments de discours factices, dans certains cas.

Toutefois, ce féminisme même s'il peut être perçu comme opportuniste se positionne contre la vision masculine dominante. Car c'est précisément parce que le masculin établit les règles du jeu que les personnalités féminines se lèvent de manière virulente.

⁴²⁹Chris Barker, *Cultural Studies, Theory and practice*, op. cit., p. 242.

Citation:

«To hold subjectivity and identity to be contingent and determined does not mean that we are not original. While identity is a social and cultural accomplishment, our individuality can be understood in terms of the specific ways in which the social resources of the self are arranged. That is, while we are all subject to the 'impress of history'', the particular form that we take, the specific arrangements of discursive elements, is unique to each individual.»

2. Les féminismes : Lutter contre la domination masculine

2.1 Le féminisme contemporain : rupture d'avec l'ancien féminisme noir ?

Le féminisme est un mot qui ressurgit. Passé de mode après les années 70, il redevient avec les actrices de Hollywood et les artistes comme Beyoncé, un terme très employé. De nombreuses personnalités politiques également, s'en réclament ouvertement. Le féminisme des femmes noires américaines se voulait pratique. Elles désiraient pouvoir influencer sur le cours des choses, améliorer le quotidien des femmes noires, et des autres. Le féminisme, au sens de Barbara Smith :

« Désigne la théorie ou la pratique politiques qui luttent pour la libération de *toutes* les femmes : de couleur, pauvres, ouvrières, handicapées, lesbiennes – toutes, y compris les blanches, les économiquement privilégiées, les hétérosexuelles. Cette vision d'une libération totale ne supporte aucune restriction, ou alors ce n'est plus de féminisme qu'il s'agit, mais d'autoglorification féminine. »⁴³⁰

Si cette définition prétend regrouper toutes les femmes, elle commence cependant (dans l'ordre d'énumération), par mentionner les femmes de couleur. Les femmes blanches mises en relief par la suite, montrent ici que chez B. Smith il s'agit plutôt d'alerter les femmes blanches sur la nécessité d'aider les femmes de couleur ou du Tiers-monde. B. Smith accentue son discours sur une sorte de critique de la supériorité des blanches à l'égard des noires, qui font du débat sur le racisme (au sein des études féministes), un sujet accessoire.

Les féministes noires américaines comme B. Smith, voyaient le féminisme comme un moyen de changement et de pression sociale. Il y avait donc un côté universitaire (une première tentation) et un autre militant (la dernière tentation). Les femmes noires du mouvement des femmes dont parle B. Smith sont pleinement conscientes que le féminisme n'est pas une guéguerre de femmes ; mais un moyen pour libérer la femme socialement et politiquement.

⁴³⁰Elsa Dorlin, (dir.), *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 260 p., p. 82, (Barbara Smith intervient dans « Racisme et études féministes », pp. 81-86).

Elle affirme, d'ailleurs :

« C'est il y a six ans, à l'époque où j'ai intégré un cursus d'études féministes, et plus précisément au cours des trois ans et demi pendant lesquels je fus la première femme du Tiers monde à participer à la Commission de l'Association des langues vivantes sur la place des femmes, que j'ai commencé à identifier celles que j'appelle les féministes universitaires, ou spécialistes des études féministes : des femmes qui enseignent, font des recherches, publient sur les femmes, mais sans se soucier de changer radicalement les choses sur les plans politique et social ; des femmes qui ne se soucient pas de rendre plus vivables les vies des femmes vivantes.»⁴³¹

C'est ici une des différences, sinon la différence fondamentale entre le féminisme noir et celui des blanches. Il y a chez les noires américaines une réalité raciale ne pouvant être occultée, qui oblige les femmes noires à rechercher un salut social et politique ; choses que ne recherchent pas avec la même exigence, leurs sœurs de lutte blanches. Les femmes noires doivent résoudre leur excès, et même (concomitamment) manque de visibilité, selon Audre Lorde. Cette dernière affirme :

« La raison du silence, ce sont nos propres peurs, peurs derrière lesquelles chacune d'entre nous se cache – peur du mépris, de la censure, d'un jugement quelconque, ou encore peur d'être repérée, peur du défi, de l'anéantissement. Mais par-dessus tout, je crois, nous craignons la visibilité, cette visibilité sans laquelle nous ne pouvons pas vivre pleinement. Dans ce pays où la différence raciale, quand elle n'est pas dite, crée une distorsion permanente du regard, les femmes Noires ont été d'une part toujours extrêmement visibles, d'autre part rendues invisibles par l'effet de dépersonnalisation inhérente au racisme. Même au sein du mouvement des femmes, nous avons dû, et devons encore, nous battre pour cette visibilité de notre Négritude, ce qui nous rend d'ailleurs extrêmement vulnérables.»⁴³²

Cette citation d'Audre Lorde parle de la nécessité de l'acte de parole comme signe d'existence et de visibilité. Audre Lorde construit son argumentaire sur l'obligation pour chaque femme de donner, d'écrire, de parler. Nul n'a besoin de se sentir prêt pour cela, mais chacune doit s'avoir que l'acte de parole est un salut pour les autres femmes. Les femmes noires doivent donc lutter de front et intérieurement avec des ennemis tenaces. Elles sont vulnérables socialement ; mais ont aussi « peur ». Leurs peurs multiples les confinent au silence et à une quasi résignation. C'est cela que les deux féministes noires citées précédemment récusent : la passivité. Le féminisme noir américain est plein de sens pratique, et il veut être plus qu'un ensemble de rudiments enseignés dans les amphithéâtres. Patricia

⁴³¹Dorlin, Elsa (dir.), *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000, op. cit.*, p. 84.

⁴³²*Ibid.*, pp. 75-80.

Hill Collins évoque aussi la nécessité d'exister, de parler.⁴³³ P. Hill Collins évoque le parcours personnel, depuis enfant, découvrant au travers de l'autre ce qui était apparemment *sa* différence. Elle courait ainsi le risque de perdurer dans le silence d'elle-même et l'autocensure, ou même le rejet de soi, car étant une femme noire-américaine et de la *working-class*. Ceci a créé en elle un sentiment de « petitesse », de devoir ainsi se justifier d'*être*, tout simplement. Les liens sociaux la rendaient virtuellement silencieuse, la contraignaient à accepter ainsi le cours des choses, sans qu'elle ne sente la possibilité de refuser ces liens.

P. Hill Collins évoque Maria Stewart, une abolitionniste, qui demandait aux femmes noires de rejeter les images négatives de la féminité noire. Elle affirmait que la race, le genre et la classe étaient les causes efficaces de la pauvreté de cette dernière. Dans un discours de 1833, elle demandait aux femmes noires de refuser d'être cachées et de ne plus fuir leurs responsabilités. Elle leur demandait de forger une détermination personnelle et une '*self-reliance*', afin de marquer le temps, et d'impacter les jeunes générations, créant ainsi une semence pour le futur.⁴³⁴ Elle fut dans cette optique l'une des premières féministes noires américaines, elle engageait les femmes noires à se valoriser et à reconnaître leur utilité, créant un terreau fertile pour l'activisme noir et la détermination personnelle.

P. Hill Collins cite également Fannie Barrier Williams qui elle évoque le "problème noir". La femme noire est cachée.⁴³⁵ Ici, il s'agit du sempiternel débat sur l'invisibilité de la femme noire, et ce, dans les cercles de savoirs, et d'influences. L'invisibilité et le fait de cacher (*the shadow*) les femmes noires, conduisent à une surévaluation des autres groupes. La femme noire n'a donc pas le sentiment de son importance. Car une fois que l'on relève l'absence

⁴³³Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought, Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (seconde édition), New York, Londres, Routledge, 2000, 336 p.

Traduction de:

«As my world expanded, i learned that not everyone agreed with them. Beginning in adolescence, I was increasingly the "first", or "one of the few", or the "only" African-American and/or woman and/or working-class person in my schools, communities, and work settings. I saw nothing wrong with being who I was, but apparently many others did. My world grew larger, but I felt I was growing smaller. I tried to disappear into myself in order to deflect the painful, daily assaults designed to teach me that being an African-American, working-class woman made me lesser than those who were not. And I felt smaller; I became quieter and eventually was virtually silenced.»

⁴³⁴Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought, Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, *op. cit.*, p. 1.

⁴³⁵*Ibid.*, p. 3.

d'une femme noire dans un champ spécifique, ceci laisse aux autres le soin de la dominer, de la définir.

Hazel Carby affirme quant à elle :

« La critique de l'*histoire*, menée par les femmes noires nous a permis de nous réconcilier avec les « absences » ; mais nous avons également été blessées par les diverses façons dont l'*histoire* nous a rendues visibles, lorsqu'elle s'est résolue à nous visibiliser. L'*histoire* a construit notre sexualité et notre féminité comme déviantes, par rapport aux qualités avec lesquelles les femmes blanches ont été définies, en tant que précieux objets du monde occidental. Nous avons également été définies comme participant d'une moindre humanité. Notre lutte ininterrompue avec l'*histoire* a commencé lorsqu'elle nous a « découvertes ». Cela étant, ce chapitre portera sur l'*historiE* [*herstory*], plutôt que sur l'*histoire*. »⁴³⁶

Pour Hazel Carby, il est important que la femme noire se réapproprie la scène de l'Histoire, et s'autorise à écrire sa propre histoire. Cette dernière trop souvent ignorée, pour être ensuite redécouverte et caricaturée, se doit de remédier aux silences de l'*histoire* et écrire son *historiE*. Seul cet acte de courage est fondamental, et déterminera la suite de son parcours ; et seul cela peut venir à bout de textes erronés qui ont déformé sa féminité et sa sexualité, toujours par opposition à la blanche. Hazel Carby sait toutefois que les « absences » à combler par les noires sont remplies par des « présences » qui sont influencées par une écriture de l'Histoire. Elle sait que l'on ne rebâtit pas une citée en ruines en un jour, et que les affres de l'aliénation sont tenaces et vicieux. On note :

« Nous ne pouvons pas espérer nous reconstituer nous-mêmes dans nos « absences ». Nous ne pouvons pas non plus rectifier la façon dont nos « présences », mal conceptualisées, envahissent l'*historiE*, héritières de l'*histoire*. »⁴³⁷

Les propos teintés d'idées hégémoniques, d'idéologie, voilà ce que doivent ôter les femmes noires. Des discours préconçus qui altèrent leur acte de parole. Les femmes noires se doivent alors plus que les femmes blanches d'établir une parole problématique qui tendra à défaire des non-sens ou discours établis, mais absurdes. Cette position de personne devant lutter contre tous, n'est pas vécue avec la même force et acuité par les blanches féministes.

⁴³⁶Elsa Dorlin, (dir.), *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, *op. cit.*, pp. 87-88, « Femme blanche écoute ! Le féminisme noir et les frontières de la sororité », de Hazel Carby.

⁴³⁷*Ibid.*, p. 87-88.

Elle ajoute :

« Ce que nous proposons, c'est d'offrir des outils pour comprendre l'oppression triple de genre, de race et de classe, dans la spécificité de chacune de ses dimensions, et aussi dans la manière dont elles déterminent les vies de femmes noires.»⁴³⁸

La spécificité noire. Les femmes noires ont des luttes singulières, qui se matérialisent sous des formes d'oppression triple. Elles affrontent sur plusieurs fronts la réalité de la domination. C'est ce que les femmes de notre étude montrent, en désirant lutter sur plusieurs domaines, ou lieux, ou champs. Elles élaborent des stratégies particulières qui répondent à la situation spécifique de la femme noire dans le monde.

Beyoncé par exemple utilise les discours féministes pour redire une parole jadis jugée passée de mode. Ces femmes étudiées se servent aussi d'éléments du capital financier comme levier pour montrer la réussite personnelle de la femme noire. Elles utilisent également la présence d'éléments culturels noirs afin de mettre en valeur une race ou ethnicité trop longtemps méprisée (dans le cas de Beyoncé Knowles particulièrement). Michelle Obama ose le discours de proximité et sort de la réserve jadis prêtée aux Premières dames afin de recréer une image de la fonction de la femme de président de la république. Elle utilise aussi les éléments d'un matérialisme vestimentaire afin de brouiller les cadres identitaires et les éléments de la classe sociale, en changeant même les stéréotypes liés aux notions du goût, (le goût comme étant une manière sociale d'apprécier les choses, comme la mode). Elle opère aussi à un niveau social où elle peut changer les repères jadis intégrés, qui montrent qu'elle adhère à une réalité de la femme noire libre des idées et des schémas établis par l'*histoire* traditionnelle ou officielle. Kara Walker utilise ses œuvres, soit sur le plan sculptural, ou plastique, vidéographique ou musical, dans une perspective conflictuelle pour forcer le débat. Le 21 juin 2017, elle participe à la marche en réaction contre le nouveau président américain, Donald Trump, utilisant ici sa notoriété à des fins de dénonciation, cette fois politique.

Car au final, ce que ces femmes recherchent c'est la poursuite de l'autonomie. Une autonomie visuelle, économique, politique, sociale, financière, *etc.* Elles ne perdent pas de vue qu'elles sont les pionnières, qui vont permettre l'accessibilité de lieux de pouvoirs, à l'accès à l'autonomie.

⁴³⁸ Elsa Dorlin, (dir.), *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000, op. cit.*, pp. 87-88.

Chez Beverly Guy-Sheftall, la femme noire expérimente des situations particulières, propres à aucun autre groupe. Le féminisme noir n'est pas monolithique ni une idéologie statique ; cependant il se reconnaît par certaines composantes.⁴³⁹ B. Guy-Sheftall analyse très justement les caractéristiques de l'oppression de la femme noire; appelée encore *triple jeopardy*. Elle affirme qu'à nul autre groupe il n'a été donné d'expérimenter une telle domination, domination qui passe par les vies quotidiennes. La femme noire n'a jamais perdu de vue son écartèlement, entre la libération de sa race, et sa propre libération personnelle, au sein de son foyer, entre racisme et sexisme.⁴⁴⁰ La femme noire semble devoir porter les souffrances qui l'entravent à tous les niveaux : souffrances émotionnelles, et souffrances économiques et même spirituelles. La femme noire se bat afin de se libérer du poids d'une histoire pour la plupart héritée. B. Guy-Sheftall évoque la nature de la femme noire, devenue une résistante, loin de l'image de la femme telle-qu'elle-devrait-être.⁴⁴¹ La femme noire n'a pas l'image de la Vraie féminité, ayant embrassé les domaines masculins, et la lutte contre l'esclavage. L'esclavage l'a mise dans des situations terribles, où sa vulnérabilité a été exposée et exploitée, créant un être fragilisé, devant à tout prix vivre avec des handicaps et des poids.⁴⁴²

B. Guy-Sheftall ici veut montrer le parcours/la réalité singulier/ière de la femme noire dans son quotidien ; un quotidien qui n'est pas simple, bien au contraire. Un monde qui dénature la femme, tend à en faire un être hybride, torturé entre le besoin d'affection et le besoin de se battre pour se libérer de sa condition.

⁴³⁹Beverly Sheftall-Guy, *Words of fire : An Anthology of African-American Feminist Thought*, New York, The New Press, 1995, 577 p., page 2, sous la direction de Guy-Sheftall.

Citation:1) "Black women experience a special kind of oppression and suffering in this country which is racist, sexist, and classist because of their dual racial and gender identity and their limited access to economic resources"; 2) "This 'triple jeopardy' has meant that the problems, concerns, and needs of black women are different in many ways from those of both white women and black men"; 3) "Black women must struggle for black liberation *and* gender equality simultaneously"; 4) "There is no inherent contradiction in the struggle to eradicate sexism and racism as well as the other 'isms' which plague the human community, such as classism and heterosexism; 5) Black women's commitment to the liberation of blacks and women is profoundly rooted in their lived experience."

⁴⁴⁰Beverly Sheftall-Guy, *Words of fire: An Anthology of African-American Feminist Thought*, op. cit., p. 2.

⁴⁴¹*Ibid.*, p.1.

⁴⁴²*Ibid.*, p. 3.

2.2 Les théories d'émancipation : l'autonomie comme but

Les femmes ont eu à traverser nombre de luttes qui ont à chaque fois matérialisé une indépendance vis-à-vis de l'homme. Les femmes devaient se battre contre la misogynie, la phallocratie, les rapports de pouvoir entre sexes. Benoîte Groult, journaliste, romancière et militante féministe, affirme dans son livre *le féminisme au masculin*⁴⁴³ :

« Il faut se rendre à l'évidence : l'humanité est misogyne. Les êtres humains sont misogynes comme ils respirent, avec le même naturel, la même innocence, la même bonne conscience. Qu'on aborde l'histoire, la littérature ou la philosophie, on s'aperçoit que la misogynie est si profonde, si intimement mêlée à tous les actes de la vie et à notre culture, si universellement répandue et si...normale en somme, que, le plus souvent, on ne la discerne même pas. Elle est pourtant présente dans la plupart des religions et pèse aujourd'hui encore sur les comportements de la majorité des hommes et d'un grand nombre de femmes.

« Pour comprendre Freud, chaussez des testicules en guise de lunettes », disait un surréaliste à André Breton. Pour comprendre la misogynie, pour la débusquer sous ses différents déguisements, en guise de lunettes il faut posséder des seins. Car jamais, ou presque jamais – et ce presque est précisément l'espace de ce livre –, les privilégiés ne se sont souciés des états d'âme de ceux qu'ils dominaient, que ce soit par la naissance, le sexe ou la couleur de la peau. Ils se sont toujours crus privilégiés par Dieu, la Providence ou la Nature, ce qui les dispensait de tout scrupule.»

Cette citation s'entrouvre avec cette observation étonnante : « l'humanité est misogyne ». Comme si B. Groult mettait dans l'humanité les hommes seuls, et en ôtait les femmes. Benoîte Groult tente ici d'écrire l'histoire du féminisme au masculin, à travers le parcours de Poulain de La Barre, Condorcet, Fourier et Stuart Mill. Elle montre la longue tradition de la misogynie qui nie l'apport de la femme comme être indépendant, et influent dans la société ; et une lecture réductionniste qui ne souligne que sa maternité et son caractère d'épouse.

On peut encore lire sous sa plume :

« Il existe mille et une manières d'être misogyne. Ceux qui comptent sur les femmes pour assurer la survie de la famille au nom du bonheur des femmes, ceux qui prétendent les défendre contre elles-mêmes, ceux qui les vénèrent en tant que mères, ce qui leur permet de les mépriser en tant qu'objets sexuels, ceux qui ne peuvent se passer d'elles, ceux qui cherchent à leur « épargner le travail exterminateur et la promiscuité des manufactures », ceux qui se réfèrent sans cesse aux prétendues lois de la Nature dès qu'il s'agit des femmes, ceux qui estiment que, plus instinctives, elles doivent être des médiateurs entre l'univers et eux, ceux qui ne rendent hommage qu'à leur beauté, complémentaire de l'intelligence virile, « ceux qui

⁴⁴³Benoîte Groult, *le féminisme au masculin*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977, 195 p, pp. 9-10.

pieusement, ceux qui copieusement... », tous ceux-là sont des misogynes, et d'autant plus dangereux qu'ils l'ignorent ou le nient.»

Pour Benoîte Groult, les actes misogynes remplissent la société. Ils sont si répandus qu'ils n'étonnent plus, mais sont rentrés dans un sens commun, une normalité. De même étudier la politique de Michelle Obama, c'est montrer la parole d'une femme qui rechigne à jouer le rôle traditionnel de Première Dame, et de répondre à une attente misogyne et machiste. Chez Kara Walker, il s'agit, en mettant la sexualité en scène, de rétablir une image de la femme qui assume cet aspect de la vie intime ; sans avoir à se justifier. Chez le féminisme affirmé de Beyoncé (car elle est la seule à avoir clairement affirmé son adhésion au féminisme, parmi les femmes étudiées ici), on analyse une lecture de la femme autonome ; qui dans un champ où les industries et les maisons de productions sont masculines, réussit à se frayer une place, et à imposer son discours féministe et "afro-centriste". La misogynie est le critère sur lequel se base Benoîte Groult, mais il n'est pas le seul dans l'histoire du féminisme ; celui-ci a été un vaste mouvement avec des questionnements divers, que l'on soit blanche ou noire. Cette quête de l'autonomie a amené le mouvement des Féministes Radicales (*Radical feminists*) à rechercher les moyens par lesquelles elles pouvaient vaincre le sexisme, le traditionalisme. Elles ont œuvré dans l'acceptation de l'avortement comme droit⁴⁴⁴ exprimant la liberté de la femme, et ont favorisé une vision neuve de la famille, en participant à la cassure de l'idée de la famille traditionnelle⁴⁴⁵.

Echols Alice (qui est professeur d'anglais, et s'intéresse aux études de genres),⁴⁴⁶ apporte un éclairage sur le parcours des femmes sur l'accès à l'autonomie, les remparts de la tradition et des institutions, se dressant afin de leur barrer l'accès à ladite autonomie. On peut également mieux distinguer les lieux de l'institutionnalisation de la domination de la femme. Comment

⁴⁴⁴Alice Echols, *Daring to Be Bad, Radical Feminism in 1967-1975*, préface de Ellen Willis, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2009, 416 pages, préface pages Vii et Viii.

⁴⁴⁵*Ibid.*

⁴⁴⁶*Ibid.*, IX et X.

Citation en anglais des dires de l'auteure:

«Radical feminists coined the terms "sexism" and "sexual politics" to express the idea - novel and even shocking in fact it had ample historical precedent - that sexuality, family life, and the relations between men and women were not simply matters of individual choice, or even of social custom, but involved the exercise of personal and institutional power and raised vital questions of public policy. Sexism, the movement contended, was neither the natural expression of sexual differences nor a set of bad attitudes or outmoded habits but a social system - embedded in law, tradition, economics, education, organized religion, science, language, the mass media, sexual morality, child rearing, the domestic division of labor, and everyday social interaction - whose intent and effect was to give men power over women.»

cette dernière est encerclée par une parole masculine à laquelle elle doit opposer un non radical.

La course à l'autonomie conduit inmanquablement vers la recherche du capital ou de l'indépendance financière. La femme autonome devient un "nouvel homme" qui s'assume, et peut se poser en concurrent

3. L'économie politique et le Capital

3.1 Le financier dans une problématique de positionnement culturel

Le financier est très présent dans la cadre des industries musicales. L'industrie de la musique génère en effet des sommes considérables, réparties entre les patrons, les chanteurs. Ces derniers savent devenir, en plus de meilleurs chanteurs, de bons hommes et femmes d'affaires, des « entrepreneurs schumpétériens », comme le dit Aureliano Tonet, journaliste pour *Le Monde*⁴⁴⁷. De nombreuses paroles de chansons de l'artiste Beyoncé évoquent la réussite financière, un langage souvent méprisant, supérieur à l'encontre de l'homme, désormais inutile, face à la toute-puissance de la femme riche. Le sixième album de Beyoncé, sorti en avril sur le site *Tidal*, (serveur d'hébergement de son mari Jay-Z), avait vu affluer de nombreux *fans* ou adeptes de sa musique, ne pouvant trouver autre part les chansons de l'artiste. Cette exclusivité, a permis à *Tidal* de passer de la position 34 à la première place des sites de streaming. Ce coup n'était pas certes le premier, mais le second, dont les bénéfices revenaient à son mari, et donc, d'une certaine façon à l'industrie qu'elle forme avec celui-ci (elle est actionnaire de *Tidal*). En 2013, la chanteuse avait également sorti son album *Beyoncé* sans promotion préalable. Ce geste avait eu pour but de « lutter contre l'éparpillement de l'industrie du disque. » Les couples dans l'industrie comme Beyoncé et Jay-Z, ont compris comment faire de leur présence, de leur travail, toute une marque en soi. Le couple est considéré comme le plus riche, et le plus puissant du monde selon *Forbes*, ayant à tout deux, près d'un milliard. L'ambition de Beyoncé, en plus de désormais marquer les esprits par des paroles fortes, est aussi d'asseoir un véritable empire commercial, qui va de sa marque de vêtements de sport *Ivy Park* (de son entreprise *Parkwood*); à celle qu'elle a co-fondé avec sa

⁴⁴⁷ Aureliano Tonet, "Jay-Z et Beyoncé, entrepreneurs schumpétériens", *Le Monde* du 02.02.2014, mis en ligne à 19H 43, consulté le vendredi 29 Juillet 2016, consulté à 03H22.

mère *The House of Dereon* ; avec une marque de parfum, et autres investissements. L'argent serait devenu le fil rouge (entre autres) de ses actions.

Le financier permet également un positionnement non négligeable. En effet, la chanteuse ne s'associe, au vue de ses succès, qu'avec les plus grands producteurs, comme Pharrell Williams, Timbaland et The Dream (on peut ajouter Boots, le producteur présent dans l'album *Beyoncé*). Ceci montre un cercle de l'élite, où l'excellence ; les produits, les matières premières (expressions que nous allons ici réadaptées), tournent entre les personnes d'un même réseau, formant véritablement un lobby. Ceci donne l'effet d'un système clôt, qui produit par le biais des mêmes protagonistes. Cette forme de communautarisme aboutit à une maîtrise du champ musical. Devenus maîtres des lieux, on subvertit le champ, on le "noircit" afin d'avoir à en récolter les bénéfices.

Ce genre d'association élitiste et "lobbyiste", permet de se distinguer, et est une manière de s'afficher, en usant d'éléments matériels abusifs, appelés encore pratique du "bling-bling". Le bling-bling est le message de la richesse, de l'arrivisme. Cette pratique renvoie à une réussite sociale de ceux qui appartenaient auparavant à une classe de non-privilegiés.

3.2 La pratique bling bling

La pratique du bling bling est un message. Le bling bling est une manière d'écrire au travers des ornements. Ce message visuel se superpose au message parlé. Le bling bling est une pratique qui veut que l'on mette en avant sa richesse, les signes matériels de son confort, et de sa réussite sociale. Cela est souvent visible dans les clips vidéo par des bijoux, des chaînes énormes en or, ou diamant ; par des voitures de luxe ; des marques renommées ; des maisons luxueuses. On voit alors que les artistes qui y ont recours sont généralement les rappeurs noirs américains, mais aussi des artistes de *Rythme and blues*, femmes comme hommes. Le bijou, l'ornement, la maison *etc.*, servent alors de renforcement de son discours oral, de preuve de son succès. Le bling bling est alors un usage qui dépersonnifie et matérialise l'individu, car ce dernier y a recourt pour construire son identité.

Tout ceci naît d'un système marketing. Les artistes de rap en général s'allient à de grands groupes et promeuvent des produits. Ou ces artistes sont des consommateurs de marques prestigieuses et les exhibent dans leurs clips vidéo. Dans le cas de Beyoncé, ce sont souvent des marques de ses proches qui sont cités. Par exemples : *House of Dereon* pour la marque de

sa mère dans *Formation*, ou des marques de maisons de haute couture (par exemple la marque *Givenchy* dans *Formation*); ou encore sont perçues des marques de champagne (comme lors de son duo avec la rappeuse Nikki Minaj, titre intitulé *I'm feeling myself*). Le bling bling fait l'état des lieux d'un rapport de consommation. Les Noirs souvent les plus bas sur l'échelle sociale américaine, se voient dans leurs clips ou en une de magazines afficher des signes de richesses ostentatoires. L'inversion en devient parfois ironique. Ceux-ci s'efforcent par ce moyen d'atteindre cette *blancheur*. Le noir imite le "style de vie". Les personnages de criminels ayant inspiré les rappeurs de « gangsta rap » sont tous (dans les films comme *Le Parrain*, et *Scarface*)⁴⁴⁸, des blancs immigrés italiens riches. Ces derniers représentent la transgression par les actes de vol, de trafics ; mais montrent tout de même des *cadres* blancs. Ces artistes noirs s'essaient ici à mimer ces cadres ou zones dites "huppées", afin de se rapprocher des classes dominantes (nous parlons des cas où lesdits artistes viendraient de zones défavorisées).

La communauté noire est en train d'évoluer d'une manière plus visible. Elle garde des éléments forts de son appartenance. Cette communauté ou regroupement ethnique, demeure importante pour les Noirs afin de puiser de l'inspiration dans leur création artistique ; mais aussi pour avoir un point d'ancrage.

⁴⁴⁸Lire le texte de Franck Freitas « Blackness à la demande », *op. cit.*, Levine y est cité, notamment sa perception de l'émergence de la figure du "bandit criminel" comme figure emblématique du rap noir américain.

Chapitre 2. La communauté expliquée

Les *Black Feminists* ont initié une véritable rupture dans l'histoire du féminisme. Elles ont permis de mettre au-devant de la scène les problématiques propres aux femmes de couleur. Celles-ci ont fondé la théorie de l'intersectionnalité pour exprimer les divers niveaux de subordination qui leur étaient propres.

La question de la couleur reste déterminante pour les femmes noires, la couleur noire reste "le problème".

1. Appartenance communautaire

1.1 Les communautés

Les communautés qui constituent ce monde veulent se reconnaître sous des formes assez différenciées. Une étude approfondie montre que le monde se mélange, *se créolise*, selon les analyses glissantiennes⁴⁴⁹. Le monde devient un, par les ajouts qui se font par le biais des télécommunications, des arts, et de la politique d'ouverture, via les politiques d'immigration. Le monde est ainsi devenu, selon la prophétie de M. McLuhan, théoricien de la communication, un «village planétaire»⁴⁵⁰, s'évertuant à gommer les différences. Les multiples communautés qui font le monde d'aujourd'hui convergent vers une logique d'ensemble, un seul endroit, une même plateforme. Les communautés s'allient, formant ainsi une seule communauté, la Grande Communauté.

⁴⁴⁹ Edouard Glissant a théorisé sur le Tout-Monde et la créolisation, dans ses ouvrages.

Citons :

- Edouard Glissant, *Soleil de la conscience, Poétique I*, Paris, Gallimard, 1997, 83 p.
- Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, 268 p.
- Edouard Glissant, avec Alexandre Leupin, *Les Entretien de Baton Rouge*, Paris, Gallimard, 167 p., p. 13, partie « Les Itinéraires ».
- Edouard Glissant, *Une nouvelle région du monde, Esthétique I*, Paris, Gallimard, 2006, 216 p.
- Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, 261 p.

⁴⁵⁰ Marshall McLuhan; Bruce, R Powers, *The Global Village: Transformation in a World Life and Media in the 21st century*, Oxford, Oxford University Press, 1989, 220 pages. Relevons aussi: McLuhan, Marshall, *Pour Comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, coll. Points. Essais, 404 p.

Stéphane Hugon, docteur en sociologie, affirme⁴⁵¹ :

« La question communautaire a émergé avec force dès les premières années du développement d'Internet et s'est d'emblée placée dans le discours des usagers, de même qu'elle s'est constituée comme objet pour les observateurs. A la fois en tant que projet – elle est parfois plus une incantation qu'une réelle expérience- et en tant que moyen – le développement des pratiques se fera par imitation et dans la relation sociale -, la communauté s'offre comme analyseur de la transformation du lien social qui est inséparable de l'émergence et de la généralisation des pratiques des réseaux en ligne. »

La communauté est entendue ici sous un rapport technique, et se révèle dans ce dispositif. On peut alors voir qu'elle est sa particularité (c'est ce que montre Stéphane Hugon), sa différence par rapports aux autres formes d'expression du collectif (la communauté au sens technique). Etudier la communauté revient donc à voir l'impact des sociétés numériques dans notre monde. Les communautés virtuelles sont les nouveaux lieux de rencontres et d'échanges de nos jours, via le Web, ou portail informatique. Les personnalités se servent donc de cela afin de communier avec leurs *fans* ou suiveurs⁴⁵². Pour l'auteur, la communauté est arrivée par *Internet*, et a instauré de nouveaux rapports. Le Net a permis d'observer une nouvelle forme d'interaction, efficace, qui est donc devenue la communauté. En sociologie, le terme a une histoire précise. Tout commence avec l'ouvrage de Ferdinand Tonnies, *Communauté et Société* (1887). Il y est question de société comme « regroupement d'individus résultant d'orientations, de volontés et d'intérêts convergents. ». F. Tonnies quelque part évoque l'éclatement de la société et le début de l'individualisme. Il évoque le fait que la société repose sur un fondement négatif (notion de détachement ; ou thème du désenchantement en cyberculture, dès les années 1900). F. Tonnies montre ici une réalité différente de la communauté. La technique dès les années 1900 a servi de lien de communication. La communauté est arrivée avec le cyberspace, et tout ce qui la constitue.⁴⁵³ Les éléments donnés ci-dessus par Stéphane Hugon nous permettent de voir l'importance du communautaire. Ce dernier est ce qui permet aux hommes de se lier dans des centres communs. *Internet* lie les hommes via la toile ; mais aussi en les regroupant par affinités. On peut dire que ces réseaux d'affinités sont très bien cernés par les femmes de notre sujet (Michelle Obama et Beyoncé Knowles surtout), qui en ont saisi la force.

⁴⁵¹Stéphane Guhon, « Communauté, *Communications* », Numéro 1, volume 88, Année 2011, pp. 37-45.

⁴⁵²*Ibid.*, pp. 37-45.

⁴⁵³*Ibid.*

Après avoir montré le lien entre F. Tonnies et G. Bataille, notamment son interprétation de la communauté comme expériences relationnelles orientées vers la perte, la dépense ; S. Guhon va montrer le lien entre F. Tonnies et Maffesoli, en évoquant le terme « consensus » et en venir à la communauté comme inclinaison qui porte les uns et les autres à partager joies et peines ; lecture que nous allons plutôt utiliser. Il déclare :

« La communauté n'est plus seulement un groupe d'individus qui partagent un intérêt ou un objectif et mutualisent leurs moyens en vue d'une fin, il s'agit davantage d'une expérience collective forte, mais qui s'épuise dans l'acte, dans l'événement même du communautaire. »⁴⁵⁴

L'implication de la communauté selon l'analyse faite dans la citation qui précède est limitée dans l'acte, elle se heurte à des ritualisations qui perdent leur vocation utilitaire, selon les termes de S. Guhon. L'acte communautaire "en ligne" peut devenir une activité axée sur des éléments éloignés du but initial. Nous allons voir les différentes raisons qui amènent cet éloignement du but initial, dans le cadre des communautés en ligne.

a- Éléments de perte de soi et identification abusive chez les fans de Beyoncé

Chez Beyoncé Knowles par exemple, les *fans* ou adeptes de sa musique s'oublie pour devenir des imitateurs. S'en suit une perte identitaire. Le fan devient une figure double de la personne qu'il cherche à imiter. La consommation au sein de la toile devient ainsi abusive, et tend à créer une addiction, et parfois un trouble identitaire.

b- Discours polémistes créant le "buzz" chez les trois protagonistes

La communauté peut aussi s'éloigner du but initial et engendrer des discours péjoratifs ou déviants. Le "buzz" désigne une rumeur, un retentissement marketing, notamment autour de ce qui est perçu comme étant à la pointe de la mode (événement, spectacle, personnalité, etc.), selon la définition qu'en donne le dictionnaire Larousse⁴⁵⁵. Le buzz alimente une idée et s'en sert afin que la communauté la propage. Le buzz peut alors être soit négatif, soit positif, quoi

⁴⁵⁴Stéphane Guhon, « Communauté », *Communications* », *op. cit.*, pp. 37-45.

⁴⁵⁵<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/buzz/10910386>

Consulté le vendredi 20 janvier 2017.

qu'il en soit il est souvent négatif. Il est aussi une forme publicitaire consistant à mettre un produit en avant via les forums, le bouche à oreille, *etc.*

Anders de La Motte, écrivain suédois, définit le buzz en plusieurs éléments :

- « - Action de partir, de s'éloigner de sa situation actuelle.
- Chose qui suscite de l'excitation, des remous ou un emballement.
- Elan ou sentiment d'énergie, d'excitation, de stimulation ou de légère griserie.
- Verbe utilisé pour désigner l'action de mettre en ligne un contenu (surtout sur Google Buzz).
- Action de tailler, couper, raser, inciser, retirer, tondre.
- Moyen d'obtenir l'attention immédiate.
- Attitude agressive délibérée ou non justifiée.
- Bourdonnement continu, semblable à celui des abeilles ; rumeur confuse, comme celle d'une conversation à voix basse.
- Chuchotement, rumeur ou nouvelle diffusée en secret ou avec précaution.
- Action de passer un appel.»⁴⁵⁶

Le buzz que l'on retient, qui éloigne la communauté de son but initial se rapprocherait plutôt des points 2, 4, 6, et 8. L'idée d'instantanéité et de propagation y est présente.

c- Affinités particulières entre membres

La communauté numérique s'éloigne aussi du but en développant des affinités particulières entre membres d'une communauté. Ceux-ci peuvent alors s'éloigner du but qui est de valoriser une personnalité pour créer des micros-discours dans les échanges qui ouvrent sur des débats nouveaux, généralement à l'opposé du débat initial.

⁴⁵⁶ Anders De la Motte, *Buzz/ Virtuel ou Réel*, Thriller, Tome 2, fleuve noir, 2014, 504 p.

d- Discours racialisant entre les membres ou sur la personne au détriment de la nature artistique et fonctionnelle

Une volonté d'exister au travers de sa participation numérique fait en sorte que les *fans online* ou communautés développent des débats soutenus, à caractère social. Les échanges sont ainsi plus pointus, et des "spécialistes" se révèlent.

e- Recherches de visibilité pour les chaînes Youtube privées ou autres sites de fans (communautés de fans)

La visibilité des membres de communautés en ligne est devenue une part active d'un réseau social comme *YouTube*. Les individus ordinaires peuvent se faire une réputation, jouissant du privilège d'avoir leur propre espace visuel, leur propre chaîne. Ceci détourne certains ex-fans de leur objectif premier, qui était d'écouter de la musique d'un artiste et d'échanger à ce propos ; et les amène plutôt à se spécialiser sur des sujets connexes.

1.2 La Communauté

Lorsque l'on tente d'analyser la communauté, on se heurte à sa compréhension, qui peut être soit des « entités concrètes », ou de ce qui est en amont, ce qui est hors du concret. Rémi Astruc fait donc deux différences entre les communautés. Les premières, concernent plutôt les communautés, qui sont les *parts visibles*, réalisables (1); et la Communauté liée à *l'imaginaire* (2). Il avoue que cette dernière est évanescence, présente dans le parcours humain. Elle est liée à la spiritualité, car étant dans la « tête ».

On peut reprendre ce dernier élément pour dire qu'effectivement, il y a quelque chose de mystique dans l'adhésion des *fans* à Beyoncé, une foi en un être humain, qui réclame un lien virtuel, et parfois physique (concerts, par exemple). La Communauté, qui s'entend ici par des individus qui s'entendent à faire la même chose, devient quelque chose d'insaisissable, de perturbant, car on ne peut vraiment dire ce qui amène la fascination d'un groupe de personnes données à une idole, ou célébrité. C'est encore ce que l'on nomme « le problème philosophique », car la Communauté étudiée par de nombreux philosophes (Hobbes,

Rousseau, Heidegger), n'est pas facile à cerner, parce qu'on ne sait pas ce qui « pousse les hommes à vivre ensemble. »⁴⁵⁷

Nous lisons :

« S'agit-il alors d'un *sentiment* ? on pourrait le penser, car qu'est-ce qui définit mieux la Communauté que le sentiment d'appartenance ? Mais il est évident par ailleurs que celle-ci ne saurait être uniquement reliée aux sens, c'est-à-dire au sensible. Elle n'est pas tout à fait de l'ordre d'un simple affect, car elle est aussi un « sens de... », comme on évoque un « sens de ...de la justice ou un sens de l'humour », soit une faculté ou une prédisposition mentale ou morale. On peut dire ainsi que le Communauté est *le sentiment de ce que l'on est en commun comme suite et conséquence de la sensation de ce que l'on a en commun* (absolument ou éventuellement dans l'opposition à un autre groupe, c'est-à-dire de ce que l'on partage avec d'autres. Mais voilà une évidence passablement tautologique qui, telle quelle, ne permet guère d'avancer.

Convenons alors que dans ce qui nous affecte comme un sentiment, et/ou nous dispose à la manière d'une faculté mentale, joue avant tout sur nous une force, au sens où l'on parlera d'une faculté mentale, joue avant tout sur nous une force au sens où l'on parlera par exemple de « force magnétique », autrement dit quelque chose d'invisible mais dont les effets se font néanmoins sentir et sont difficilement évitables ou contournables.»⁴⁵⁸

La chanteuse de *Rythme and blues*, Beyoncé serait-elle cette *force invisible* qui agirait, on ne saurait comment, sur son public ? Serait-elle cette « force magnétique » qui attire le public, happé par ses pas de danses, sa voie musculaire, ses thèmes féministes ? La Communauté des fans serait-elle ici définie comme un regroupement spontané, attiré magnétiquement par les fluides ou ondes d'une force jamais vue ? Il est possible de questionner la raison de la célébrité, du succès. Les personnalités les plus populaires sont l'objet d'une adoration (elles sont divinisées), ceci fait du moindre de leur geste un acte surnaturel. Dans sa chanson *Flawless*, Beyoncé s'adresse à une partie de ceux qui l'ayant vue évoluer, pourraient désormais la mépriser et la qualifier de "petite femme de". Le ton est assez trivial, et rappelle que la chanteuse est montée en puissance, suffisamment pour utiliser des paroles brutales, au même titre qu'un artiste masculin (la réussite d'une femme tiendrait de l'acquisition des droits masculins, dont la liberté de ton.

⁴⁵⁷Référons-nous, pour cette notion du vivre-ensemble à l'ouvrage de Marie-Rose Abomo-Maurin ; Jean-Marc Schneider, *Le Bien-Vivre Ensemble À Orleans la Source, 14 textes pour le dire*, Paris, L'Harmattan, 2016, 96 p.

⁴⁵⁸Rémi Astruc, *La communauté revisitée : Community Redux*, coll. Communauté des Chercheurs sur la communauté, Versailles, RKI press, 2015, 184 p.

On peut écouter au début du texte chanté :

« Je sais que lorsque vous étiez petites filles, vous rêviez de faire partie de mon monde

Ne l'oubliez pas, ne l'oubliez pas

Prosternez-vous salopes.»⁴⁵⁹

Ici, les "bitches" sont invitées à se prosterner devant celle qui fut, dans son enfance, un modèle. Elle veut rappeler sa position de *leader* à une Communauté qui l'a consacrée. Elle ajoute ensuite: « I'm so crown, crown, bow down bitches » (« je suis si couronnée, prosternez-vous »).

« Couronnée », c'est ici ce que la chanteuse rappelle à ses détracteurs. Nulle couronne effective, mais une réalité virtuelle, qu'attestent les prix, une popularité fulgurante via les réseaux sociaux, une surmédiatisation dans la presse papier, et même électronique. Beyoncé, fait aussi référence à son surnom "Queen B", la Reine Bey, ou la Reine Abeille. Elle est une reine dans son champ, dans le domaine musical, dans l'univers de la musique *mainstream*, elle est l'artiste-référence. Elle rappelle simplement ici le titre qu'on lui a donné, titre donné par la Communauté des fidèles⁴⁶⁰. Dans son fameux titre *Formation* elle évoque à plusieurs reprises sa puissance de femme noire libre, riche, qui en somme, est au sommet de son influence, et sait qu'elle peut agir sur la Communauté.

⁴⁵⁹Citation en anglais :

« I know where you were little girls, you dreamt of being in my world
Don't forget, don't forget it, respect that,
Bow down bitches. »

⁴⁶⁰Sur la communauté : Agostinelli, Serge, *Entre communautés et mobilité, une approche interdisciplinaire des médias*, Paris, Presse des Mines, collection : Economie et Gestion, 2010, 193 p.

On peut lire, dans le titre *Formation*:

Extrait 1 :

« Paparazzi prends mon vol et mon impertinence

Je suis tellement téméraire quand je porte une robe Givenchy

Je suis si possessive ainsi je porte sa chaîne Roc. »⁴⁶¹

Dans cet extrait de la chanson, *Formation*, Beyoncé chante sur un ton rauque, essayant de faire passer un message fort d'une manière indifférente. L'usage des pronoms personnels (i, my/je, mon), montre qu'elle veut mettre l'accent sur sa personne et sur sa réussite, ce que révèlent aussi les marques de réussite matérielles et sociales, la « robe Givenchy », les paparazzis qui cherchent à tout prix à atteindre son cercle privé.

Puis, toujours dans le titre *Formation*:

Extrait 2 :

« J'ai gagné tout cet argent

mais ils n'enlèveront jamais mes racines.»⁴⁶²

Et encore:

Extrait 3 :

« Je le vois, je le veux, je fais une cascade, je le métisse

J'en rêve, je travaille dur, je travaille dur, jusqu'à ce que je l'aie

⁴⁶¹ En anglais:

“Paparazzi catch my fly and my cocky fresh

I'm so reckless when I rock my Givenchy dress

I'm so possessive so I rock his Rock Necklaces”

⁴⁶² Citation:

«Earned all this money but they never take the country out me/I got a hot sauce in my bag, swag.»

Je fais virevolter les ennemis, des alligators albinos

El Camino, siège rabaisé, sirotant de la Cuervo sans poursuivant

Parfois j'explose (j'explose), j'y vais à fond (j'y vais à fond)

Je prends ce qui est à moi, (prends ce qui est à moi), je suis une star (suis une star)

Parce que je tue, je tue (hé), je tue (ok), je tue (ok).»⁴⁶³

Cet extrait 3, de la chanson *Formation* évoque une détermination, et une décision de dire au monde (à la Communauté) la réalité de son pouvoir. Ce titre se veut libérateur car il permet à Beyoncé de dire tout haut ce qu'elle a toujours gardé : sa colère face aux critiques sur les cheveux de sa fille (cheveux afro) ; sa jalousie et possessivité à l'égard de son mari ; sa colère face à la négligence du gouvernement G. Bush fils devant la Nouvelle Orléans et le désastre engendré par l'Ouragan Katrina ; sa colère et répugnance vis-à-vis des meurtres policiers sur des noirs. Puis elle évoque la possibilité d'être une « Black Bill Gates en devenir».

Beyoncé ici nous offre un chant qui est taillé pour montrer sa position de dominante dans la Communauté. La Communauté ici, selon nous est cette masse de personnes qui se reconnaissent dans la consommation de musique de la chanteuse. La chanteuse exerce ce magnétisme qui se rattache à la sensibilité de plusieurs. Cette sensibilité de plusieurs pourrait être attirée par des éléments définis comme la voix, la danse, les duos musicaux, l'apparence vestimentaire, ou le storytelling relayé via les médias. La chanteuse quel qu'il en soit s'affirme comme diva ou leader d'opinion.

Dans la chanson *Diva*, elle continue dans cette personnification de la divinité, diva qui a des ouailles, ou adorateurs. Ceux-ci, plus que de simplement l'écouter, *vénèrent* ses paroles.

⁴⁶³Citation:

«I see it, I want it, I stunt, yellow bone it
I dream it, I work hard, I grind 'till I own it
I twirl on them haters, albino alligators
El Camino with the sea low, sippin' Cuervo with no chaser
Sometimes I go off (I go off), I go hard (I go hard)
Get what's mine, (take what's mine)
I'm a star (I'm a star)
Cause I slay (slay)»

Les paroles sont ici des interpellations envers cette Communauté. Beyoncé utiliserait ainsi directement les textes de ses chansons pour communiquer sa trajectoire, sa pensée à une Communauté qu'elle sait toujours présente, et à l'affût.

On peut y lire dans *Diva*:

« Tu fais comme si je venais d'arriver dans le milieu
Alors que ça fait longtemps que je suis la diva numéro 1

Je sais que tu lis les journaux,
T'as du voir celle que l'on appelle la reine
Toutes les radios du monde me connaissent
Parce que je suis.»⁴⁶⁴

Dans ce titre *Diva*, la chanteuse utilise encore les pronoms personnels qui magnifient sa personne; et le storytelling pour rappeler son parcours, qui est récurrent dans certaines de ses chansons. La force magnétique qu'elle reconnaît exercer, se matérialise selon elle, par de fortes parutions dans la presse, à la radio. La chanson donne une définition de la diva:

« diva is a female version of a hustler” (diva est la version féminine d'un combattant).

Elle veut que l'on intègre cette définition de divinité dans sa définition d'elle-même. Dans cette chanson, le langage se veut familier, et très "ghetto". Beyoncé use d'ellipses, d'abréviations, qui rendent le titre assez simple. Toutefois il permet de comprendre que la femme noire s'affranchit, semble-t-il des limites et des obligations de bienséance, de réserve. Beyoncé le fait aussi car elle sait qu'elle est une diva. Dans ces chansons que l'on vient de voir, on se rend compte que l'artiste utilise des formes d'interpellations afin de rappeler (par le « ils disent », la forme impersonnelle qui rappelle la Communauté), qui elle est. La Communauté permet à Beyoncé de s'affirmer.

⁴⁶⁴Citation:

«You act like i just got up in it
Been the number one diva in this game for a minute
I know you read the paper
The one that they call a queen
Every radio round the world know me Cause that's where I be.»

Face à cette communauté, Beyoncé s'affirme, se sent plus importante dans le champ artistique, musical. Elle peut alors composer ou chanter des discours plus politiques. La communauté est vue différemment chez les *Black feminists*.

P. Hill Collins analyse la communauté en lien avec les relations de pouvoirs. Elle part d'un contexte de cours où il fut demandé à des élèves d'évoquer leur point de vue sur des communautés. Patricia Hill Collins affirme avoir été confrontée sur le terrain à une réalité qui montra que les élèves, selon leur origine et lieux de vie, n'avaient pas tous la même perception de la communauté. Partant tout d'abord de textes consensuels et empreints des idées de la classe dominante blanche, elle va les revoir, et reconnaître que ceux-ci parlent à une partie de la classe : les jeunes blancs. Le texte initial, canonique blanc, s'avère alors être un tissu de mensonges pour ceux qui ont une vision de la communauté différente, ceux qui vivent des réalités éloignées des propos véhiculés dans les textes officiels.

Evoquant les relations de pouvoirs, P. Hill Collins affirme⁴⁶⁵ que la communauté consacre ou non les individus. Analysons à présent la portée des discours sur la femme noire américaine.

⁴⁶⁵Patricia Hill Collins, Introduction de *The Politics of Critical Social Theory* (pages x et xi), tirée du livre *Fighting Words, Black Women and the Search of Justice*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londres, 1998, 344 p.

Citation:

«For me, this incident marked an important milestone in my growing recognition of the culpability of ideas in hierarchical power relations. Described by sociologist Dorothy Smith as a "complex of organized practices, including government, law, business and financial management, professional organizations, and educational institutions as well as the discourses in texts that interpenetrate the multiple sites of power" (1987, 3), power relations, or relations of ruling, permeate all aspects of everyday life. However, where Dorothy Smith's relations of ruling emphasize gender dichotomies that work with and through the economic class relations, characterizing advanced capitalism, relations of ruling also encompass race, age, sexuality, and nationality.

Within these hierarchical power relations, the ideas produced by elite groups about community, difference, voice, justice, and many other topics matter. As Teun Van Dijk observes, "Elites have the means to manufacture consent... This does not mean that all opinions of elites are always adopted by the public at large, but only that their opinions are well known, that they have the most effective means of public persuasion and the best resources for suppressing or marginalizing alternatives opinions" (1993, 45).

2. Héritage et principes du *Black Feminism*

2.1 Le discours de la femme noire américaine

Les paroles des chansons de Beyoncé, de même que ses clips vidéo sont souvent empreintes d'un discours féminin noir américain, c'est-à-dire qui renvoie à l'univers des familles, contextes des afro-américains. Des proverbes de ce contexte, des images, des personnages, la religion, des attitudes sont là pour le montrer, car présents dans certains de ses clips.

Dans le clip *Best Thing i Never Had*, on voit qu'il est fait pour représenter le mariage noir américain. La vidéo se fait le lieu d'une reconstitution de ce contexte : danses ; images de sorties du couple jadis lycéens du bal de promotion ; et le regroupement familial et les festivités usuelles. Il est indéniable que ce clip ne fait pas ici référence à *tous* les mariages, mais bien à celui d'un mariage noir américain, notamment par les éléments cités et d'autres que nous allons montrer. Le proverbe « What comes around comes back around » (« on récolte ce que l'on sème) qui ouvre et clôt la chanson, est populaire. Le proverbe dans cette chanson, vient pour notifier le conseil maternel donné à la jeune femme, face au danger de la vie de couple avec un noir. Il rappelle les proverbes donnés par les mères, (les images de ces femmes noires bavardes, immortalisées dans les cadres des *Barbershops* ou barbiers populaires). Le clip rappelle les déboires de l'attente, la patience mise à rude épreuve afin de voir l'homme noir s'engager, et être responsable.

On peut lire:

« Si triste, tu es blessé

Boo hoo, oh, est-ce que tu t'attendais à ce que je m'en soucie?

Tu ne mérites pas mes larmes

J'imagine que c'est pour ça qu'elles ne sont pas là. »⁴⁶⁶

⁴⁶⁶Citation : «So sad, you're hurt
Boo hoo, oh, did you expect me to care ?
You don't deserve my tears
I guess that why that's why they ain't there»

Cette partie évoque la femme affranchie, la femme forte que les femmes noires ont tendance à personnifier. Elles sont réputées trop fortes, presque masculines, ce qui s'explique pathologiquement, selon Hazel Carby par le fait que ces dernières, comme les hommes, se devaient de travailler et ont donc tu leurs sentiments féminins.

Le clip vidéo de Beyoncé est (parce que justement il évoque le cadre traditionnel du mariage) un texte qui se veut communautaire. Il est parsemé d'éléments culturels noirs américains. On y relève des idées générales répertoriées dans la culture noire américaine sur les hommes par les femmes. Beyoncé ici veut se faire la porte-parole de toutes ces femmes noires qui, des cours de lycée à l'âge adulte, investissent dans des relations souvent à haut risque. Les conceptions sur les hommes passées de mères en filles sont présentes dans la chanson comme ce segment :

« Il fut un temps
Je pensais, que tout ce que tu faisais était bien
Sans mensonges, sans se tromper
Mec, je devais avoir perdu la tête
Alors quand je pense au temps où j'étais presque amoureuse de toi
Tu as montré ton ridicule et j'ai vu le vrai toi. »⁴⁶⁷

Dans cette partie, des éléments du langage familier rappellent le cadre de conversations privées: "outta my mind", "ass", "boy". La formule d'introduction peut rappeler celle d'un conte populaire : « there was a time » (« il était un temps »), et les conséquences de cette foi aveugle: « Boy I, must've been outta my mind » (je devais avoir perdu la tête »), et le final : « I saw the real you » (« j'ai su qui tu étais »).

Beyoncé montre ici la déception (inéluçtable) d'une femme qui a osé croire en un homme noir, bien. La déception vient du constat que ce "garçon" (« boy » dans la chanson), n'est en fait pas différent des autres. Le mythe ici s'avère vrai : les hommes (noirs ?) sont

⁴⁶⁷Citation :

«There was a time
I thought, that you did everything right
No lies, no wrong
Boy I, must've been outta my mind
So when I think of the time that I almost loved you
You showed your ass and I
I saw the real you.»

irresponsables. On peut supposer que le texte ici montre une pensée populaire véhiculée de mères en filles, qui veut donner un verdict sur le masculin. Le ton familier et les mots à tonalité vulgaire (« it sucks to be you right now »/ « je n'aimerais pas être à ta place »), veulent recréer le cadre des confidences issues du cadre privé.

De plus, comme vu souvent dans les cadres afro-américains, la foi, l'église a une grande place. On peut relever cette partie:

« Dieu merci tu l'as fait s'envoler
Dieu merci j'ai esquivé la balle
J'ai tellement tourné la page
Alors bébé fais attention. »⁴⁶⁸

Dieu ici est la seule raison qui pourrait expliquer le changement du partenaire immature. Il est présenté comme une solution à une situation qui semble pourtant perdue d'avance. Ceci est aussi ironique, une manière d'inclure le divin, non pas nécessairement par souci d'exprimer sa foi, mais par désir de relever le "miracle", le changement non attendu. Le clip de Beyoncé se veut donc humoristique, l'humour étant un élément essentiel des familles noires. Le clip *Best Thing I Never Had* permet de voir et de lire une autre Beyoncé, certes dans l'hyperféminité (au travers de vêtements et d'apprêts grivois) ; mais surtout un certain relâchement dans son attitude. Elle laisse son attitude dite de « diva », pour représenter une femme trompée.

On peut encore lire, concernant le divin, présent dans la chanson *Best Thing i ever had*:

« Dieu sait que je prendrais
Une autre place, un autre temps
Un autre monde, une autre vie

⁴⁶⁸Citation :
«Thank God you blew it
Thank God I dogged the bullet
I'm so over you
So baby good lookin' out»

Merci Dieu, j'ai trouvé la force de partir.»⁴⁶⁹

Dans ce segment, Beyoncé prend Dieu à témoin pour se promettre un non-retour. La femme décide de s'affranchir de la peur de la rupture, mieux, elle en prend l'initiative et s'encourage de prendre une telle décision. Les chansons d'amour de Beyoncé oscillent souvent entre une vraie dépendance affective (*End of time ; Why don't you love me; i care ; Crazy in love...*), et parfois sont l'image d'un véritable discours d'autodétermination, d'indépendance, de féminisme (*Irreplaceable*, par exemple). La foi est fortement liée à la culture noire américaine. De nombreuses féministes noires américaines étaient souvent des prédicatrices, comme Sojourner Truth, l'abolitionniste (régulièrement citée par les féministes noires). Julia A. J. Foote analyse les femmes dans l'Évangile ; Jacquelyn Grant étudie la théologie noire et la femme noire.⁴⁷⁰ Cette thématique de la religion est indissociable de la connaissance de la culture afro-américaine ; les afro-américains, durant les années d'esclavage, puisaient dans la foi, le gospel, la force nécessaire contre la démence.

Dans la chanson *Irreplaceable*, Beyoncé montre une femme sur une lueur humoristique, déterminée, indépendante, qui a une idée sur sa place au sein du couple, et sur celle de l'homme. Une image ici encore assez empreinte de l'imaginaire collectif, de la pensée féminine noire, qui veut que l'homme soit fautif, et qui valorise la femme qui s'en sort toujours sans son partenaire. Lisons ce premier segment:

« A gauche, à gauche
A gauche, à gauche
Mmmm à gauche, à gauche
Tout ce qui est à toi est dans la boîte à gauche
Dans le placard, ce sont mes affaires
Oui c'est moi qui ai acheté donc s'il-te plaît, n'y touche pas

Continue de dire n'importe quoi, pas de problème
Tu peux parler et t'en aller en même temps ?

⁴⁶⁹Citation :

«Lord knows that i would take
Another place, another time
Another world, another life
Thank God I found the good in
Goodbye»

⁴⁷⁰« *Black Theology and Black Woman* », à la page 320, de Guy-Sheftall, nous permet de le comprendre, dans son ouvrage pré-cité.

Et c'est mon nom marqué sur la Jaguar

Alors va bouger tes sacs, je vais t'appeler un taxi »⁴⁷¹

Ce premier segment de la chanson montre une rupture. La femme veut que son partenaire quitte le domicile conjugal. Le texte parle d'un homme "entretenu", qui se retrouve les mains quasi vides, car les biens (meubles, objets), sont à sa compagne. On perçoit que l'on représente la femme noire américaine, non seulement au travers de l'ironie et de l'humour ; mais aussi par la manière dont elles résolvent les conflits, en général. La femme noire devient ici un autre "homme", qui, afin de mieux résoudre la rupture, prend appui sur le financier et le matériel. Elle s'appuie sur une sorte de renversement des rôles ; elle devient l'homme de la situation, qui prend l'initiative: « could you walk and talk at the same time ? » (« Pourrais-tu marcher et parler en même temps ? »)

Ici, la femme use d'une inversion. Elle fait de l'homme le bavard, le lent, l'observé, et se réserve la position de l'observateur, de la pressée, de la laconique. En plus de cet élément sur l'inversion, et le rappel de la faiblesse de l'homme entretenu et irresponsable (qui se ressent dans le mépris de la femme); on peut relever le cas du caractère infidèle du mâle. La femme noire se voit face à un homme qui ne peut maîtriser sa libido. Beyoncé parle d'une réalité certes commune à toutes les femmes ; mais que les femmes noires généralement, ont l'habitude d'évoquer, aussi bien dans les chansons, que les textes littéraires.

On lit:

« Alors, vas-y, pars
Appelle-la et vois si elle est chez elle
Oups, je parie tu croyais que je n'étais pas au courant
Pourquoi à ton avis je faisais tout ça pour toi ?
Car tu mentais

⁴⁷¹ Citation :

«To the left to the left

(...)

Everything you own in the bow to the left

In the closet that's my stuff

Yes if I bought it then please

Don't touch (don't touch)

Keep talking that mess that's fine,

But could you walk and talk at the same time?

And it's my name that's on that jag, so go move your bags,

Let me call you a cab»

Tu la promenais dans la voiture que je t'avais achetée
Chéri, rends-moi les clés
Dépêche-toi avant que ton taxi ne parte.»⁴⁷²

Cette partie de la chanson *Irreplaceable* nous informe sur la raison de la rupture. La femme est en colère et met à la porte son partenaire. Ce dernier, non seulement est entretenu, mais encore, utilise la voiture offerte afin de tromper sa partenaire. La colère de la femme et sa réaction peuvent rappeler l'expression de "angry black woman". Beyoncé ici montre avec humour la femme qui, étant en position de force, l'utilise, et contraint l'ancien dominant à la soumission.

C'est la chanson *If I Were a Boy* qui exprime le plus clairement le condensé des pensées de la femme noire sur l'homme noir. La femme noire en effet construit l'essentiel de son discours quotidien (selon Beyoncé), sur la réalité des relations conjugales, ou relationnelles. Beyoncé évoque dans cette chanson des éléments qui sont liés à des scènes de la vie quotidienne, un sexisme banal, des actes quasi isolés qui sont simplement là pour contraindre la femme, et maintenir l'homme dans sa position de privilégié.

Beyoncé débute le chant sur ces mots :

« Si j'étais un garçon
Ne serait-ce qu'un jour
Je me lèverais du lit le matin
Et mettrais tout et n'importe quoi
Borais de la bière avec mes potes
Et draguerais des filles
Je traînerais avec qui je veux

⁴⁷² Citation :

«So go ahead and get gone
Call up that chick and see
If she's home
Oops I bet you thought that I didn't know
What do you think I was putting you out for?
Because you were untrue
Rollin her around in the car that I bought you
Baby drop them keys
Hurry up before your taxi leaves»

Et je n'aurais jamais à me justifier
Parce qu'ils prendraient ma défense
Si j'étais un garçon
Je pense que je comprendrais
Ce que c'est que d'aimer une fille
Je jure que je serais un homme meilleur.»⁴⁷³

Les situations que Beyoncé évoquent dans ce segment de la chanson *If I were a boy*, sont courantes. Elles ne font pas référence à des actes de violence, mais à des privilèges liés au sexe. Elle dénonce ici la manière ordinaire dont les sentiments des femmes ainsi que leur liberté, sont niés, en vertu de leur sexe et genre. Le but de la chanson est pour Beyoncé celui de montrer que les hommes échouent dans leur rôle, qui, à y bien regarder se résume à de simples actes. L'homme échoue donc là-même où il n'a pas de raison d'échouer.

On peut lire, concernant le verdict féminin, sans appel :

« Mais tu n'es qu'un garçon
Tu ne comprends pas
Oui, tu ne comprends pas
Ce que c'est que d'aimer une fille
Un jour, tu souhaiterais avoir été un homme meilleur.»⁴⁷⁴

⁴⁷³Citation :
«If i were a boy
Even just for a day
Id roll outta bed in the morning
And throw on what I wanted then go
Drink beer with the guys
And chase after girls
Id kick it with who I wanted
And I'd never get confronted for it
Cause they stick up for me
If I were a boy I think I could understand
How it feels to love a girl I swear id be a better man.»

⁴⁷⁴Citation :
«But you're just a boy
You don't understand
How it feels to love a girl
Somebody
you wish
you were a better man»

Les références liées à la culture des femmes noires américaines dans cette chanson se rapportent à des accumulations, et des énumérations. La chanson utilise des éléments sans cesse pour montrer les actes posés par les hommes au quotidien et raille d'une certaine façon la gente masculine. Elle utilise aussi les répétitions afin de signifier que l'homme a un privilège, de par son sexe. La femme noire américaine se confie sur des actes récurrents qui ne sont étrangers à personne. C'est le sexisme ordinaire, qui altère la paix du couple.

Dans *The Ecstasy of St Kara*, (annexe 20), Kara Walker offre une lecture de la peur noire américaine face à la présidence de Donald Trump, nouveau président américain. L'œuvre présentée semble urgente, et veut montrer la montée du racisme institutionnel, légalisé (ou presque) dans le contexte contemporain, en évoquant les termes peu conventionnels d'un D. Trump évoquant la notion de "birther".⁴⁷⁵ Le *birther* fait allusion au droit du sol, et à la focalisation presque compulsive du président républicain concernant la nationalité. Face à une communauté noire américaine amputée de son origine africaine ou délocalisée historiquement, l'art de Kara Walker veut être pragmatique, conscientisant. Elle peint dans *The Ecstasy* des scènes liées à la racine africaine, où on lit les thèmes de soumission, de souffrance des noirs américains.

The Guardian montre aussi les caractéristiques de l'art de Kara Walker⁴⁷⁶ en affirmant qu'elle peint dans *Submission*, une femme au regard hagard, pensif, face au racisme. On peut voir l'impuissance et le désespoir sur son visage. Kara Walker voit l'urgence de représenter la société américaine aux prises avec une histoire raciale présente, continuellement. Donald Trump dit ouvertement, au sommet d'un état démocratique et de droit, une parole qui réactualise les peurs des noirs américains. L'urgence de peindre sur ce cadre américain l'a prise alors qu'elle se trouvait loin de son cadre natal, à Rome. Dans le cas

⁴⁷⁵Se traduit par Le droit du sol.

⁴⁷⁶« Why Kara Walker's incendiary slavery art is as relevant as ever », de Murray Whyte, mis en ligne le 22 novembre 2016, sur www.theguardian.com
Consulté le vendredi 13 janvier 2016.

Citation :

«One colossal drawing, securing a Motherland Should Have Been Sufficient, lays it plain. It depicts a black woman – topless, intense, fretting angrily – pounding nails into the skeleton of an enormous ship. The reference, to Noah's ark, is explicit, but Walker freights it with ugly realities. Outside the structure, heaps of bodies both living and dead are denied the vessel's promise of Salvation, an ugly metaphor for the shabby idealism of the central broken promise of American democracy.»

de Kara Walker, elle puise dans le Black Lives Matter des éléments pour parler de sa vision du mépris noir.

Cette triple domination, au niveau du genre, du sexe et de la classe, est l'objet de la lutte des *Black feminists*. Elles ont su identifier les lieux de la domination des femmes noires et les combattre.

2.2 Historique du mouvement des *Black Feminists* et vue contemporaine

Le féminisme noir est né vers les années 1960/70. Il avait pour axe majeur de mettre en avant la condition de la femme noire, que les féministes blanches n'iaient. Les femmes noires américaines ne s'identifiaient pas à celles qui étaient d'une certaine façon des dominantes. Les femmes noires qui ont permis la naissance de ce mouvement (b. hooks, B. Smith, A. Davis, A. Lordre, H. Carby, L. Harris, P. H. Collins...), ont voulu mettre en avant la condition particulière des noires, dans la poursuite égalitaire que les féminismes blancs leur refusaient.

Les femmes blanches pensaient qu'elles pourraient par leurs seules voix répondre aux questions de *toutes* les femmes. Les féministes noires amenaient les situations quotidiennes dans leurs textes dans la volonté d'amorcer un débat nouveau : celui des réalités de la femme noire, perdue entre race et genre ; racisme et sexisme. Loin des attentes des hommes noirs dans les discours patriarcaux, et du féminisme « blanc et bourgeois » ; les féministes noires ont dû créer des contre-récits.⁴⁷⁷ On peut citer un extrait de l'article du compte-rendu de lecture de Nathalie Antiope, sur l'ouvrage d'Elsa Dorlin *Black Feminism*, et cet extrait qui justement montre l'isolement des femmes noires au moment d'amorcer leur propre mouvement :

⁴⁷⁷ A la page 183 du livre d'Elsa Dorlin, *Black Feminism*, cité par Nathalie Antiope in « Elsa Dorlin, dir., Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000 », Questions de communication [En ligne], 15 | 2009, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 07 août 2016. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/812>

« Car en prétendant parler au nom de toutes les femmes, les femmes blanches occultent la position autre des femmes noires – et plus largement des femmes du tiers-monde- simultanément assujetties aux oppressions de race, de genre et de classe, oppressions restées longtemps silencieuses. C’est pourquoi, à la fin de son célèbre article « Femme Blanche écoute ! », Hazel Carby interpelle les féministes blanches en leur demandant : « Que voulez-vous dire au juste lorsque vous dites NOUS. » (p. 111). De ce fait, il s’agit de repenser ce « nous » collectif, cette catégorie sociale à laquelle les femmes non blanches ont du mal à s’identifier et se sentent exclues. En effet, si en combattant le sexisme, féminisme noir et féminisme blanc sont indubitablement liés, il apparaît malgré tout que les expériences de discrimination et d’aliénation vécues quotidiennement par les femmes noires sont similaires en même temps qu’elles sont foncièrement différentes de celles des femmes blanches, dans la mesure où ces dernières « tiennent des positions de pouvoir en vertu de leur race » (p. 99).»⁴⁷⁸

Les auteures comme bell hooks et Audre Lorde vont toutefois vouloir conserver des ponts entre les deux lectures. Parties de *National Black Feminist Organization* (NBFO) à *Combahee River Collective*, les féministes noires vont développer la notion d’intersectionnalité. Nous citons :

« Dans son manifeste (pp. 59-73), le collectif, à la fois lieu de rencontres, de débats, d’échanges et d’actions politiques, affirme : La principale difficulté de notre travail politique, c’est que nous n’essayons pas seulement de combattre l’oppression sur un front ni même deux, mais au contraire que nous devons nous attaquer à un ensemble d’oppressions » (p. 66) ; des oppressions liées à l’ethnicité, au sexe et à l’apparence socioéconomique. C’est cette articulation des concepts de race, de genre et de classe dans un même questionnement qui permet à la pensée féministe noire-américaine de se singulariser. Bien que présente dans l’ensemble des textes proposés dans cet ouvrage, cette combinaison fonde la notion d’« intersectionnalité des rapports sociaux » développée plus particulièrement par le féminisme noir des années 90, féminisme dit de la Troisième Vague.»⁴⁷⁹

Ce féminisme de la Troisième Vague sera particulier car il va intégrer les notions de genre. En effet, les féministes noires vont articuler la réalité d’une sexualité non normée ou « étrange » (*queer*) à leur quotidien :

« Ainsi le féminisme de la troisième génération (après le mouvement des suffragettes puis celui qui débuta à la fin des années 1960), représenté par deux textes d’Harris et de Springer, est critiqué comme peu féministe par les féministes précédentes, ici par Guy-Sheftall. Ce ‘‘troisième féminisme’’ se revendique comme

⁴⁷⁸Nathalie Antiope, « Elsa Dorlin, dir., « Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000 », Questions de communication [En ligne], 15 | 2009, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 07 août 2016. URL :<http://questionsdecommunication.revues.org/812>, *op. cit.*

⁴⁷⁹*Ibid.*

queer, c'est-à-dire étrange, fondé sur des transgressions choisies du genre, de la race et de la classe. Pour lui la politique sexuelle, « le plaisir est au centre de tous les débats » (Harris), tout en ajoutant « que fait-il de l'égalité des salaires.»⁴⁸⁰

Le concept d'intersectionnalité des rapports sociaux est lié dans son sens sémantique à la notion d'articulation des *Cultural Studies*.

Chris Barker, théoricien de la culture, et australien, définit ainsi le terme articulation :

« Cultural studies has deployed the concept of articulation in order to theorize the relationships between components of a social formation. (...) The concept of articulation is also deployed to discuss the relationship between culture and political economy.»⁴⁸¹

L'articulation veut mettre ensemble les relations entre les composantes de la formation sociale, et les relations entre la culture et la politique économique. Autrement dit, voir les choses autrement que de manière unique, mais en relation avec plusieurs facteurs sociaux. Pour mieux considérer l'engagement des femmes noires "féministes" d'un point de vue contemporain, on peut dire que celui-ci, chez Kara Walker, est particulièrement lisible dans *The Ecstasy of St Kara*. Elle s'inspire (du moins par le titre) de la célèbre sculpture de Gianlorenzo Bernini, intitulée *The Ecstasy of St Teresa*. Dans ce projet récent, elle transpose le racisme et son héritage aux Etats-Unis. Elle y analyse entre autres, les meurtres controversés de certains noirs américains par la police américaine (Michael Brown, Philando Castile), appelant ces meurtres des « meurtres de proximité », relevant de la présence d'un président noir⁴⁸².

A l'Académie Américaine de Rome où elle a été résidente en 2016, elle se rapproche des figures saintes, et fait le rapprochement entre martyrs et saints. Elle utilise comme à son habitude des stéréotypes raciaux qui conduisent à une description absurde. Kara Walker a semble-t-il cette fois voulu parler de l'actualité américaine sans détours. Dans *Easter Parade in the Old Country* elle peint une femme attachée par une corde, tirée par un propriétaire blanc, alors que son enfant est trainé, loin derrière. L'image est traumatisante, frappante. Cette fresque, comme d'ailleurs toutes les différentes autres de *The Ecstasy*, montre les

⁴⁸⁰ www.nonfiction.fr, Voir article « Qu'est-ce que le "black feminism" ? », consulté le dimanche 7 août 2016 à 9H 53. Rédigé par Arlette Gautier, d'après un compte rendu de lecture de l'ouvrage d'Elsa Dorlin (dir.), *Black Feminism. Anthologie du Féminisme africain-Américain 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008, 266 p.

⁴⁸¹ Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, op. cit., p. 9.

racines du racisme. Kara Walker analyse cela de la manière la plus crue possible. Cet engagement politique tient lieu du devoir, chez un artiste qui a toujours parlé des problèmes relatifs à la race, et ce, sans tabou.

L'intersectionnalité, si l'on veut le diviser en mots simples peut désigner le fait d'être sectionné. Cette sectionnalité chez l'ex Première Dame veut dire qu'elle se retrouve partagée entre plusieurs réalités. Michelle Obama en plus d'être mère est également femme (ce qui fait intervenir la notion de genre) et noire (la race ou l'ethnicité). Sirma Bilge nous donne une définition de l'intersectionnalité, après avoir noté qu'il s'agit selon les féministes, de la « meilleure pratique féministe » en cours dans le monde universitaire. On lit donc sous la plume de Sirma Bilge pour comprendre ce qu'est l'intersectionnalité :

« L'intersectionnalité renvoie à une théorie transdisciplinaire visant à appréhender la complexité des identités et des inégalités sociales par une *approche intégrée*. Elle réfute le cloisonnement et la hiérarchisation des grands axes de la différenciation sociale que sont les catégories de sexe/genre, classe, race, ethnicité, âge, handicap et orientation sexuelle. L'approche intersectionnelle va au-delà d'une simple reconnaissance de la multiplicité des systèmes d'oppression opérant à partir de ces catégories et postule leur interaction dans la production et la reproduction des inégalités sociales (Crenshaw 1989 ; Collins 2000 ; Brah Phoenix 2004). Elle propose d'appréhender « la réalité sociale des femmes et des hommes, ainsi que les dynamiques sociales, culturelles, économiques et politiques qui s'y rattachent comme étant *multiples* et déterminées *simultanément* et de façon *interactive* par plusieurs axes d'*organisation sociale* significatifs » (Stasiulis 1999 :345)⁴⁸³.

Cette citation de S. Bilge montre le caractère imbriqué des relations de pouvoirs, notamment chez les féministes afro-américaines et britanniques qui l'ont conceptualisée. Si pour Sirma Bilge on doit donner à P. Hill Collins l'origine de la définition de l'intersectionnalité (bien que formalisé antérieurement par la politologue M.A. Hancock) ; Kathy Davis⁴⁸⁴ affirme elle que c'est chez Kimberlé Crenshaw (depuis 1989) que l'on voit ce concept être forgé pour la première fois.

⁴⁸³Sirma Bilge, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène* 1/2009 (n°225), p. 70-88)

URL : www.cairn.info/revueèdiogene-2009-page-70.htm

DOI : 10.3917/dio.225.0070

⁴⁸⁴Kathy Davis, « L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe », *Les Cahiers du CEDREF* [En ligne], 20 | 2015, mis en ligne le 15 juin 2015, Consulté le 16 août 2016. URL : <http://cedref.revues.org/827>

Pour Kathy Davis :

« L'intersectionnalité a depuis été brandie comme « la plus importante contribution des études féministes à ce jour » (McCall, 2005, p. 1771). Les chercheuses féministes, ayant des disciplines (philosophie, sciences sociales, humanités, économie et droit), des perspectives théoriques (phénoménologie, sociologie structuraliste, psychanalyse et déconstructionnisme) et des orientations politiques (féminisme, antiracisme, multiculturalisme, *queer studies*, *disability studies*) les plus diverses, semblent toutes convaincues que l'intersectionnalité est exactement ce qu'il leur faut. Il en a résulté de brûlants débats théoriques en Europe et aux Etats-Unis, et l'intersectionnalité est devenue un thème classique des cours de premier cycle, des séminaires et des cours des études féminines. Il paraît aujourd'hui des numéros spéciaux de revues et des anthologies féministes entièrement consacrés à l'exploration des complexités théoriques de ce concept. »⁴⁸⁵

La théorie de l'intersectionnalité, comme on le voit sous la plume de Kathy Davis est à la mode. Elle désigne « à la fois l'interaction entre le genre, la race et d'autres catégories de différences dans les vies individuelles, les pratiques sociales, les dispositions institutionnelles et les idéologies culturelles, et l'issue de ces interactions en terme de pouvoir »⁴⁸⁶. La théorie a pu s'exporter depuis les Etats-Unis (et des femmes noires qui l'ont forgée), pour finalement être un sujet féministe d'envergure. Les féministes noires voient en elle une manière de joindre toutes les catégories identitaires et définitionnelles de la gente féminine; et la manière de comprendre la complexité des relations de pouvoir. Ce terme a permis aux féministes occidentales et aux féministes noires de trouver une convergence ; de comprendre les subordinations multiples, au lieu de ne se focaliser que sur la différence de genre. Les féministes afro-américaines ont donc inclus la notion de différence dans le féminisme. L'intersectionnalité a initialement été conçue (dans le premier stade) pour l'*empowerment* des femmes et des pays pauvres ; puis, s'associant aux questions postmodernes et déconstructionnistes, elle a permis de conceptualiser des identités multiples et changeantes.⁴⁸⁷ L'intersectionnalité a permis à la théorie féministe poststructuraliste d'obtenir « une crédibilité politique, lui permettant de contrer certaines critiques issues du féminisme multiculturel, qui lui reprochent de s'être trop écartée des réalités matérielles de la vie des femmes et d'être trop relativiste pour servir leurs luttes politiques concrètes. »⁴⁸⁸ Voyons certains personnages des mouvements féministes, surtout noir américain, et comment cela s'articule à notre époque contemporaine.

⁴⁸⁵Kathy Davis, « L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe », *op. cit.*

⁴⁸⁶*Ibid.*

⁴⁸⁷Elizabeth J., Natalie, Jenny Simon, *Michelle Obama: First Lady, American Rhetor*, *op. cit.*

⁴⁸⁸Elizabeth J.Natalie, *Ibid.*

2.3 Les personnages féministes noirs et leurs luttes

Nous allons à présent montrer certains personnages du *Black Feminism* ou défenseurs de la cause féminine noire. Un auteur comme bell Hooks et son ouvrage *Ne suis-je pas une femme ?*⁴⁸⁹ mettait en avant la marginalisation des femmes noires et le fait que les féminismes blancs niaient les oppressions croisées. bell hooks a effectué une thèse sur Toni Morrison, et étudié les liens entre oppressions, sexe, race et classe. Elle a choisi d'écrire son nom en minuscules en hommage à sa grand-mère, et dans le but de mettre en valeur son travail plutôt que sur sa personne.⁴⁹⁰ Ce que bell hooks affirme ici, (en critiquant les féminismes blancs), ce n'est rien d'autre qu'un regard objectif, qui intègre dans sa dimension globale, les conditions de *toutes* les femmes.

Le discours de Sojourner Truth, esclave américaine déportée, intitulée « Ain't I a Woman » est l'un des plus poignants qui existent. Il évoque le quotidien d'une femme noire niée dans sa féminité, qui réalise qu'on ne lui attribue pas les privilèges de sa condition de femme.

« Cet homme là-bas dit que les femmes ont besoin d'être aidées pour monter en voiture, et qu'on doit les porter pour passer les fossés, et qu'elles doivent avoir les meilleures places partout. Personne ne m'aide jamais pour monter en voiture, ou à passer les fossés, ou ne me donne une meilleure place ! Et ne suis-je pas une femme ? »

Sojourner Truth répète tel un refrain, cette question candide et frappante « Ne suis-je pas une femme ? ». En plein contexte d'esclavage, (1850), ce discours, s'il a traversé les siècles, c'est qu'il avait su émouvoir et convaincre. Sojourner Truth évoque ici le mépris à l'endroit de la femme noire, le comportement différent relevé entre ce qu'on lui attribue et ce qu'on offre à la femme blanche. Elle évoque aussi les comparaisons entre elle, une femme ordinaire, et l'homme. Elle montre comment l'esclavage a privé les femmes noires de leur fragilité ou a nié leur sensibilité pour en faire finalement des êtres masculinisés :

« Regardez-moi ! Regardez mon bras ! J'ai labouré, planté, et rempli des granges, et aucun homme ne pouvait me devancer ! Et ne suis-je pas une femme ? Je pouvais travailler autant qu'un homme, et manger autant qu'un homme – quand j'avais assez à manger – ainsi que supporter tout autant le fouet ! Et ne suis-je pas une femme ? J'ai mis au monde treize enfants, et vu la plupart d'entre eux être

⁴⁸⁹Bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ?*, Paris, Cambourakis, Collection : Sorcières, 294 pages, 2015, Préface d'Amandine Gay.

⁴⁹⁰Voir pour plus d'information l'éditeur, Camourakis, et l'excellent résumé de l'auteure qui en est fait.

vendus comme esclaves, et quand j'ai pleuré avec ma douleur de mère, personne à part Jésus ne m'écoutait ! Et ne suis-je pas une femme ? »⁴⁹¹

Sur une tonalité lyrique, ce discours mêle les éléments du mépris *ordinaire* au texte biblique. Il rappelle que quelque part, l'ordre ancien des choses a changé, et que désormais, les femmes noires ne sont plus ce qu'elles étaient, ou auraient dû être. Si les femmes blanches ont, elles aussi, participé de la résistance qui s'en est suivie ; les femmes noires sont les premières résistantes, car elles ont vu jusque dans leurs quotidiens et le secret de leurs maisons, leur nature changer; notamment la transformation en des personnes fondamentalement autonomes.

Marquita Marie Gammage⁴⁹² s'appuie sur les propos de Hudson-Weems dans *Africana Womanism*, en particulier, pour expliquer les caractéristiques de la femme noire dans un ancrage africain (au sens de mère de l'humanité et origine du monde). Elle se sert de ce texte pour montrer comment l'idéologie est présente dans la culture et dessine une image de la femme noire. La femme noire a besoin d'être comprise dans son cercle, sa communauté. Or elle a dû faire face à des luttes. La femme africaine qui est reconnue comme l'image de la maternité a été en contexte américain, niée dans ce droit. La femme noire a connu des situations sociales qui ont formaté une image d'elle déformée, qui ne mettait pas en avant sa force, sa grâce, sa beauté. De même W.E.B. Dubois a montré que le mépris envers la femme noire était en fait une manière de marquer le mépris envers toute une communauté⁴⁹³. En humiliant la femme noire c'est le peuple noir tout entier qui était insulté, et sa couronne mise à terre. La femme noire serait ainsi un être damné.

La damnation existe sous trois formes : idéologique, sociale et institutionnelle. Depuis le système racial de l'oppression, la femme est acculée dans des perceptions. Elle encourage les idées racistes sur l'infériorité des noires, selon une lecture blanche raciste, valorisant leur suprématie. De plus, la spiritualité noire a été raillée, vue comme impure. Les différences physiques de même furent mises en avant afin de séparer les femmes noires des blanches auxquelles elles étaient sans cesse comparées. Pour Marquita Gammage, qui travaille sur les *African Studies*, la damnation sociale de la femme noire a été introduite par un système

⁴⁹¹Sojourner Truth, « Ain't I A Woman ? », (Ne suis-je pas une femme ? », Discours prononcé en 1851, à la Women's Convention d'Akron, Ohio, USA.

Lien : <https://sourcebooks.fordham.edu/mod/sojtruth-woman.asp>

⁴⁹²Marie Marquita Gammage, *Representations of Black Women in the Media, The Damnation of Black Womanhood*, op. cit.

⁴⁹³*Ibid.*

eurocentrique patriarcal ; contrairement à l'ordre des communautés africaines. Ce qui selon nous est une lecture idéaliste, car il ne peut être affirmé dans l'absolu que les sociétés africaines sont toutes les dépositaires d'une image saine et valorisante de la femme noire.

La femme noire américaine une fois loin de ce contexte idéal africain, a été contrainte au conflit évoqué par W.E.B. Dubois : entre la féminité et le travail. Pour Marquita Gammage, encore, trois périodes historiques permettent de lire le besoin de contrôle exercé sur la femme noire : la période esclavagiste où les femmes ont été contraintes au travail, et hautement érotisées et perçues comme des êtres hyper-sexuels ; la période de Jim Crow, où elles ne bénéficiaient d'aucun droit ; la période Reagan-Bush en dernier point, montra les femmes noires comme des mères négligentes et des êtres chroniquement dépendants. Voyons à présent comment la couleur a représenté et représente encore un des sujets brûlants du cadre noir américain, dessinant les limites sociales.

3 Blanchité et négritude

3.1 La négritude et la blanchité : La problématique de la couleur

Richard Hoggart a montré comment les rapports sociaux traversent les processus de communication.⁴⁹⁴ C'est dans cette optique que des modèles théoriques naissants vont questionner le thème du racisme nous dit Maxime Cervulle. La blanchité, selon l'auteur, est une formation hégémonique presque invisible à force d'omniprésence.⁴⁹⁵

Pour Maxime Cervulle :

« Il s'agit d'étudier les façons par lesquelles certains groupes sociaux en viennent à être perçus comme « blancs » et, dans les anciens empires coloniaux, à occuper une position hégémonique dans le cadre d'une idéologie raciste associant la blancheur de la peau à la pureté, la neutralité ou l'universalité. La blanchité est vue comme servant de support implicite à la production d'un discours constituant les « non-blancs » en tant que marqués par un trait visible et particularisant.»⁴⁹⁶

⁴⁹⁴Maxime Cervulle, dans son ouvrage sur la Blanchité. Citons : *Dans le blanc des yeux : Diversité, racisme et médias*, Paris, Editions Amsterdam, 2013, 187 p.

⁴⁹⁵*Ibid.*, p 15.

⁴⁹⁶Maxime Cervulle, *Dans le blanc des yeux : Diversité, racisme et médias*, op. cit., pp. 15-16.

Maxime Cervulle s'appuie sur la définition du racisme vu comme systémique de Véronique De Rudder et François V'ourch⁴⁹⁷ qui les pensent comme :

« Point de rencontre entre des formes interactionnelles et des formes structurelles de racisme. Les premières sont constituées des « micro-iniquités » répétitives et corrosives [...], les secondes par les règles et procédures de traitement, l'une et l'autre forme étant incorporée aux règles éthiques et socioculturelles du fonctionnement ordinaire des institutions, des organisations et, plus globalement, de la société toute entière.»⁴⁹⁸

Le racisme fait donc partie des fondements de la société, étant inscrit dans les rapports humains, et via les institutions. Il est légitimé et porté par ce qui en soude la cohésion, et en déploie la normalité. La blanchité est ainsi une création d'un système qui se décrit comme tel ; une manière d'amener un groupe à s'auto-proclamer dominant, et à donner aux autres le second rôle. La blanchité est cette ligne qui soude la société en mettant ceux qui appartiennent à cette blanchité d'un côté ; et le reste, de l'autre, créant ainsi des facteurs d'exclusions, de frustration. Maxime Cervulle rattache ainsi sa recherche sur les travaux des *critical white studies* de Richard Delgado et de Jean Stefancic, qui lie cette dernière zone de recherche aux *critical race theory*⁴⁹⁹ (17). Ces derniers montrent la persistance du racisme au travers des ondes et canaux médiatiques ou dans les institutions étatiques. On voit donc que la question de la race est fondamentale. Elle est utile pour la compréhension des rapports de force entre "races". Elle est pertinente pour saisir les enjeux de pouvoir à l'œuvre via les médias, les institutions ; mais aussi nous permet de lire les interactions qui motivent les personnes noires, désireuses d'accéder à cette ligne.⁵⁰⁰

Stuart Hall a montré que la race était une construction sociale, un signifiant flottant. La construction sociale de la race définit les individus en tant que noirs, blancs, jaunes, *etc.* Elle est aussi une forme de démarcation au sein d'une même communauté. Ceci montre que les explications concernant cette idée de noirceur ne sont pas fixes, mais se délocalisent ou se

⁴⁹⁷Citons les références : Véronique de Rudder, et François V'ourch, « Les discriminations racistes dans le monde du travail », in Didier Fassin et Eric Fassin (dir.), *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, 2006, 330 p., p. 179.

⁴⁹⁸Maxime Cervulle, *ibid.*, p. 16.

⁴⁹⁹*Ibid.*, p. 17.

⁵⁰⁰Les auteurs Richard Delgado, et Jean Stefancic, s'attardent à montrer ce qu'est la « color blindness », p. 17. Voir leur ouvrage : *Critical White Studies : Looking Behind the Mirror*, Philadelphie, Temple University Press, 1997, 704 p.

localisent, en fonction des enjeux. Dans notre travail la noirceur porte l'idée de couleur mais aussi de comportements liés aux noirs, ou subalternes. Il y a donc l'idée de « race » et de "liens sociaux". La noirceur fait donc référence à la couleur qui définit l'inscription sociale, elle ne peut être négligée dans la construction d'un être, étant ce qui le conditionne. Stuart Hall de même a montré la particularité de l'idée de race "noire", celle-ci ne peut être ignorée dans la trajectoire d'un individu, car elle va définir son monde.

Des ouvrages ont problématisé la question de la blancheur. On peut citer le texte *De quelle couleur sont les Blancs ?*⁵⁰¹ de Sylvie Laurent et Thierry Leclère ; et l'ouvrage *Dans le blanc des yeux*⁵⁰² de Maxime Cervulle, et ensuite, *Sans distinction de race ?*⁵⁰³ de Magali Bessone ; ou encore *Les Petits Blancs*⁵⁰⁴, d'Aymeric Patricot. Ces livres mettent en exergue la réalité d'une idée ou questionnement de la couleur blanche. En effet, le Blanc, n'est pas souvent conscient de sa couleur ; tout au plus l'ignore-t-elle, mais entretient à l'égard des "autres", une idée précise de leur couleur ou origine (le Noir, l'Arabe, l'Asiatique, le Juif). Ceci n'est pas le cas des dominés, qui vivent constamment avec la réalité de leur couleur. Juliette Cerf souhaite montrer que la notion de racisme anti-blanc, ne peut se prêter à une analyse sincère :

« ...le racisme ne peut en effet fonctionner que dans un sens : les dominants vers les dominés. Victimes des discriminations quotidiennes (à l'emploi, au logement, etc.), les minorités visibles ne sauraient être racistes. S'il peut exister, à la marge, des violences, des insultes dirigées contre les Blancs, celles-ci restent individuelles, contextuelles, réactives – jamais structurelles. »⁵⁰⁵

Cette citation se borne à ne montrer que la vision blanche. Car il semble qu'ici Juliette Cerf n'affirme pas le point de vue des Noirs qui, contrairement à ce qui est dit précédemment, pourraient exprimer un racisme anti-Blancs, lorsqu'ils accèdent à des stades d'influences de nos jours. Le racisme renforce l'idée de domination ; et tout être parvenu à une position de pouvoir pourrait réagir par des actes subordonnants. Les Noirs dans plusieurs milieux ont accès à la notoriété et à l'aisance ; et peuvent donc se retrouver face à la réalité du racisme "pratiqué" (c'est-à-dire devenir eux aussi des personnes exerçant de la violence physique, psychologique).

⁵⁰¹Sylvie Laurent, Thierry Leclère, *De quelle couleur sont les Blancs?*, Paris, éd. La Découverte, 2013, 342 p.

⁵⁰²Maxime Cervulle, *Dans le blanc des yeux*, op. cit.

⁵⁰³Magali Bessone, *Sans distinction de race?*, Paris, éd., Vrin, 2013, 240 p.

⁵⁰⁴Aymeric Patricot, *Les Petits Blancs*, 2016, Paris, Plein jour, 2013, 163 p.

⁵⁰⁵Juliette Cerf, « Le "racisme anti-Blancs" serait-il une notion piège ? », publié en ligne le 11/01/2014, consultée le mercredi 6 juillet 2016 à 05h00, sur www.telerame.fr, section Idées.

On a dans l'article de Juliette Cerf tout une explication pratique des études sur la blancheur. La question de la couleur blanche devient aussi problématique que la question de la couleur noire. C'est ainsi que l'on saisit par la voix d'Éric Fassin, professeur de science-politique, sociologue, que « la question raciale, qui travaille en profondeur la société française, ne touche pas seulement les minorités visibles ». La majorité blanche française se retrouve ainsi nommer comme elle en a longtemps eu le privilège ; et il en est ainsi pour les autres Blancs d'autres continents.

La blancheur représente un des thèmes présent dans les écrits des noirs américains. Le thème de la couleur est lié à diverses articulations, que ce soit physique, social, politique. La couleur, par exemple chez Toni Morrison a été largement débattue dans ses romans, et même dans son essai *Playing in the dark*⁵⁰⁶, en analysant le rapport de l'imaginaire blanc, comme principe d'universalité et de neutralité artistique. Les *Whiteness Studies* permettent de comprendre nous dit encore Juliette Cerf, la construction sociale et politique de la « blancheur ». On peut ainsi citer des auteurs comme Richard Dyer, McIntosh, Peggy, et Toni Morrison, comme énoncé plus haut, qui ont ouvert des écrits sur la blancheur.

En France, le sociologue Maxime Cervulle travaille sur la blancheur, et a commis des ouvrages édifiants sur la question. Il a notamment contribué à ce que l'auteur Stuart Hall soit traduit en France. On peut également noter son travail de traduction et de vulgarisation de la pensée de Connel, Raewyn, dans l'ouvrage intitulé *Raewyn Connel, Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*. Les études sur les masculinités existent depuis près de trente ans dans le monde anglo-saxon, et ont un intérêt nouveau en France comme le dit Delphine Moraldo⁵⁰⁷. Delphine Moraldo montre combien la masculinité est une construction sociale, hégémonique. L'ouvrage qu'elle explique montre de multiples versions du masculin qui sont les masculinités *hégémoniques* (dominantes), *complices*, *subordonnées* et *marginalisées*. Les masculinités *subordonnées* se réfèrent à la "race" noire. La couleur ici sert donc de raison d'oppression et de domination. En tant que noirs, les hommes de couleur sont automatiquement vus comme inférieurs donc subordonnés. Les féminités noires peuvent être sans doute analysées avec cette lecture.

⁵⁰⁶Toni Morrison, *Playing in the dark*, op. cit.

⁵⁰⁷Delphine Moraldo, Raewyn, Connel, « Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie », Lectures [En ligne], les comptes rendus, 2014, mis en ligne le 11 juin 2014, consulté le 06 juillet 2016. URL : <http://lectures.revues.org/13753>

La couleur construit la réalité socio-politique des afro-américains et chez les femmes étudiées ici, elle est également lieu de questionnements et de violences.

3.2 La couleur la plus proche de la "blanche"

De nombreux films afro-américains montrent la forte présence de la couleur "light" ou "très claire" chez les actrices choisies. De même, les artistes féminines, les femmes de sportifs afro-américains, sont souvent claires, latines, ou blanches. Le choix d'un partenaire de couleur claire, est souvent une manière d'affirmer son ascendance sociale, sa proximité au blanc. On le voit dans la manière dont la chanteuse *Beyoncé met en scène ses cheveux blonds*. La représentation médiatique de son physique, gomme tout lien apparent à la communauté noire. Michelle Obama offre une lecture particulière de sa personne, ses attributs intellectuels et divers clichés de "classe" et de "race", la rattachent souvent à la communauté blanche. Cependant, on relève un changement dans son apparence, du début de sa fonction à son terme : en fin de deuxième mandat de son époux, celle-ci paraissait plus claire de peau, et mettait un point d'honneur à avoir des cheveux plus lisses. Cependant, la blanchité ce n'est pas que la couleur, mais tout ce qu'il y a autour comme la manière de marcher du blanc, ses manières différentes d'appréhender le monde, sa rigueur, son accent et ses modes de vie.

Le « rêve de blancheur »⁵⁰⁸ demeure chez de nombreuses femmes noires. En Août 2008, la chanteuse Beyoncé paraissait bien pâle, lors d'une publicité *L'Oréal* (Annexe 31). Sa peau était très claire, après l'usage de Photoshop ; ses formes du visage souvent rondes semblaient inexistantes, au profit de pommettes saillantes ; sa teinture blonde relevait le tout d'une manière assez troublante. De nombreux magazines utilisent Photoshop afin d'« améliorer » certaines photos. Plus que de l'amélioration ces ajustements tendent à homogénéiser les femmes pour convenir à un idéal de beauté, généralement occidental. Le résultat est un ensemble de femmes aux traits communs. La femme blanche est l'idéal-type ; et les autres se calquent sur elle. Les magazines de mode, les marques connues veulent jouer de l'image de certaines personnalités, en utilisant leur présence sur leurs couvertures; sauf que

⁵⁰⁸*Le Monde* du 29.08.2008, mis en ligne à 15H14, « Un rêve de blancheur », consulté le dimanche 7 août 2016 à 02H52.

les enjeux sont tels (les ventes sont parfois moindre avec une noire en couverture⁵⁰⁹) que des retouches sont faites sur les photos. Généralement, (dans le cas des unes de magazines comprenant des femmes noires), on relève, comme retouches sur Photoshop), un changement au niveau du poids et le gommage des rides, tout comme un gommage des impuretés faciales ou défauts corporels ; parfois aussi, le visage et le corps semblent totalement métamorphosés. Dans le cas de la présence en une de magazine de l'artiste Beyoncé, en couverture du magazine abusant de Photoshop, on peut dire que cela relève d'un réel désir d'afficher en « une » de magazine ou dans une campagne de publicité, une artiste noire ; tout en refusant d'assumer sa couleur. L'usage du Photoshop devient ainsi une mainmise hégémonique pour conserver la primeur d'un idéal de beauté, qui se doit d'être blanc. Cependant, en usant de stratagèmes dans le champ blanc dominant ou non ; des regroupements de femmes permettent de lire un matriarcat, soudé, preuve d'une domination féminine.

Chapitre 3. Matriarcat et domination féminine

La conquête des nouveaux espaces est importante pour survivre dans un contexte qui nie notre existence. Les femmes noires recensées ici sont des modèles, de nouvelles féministes, au même titre que celles de la première heure. Elles entreprennent alors, à l'époque contemporaine, de lutter contre le discours réducteur masculin et les regards impérieux, présents pour les intimider et maintenir l'ordre ancien.

1. Les rapports de pouvoir et de subordination

1.1 Le nouveau centre : la conquête des espaces

Kara Walker évoque dans un texte,⁵¹⁰ comment elle a eu envie d'user de l'art comme médium, et ceci, en étant contrainte, par la présence de la violence dans le monde. L'art se met au service du social, et nous aide à dénoncer les violences. Le positionnement de l'artiste ici est de prendre le terrain de l'art comme moyen d'alerter, et de faire participer "visuellement" la communauté à ce témoignage de dénonciation (forcer le regard du public sur l'horreur permanente, qui est là, près de chacun).⁵¹¹ La prise de parole de l'artiste ici a pour but de dire l'intricable histoire d'amour entre l'Amérique et les sujets de tensions. Kara

⁵¹⁰ Kara Walker: *My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, p. 5. Gallery Guide, Walker Art Center. KWgallery_guide.pdf

Citation:

« It's interesting that as soon as you start telling the racism, you start reliving the story », dit Kara Walker à propos de la place que prend toujours le racisme dans la société. Puis : « You keep creating a monster that swallows you. But as long as there's a Darfur, as long as there are people saying 'Hey, you don't belong here', to others, it only seems realistic to continue investigating the terrain of racism. »

⁵¹¹ *Ibid.*

Citation:

« I knew that if I going to make a work that had to deal with race issues, they were going to be full of contradictions. Because I always felt that it's really a love affair that we've got going in this county, a country with the idea of it, with the new notion of major conflict that needs to be overcome. And, of course, these issues also translate into [the] very personal: Who am I beyond this skin I'm in? »

Walker dit avoir voulu explorer l'univers des histoires qui rappellent le conflit. Ces sujets qui soulèvent le débat.⁵¹²

Elle actualise l'histoire des noirs américains; que ce soient par les silhouettes, le dessin, le collage, la sculpture, la vidéo. Son art se fraie un espace dans des domaines artistiques, et revendique la liberté de parler d'un sujet sensible, en intégrant des éléments du social, de l'actualité. Elle peut ainsi joindre histoire, racisme, violence, dans le même art au travers de médiums variés. Elle a su prendre aussi dans l'histoire et la culture noire véhiculée ici et là, comme dans les *minstrels shows*, et le *racist paraphernalia* tout en se servant des images véhiculées par Disney.⁵¹³ Tout ceci montre un art qui se crée en partie de l'emprunt, pour trouver sa place. Kara Walker use de ce qui existe, des manières déjà intégrées dans la culture et elle le *salit*, le travestit. C'est cela qui fait la formation de nouveaux espaces.

Ces espaces ne sont pas aisés à conquérir, mais d'une certaine façon sont arrachés, chez la plasticienne, par les capacités à questionner l'art en lui-même et son but. Cependant les silhouettes se sont avérées riches pour explorer le fond des problèmes raciaux.⁵¹⁴ Les silhouettes se sont présentées être le meilleur moyen de dénonciation. Kara Walker s'en est servie afin de travailler la question des horreurs de l'esclavage. Elle a dû penser comme une "femme du Nord", qui n'aurait pas intégré lesdits traumas. Kara Walker teste par ce choix artistique ancien un art neuf; certes qui part de quelque chose de connu (les silhouettes étaient utilisées dès le XVIII^e siècle); mais lui apporte une tout autre densité, ne serait-ce que par la portée polémique de son art. En créant à partir du connu elle a su trouver une nouvelle grammaire, dire les choses de manière neuve; comme les deux autres figures, ici étudiées.

⁵¹²Kara Walker: *My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, p. 5. Gallery Guide, Walker Art Center. KWgallery_guide.pdf, op. cit.

⁵¹³Ibid.

⁵¹³Ibid.

⁵¹⁴Ibid.

1.2 Survivre à une actualité réductrice

Dans l'ouvrage collectif *Without Guarantees*⁵¹⁵, Judith Butler, philosophe américaine, revient sur la grammaire, grammaire utilisée par les dominants (mâles), afin de créer un discours assujettissant. Elle rappelle certains de ses travaux sur la parole, les mots. Le pouvoir abusif des mots, qui enferme l'être et le contraint. On peut dire que de manière générale, la société patriarcale établit des représentations, des paradigmes d'influences qui orientent la perception des femmes (ou des sujets). Cette orientation devient alors autoritaire, car elle enjoint (par les normes sociales), la morale, *etc.*, ce qui est et *devrait* être. L'individu, selon elle, n'a plus qu'à entrer dans ce moule tout fait, où il ne peut exprimer son être véritable.⁵¹⁶

Ce qui intéresse J. Butler c'est de montrer ici la manière dont la pensée de Michel Foucault sur la construction personnelle (*self-production*) comme « affaire de rituels » rejoint la définition de l'idéologie d'Althusser, (c'est-à-dire la création d'un être à partir d'appareils idéologiques). J. Butler veut montrer que le discours qui prend des formes physiques (architecture, Etats, *etc.*) peut orienter des définitions du sujet ; plus que n'est donné au sujet le soin de se définir lui-même. Ainsi l'acte sexuel peut être un acte ritualisé, et donc enfermé dans des normes. L'acte doit en fait devenir personnel, et non pré-orienté par des normes d'obligation de genres. L'espace social est un ensemble de contraintes et de négociations, dans lesquels tente de se définir le sujet. Pour J. Butler, un sujet tout fabriqué (« a ready-made subject ») n'est en réalité, pas autonome.

On peut donc présumer selon notre étude que les femmes noires sont assujetties à des normes, établies dans la société, par une demande d'actes rituels, et de réitérations. Les femmes noires américaines sont attendues pour être tantôt femme d'intérieur (la figure de l'*Aunt Jemima*), tantôt rude verbalement (une sorte de *Angry Black Woman* ou de *bad bitch*); tout en assurant une continuité de l'imaginaire de la sexualité débridée (la *black bed wench*). Entre classe, sexe et genre, les femmes noires américaines se trouvent enfermées, obligées de trouver leur définition identitaire dans un *écartèlement*. Cette situation demande qu'elles

⁵¹⁵Paul Gilroy; Lawrence Grossberg, et Angela McRobbie, *Without Guarantees, in Honor of Stuart Hall*, Londres, New York, Verso, 2000, 416 p.

⁵¹⁶Judith Butler, rappelle dans son argumentation « la réitération dans la structure de la société » dans la véritable définition d'Althusser de l'idéologie sociale ⁵¹⁶(p. 32) ; tout en évoquant « les rituels qui lient la dimension idéalisée de la pratique avec son statut matériel ⁵¹⁶» (p. 32). Chez Althusser « les pratiques sont gouvernées par des rituels par lesquels (des faits⁵¹⁶) sont inscrits, à l'intérieur de l'existence matérielle d'un appareil idéologique » (ideological apparatus, p. 32)⁵¹⁶.

prennent la mesure de cet état spécifique, qu'elles sachent prioriser leur lutte. Analysons quelques textes pour comprendre comment les femmes de notre étude évoquent les réalités sociales assujettissantes.

1.3 Les Récurrences discursives

Les thèmes traités par les femmes de notre étude se veulent variés. Chez Beyoncé, les thèmes alternent. Dans un même album, même le dernier à tonalité "engagée", *Lemonade*, il ne peut manquer une ou deux chansons d'amour ou sentimentales. C'est une manière de s'assurer de conserver chaque public-cible, et de demeurer un artiste *mainstream*. Les thèmes chez Beyoncé peuvent être entendus comme suit : les chansons sentimentales (*Dance for you*); les chansons à *empowerment* ou féministes (*Run the World (girls)* ; *Single ladies (Put a ring on it...)*), les chansons sans réels thèmes ou de détente (*7/11*). Et à l'intérieur de cette classification, il y a des variantes (dans les chansons féministes il y a le social ; dans les chansons de détente il y a aussi le rapport à l'argent et à la vanité ; dans les chansons sentimentales il y a le rapport au corps dénudé). Les paroles des chansons sont ainsi variées car elles doivent maintenir un certain public.

Chez Michelle Obama, les discours les plus récurrents portent sur : l'enfance stable (la jeunesse et les valeurs familiales) ; le rôle de la mère ; la conciliation vie privée-vie public ; l'éducation des jeunes filles. Ces sujets ont fait l'objet de ses projets valorisés lors du mandat de son époux ; et des discours qu'elle a donnés régulièrement.

Chez Kara Walker, c'est le discours pornographique qui est le dominant. Il se lit via divers médiums.

Maingueneau Dominique, professeur de science du langage, affirme que :

« La pornographie n'est pas « l'expression » d'une réalité intemporelle en deçà d'elle, si à travers ses dispositifs elle structure les comportements et les désirs. Comme le rappelle opportunément le mot même, la pornographie, ce n'est pas seulement du sexe, c'est aussi de la *graphie*, c'est-à-dire des canaux. Même si aujourd'hui on a tendance à l'abréger en « porno », il n'empêche que la graphie est

toujours là, elle se fait même spectaculaire : le Web, forme dominante de son existence, fait exploser le régime traditionnel, celui de l'écrit et des images.»⁵¹⁷

Les discours entendus comme les objets d'analyse et les manières de les aborder, sont très empreints de caractère dit pornographique, notamment chez la plasticienne Kara Walker. Selon D. Maingueneau on ne peut ne pas associer la fin du XXème siècle et le début du XXIème siècle à la pornographie. Les *porn studies* ne sont pas encore franchement installées en France, et des ouvrages isolés ne parviennent pas encore à les légitimer. L'étude et la présence de la pornographie dans les productions contemporaines témoignent d'un symptôme dans la société. Le licite ou l'illicite n'arrête plus les chercheurs et autres afin de prendre d'assaut ce sujet, longtemps tabou, car jugé sacré.

Lisons sous la plume de Marie-Anne Paveau, professeur de science du langage:

« Les termes *pornographie* et *pornographique* sont en effet devenus des mots génériques pour désigner l'addiction mécanique, le vide des sentiments, le sexe comme service payant et surtout des métaphores pour désigner l'absence de liberté humaine [...]. A ce compte-là, tout peut donc être pornographique puisque le mot témoigne alors d'un jugement de valeur, d'une appréciation subjective.»⁵¹⁸

Toutefois, chez la plasticienne Kara Walker, le sexe comme pratique physique demeure la preuve la plus évidente de l'emploi de l'adjectif pornographique associé à son œuvre. Elle utilise donc des images explicites ; tout comme des textes à caractères pornographiques. Elle est alors insidieuse, piégeant le spectateur dans une lecture érotique et sexuelle ou une consommation de la pornographie raffinée.

Si les femmes évoquent des traces de domination et d'assujettissements, elles ont aussi appris à déceler le regard masculin ou mâle ; tout en s'ajustant avec celui-ci.

⁵¹⁷Dominique Maingueneau, préface au livre de Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, coll. L'Attrape-corps, Paris, édition La Musardine, page 17, 2014, 384 pages.

⁵¹⁸*Ibid.*

2- Le regard masculin et la stratégie féminine

2.1 Historicité du regard masculin et problématiques

Le concept du *male gaze* a été forgé par Laura Mulvey dans *Visual pleasure and narrative cinema (Plaisir visuel et cinéma narratif)*, en 1975.⁵¹⁹ L. Mulvey identifie trois formes de *male gaze* : celui de la caméra sur les acteurs ; celui du public regardant le produit fini, et celui des personnages se regardant entre eux. Elle se base sur la psychanalyse freudienne et lacanienne, celle relative au stade du miroir.⁵²⁰ Lors de cette étude, elle analyse particulièrement le regard de l'homme sur la femme ; et en vient au constat que la femme est doublement objectivée ; et par l'homme qui l'observe, et par le public. Elle montre que le champ de la caméra essaie de ne montrer qu'à travers le regard de l'homme. La femme est ainsi un être passif ; tandis que l'homme est actif. Dans l'aspect iconique, on observe des fragmentations d'images qui permettent de voir des parties du corps féminin, en gros plan. Laura Mulvey montre que le point de vue de l'homme est implicite mais omnipotent.

E. Ann Kaplan a elle parlé de l'*imperial gaze*, mettant en valeur les rapports de pouvoirs à l'œuvre, ou comment les observés le sont par des observateurs. Elle se situe dans la perspective postcolonialiste. Dans la culture visuelle, les femmes sont obligées de faire avec la réalité de ce *male gaze* ; elles sont des objets devant répondre à la satisfaction de celui-ci. Ce regard à satisfaire est très souvent celui d'un homme blanc hétérosexuel.⁵²¹ Les femmes sont donc toujours victimes de ce patriarcat, de nos jours.⁵²²

⁵¹⁹ Laura Mulvey publie en 1975, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16 (3), pp. 6-18.

⁵²⁰ A ce propos, un excellent blog a permis de mieux percevoir la critique sur le *male gaze* :

<https://cafaitgenre.org/2013/07/15/le-male-gaze-regard-masculin/>

Article consulté le 29/01/2017 à 14H58. Article d'AC Husson.

⁵²¹ D'autres ouvrages évoquent l'attitude de la femme, jouant du regard qu'elle sait contrôler, John Berger, dans *Ways of seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972. ; Erving Goffman, 1979, *Gender Advertisements*, Basingstoke, MacMillan, 2008, 176 p. Il y est dit que les publicités, les unes de magazines mettent en scène des femmes qui, se sachant regardées, utilisent des positions stratégiques afin de contrôler le regard et d'en jouer. Ici, il y a aussi la perspective économique où les photographes (souvent des hommes), dirigent les mannequins ou les artistes, ou les femmes ordinaires, de manière à érotiser leurs poses. Les femmes ont alors une attitude de subordination et de soumission, ce qui est le résultat d'une attente à la satisfaction du regard masculin.

⁵²² <https://antisexisme.net/2014/01/12/l'objectivation-sexuelle-des-femmes-un-puissant-outil-du-patriarcat-le-regard-masculin/>

Le regard masculin est perçu comme une domination par les femmes. Le pouvoir mâle a été contesté avec la notion de patriarcat. Le pouvoir c'est ce qui « pervertit tous les niveaux de relations sociales⁵²³ ». Il engendre les hiérarchies, et intervient dans les classes, les races, les genres, les nations, les âges. Le concept de « pouvoir » est le sujet qui structure la pensée des *cultural studies*. Sans le « pouvoir » compris comme moyen de subordination de certaines classes sur d'autres, ou d'une race sur une autre "race" (au sens anglo-saxon), il n'y aurait sans nul doute pas l'intention de voir dans la culture ces lieux de fractures, ou de conflits. Le concept de pouvoir représenté par les puissances économiques et le réductionnisme économique, les médias et leur capacité à représenter, a sans aucun doute motivé le travail et l'orientation théorique des *cultural studies*. Celles-ci (les études culturelles) n'auraient pas pris le virage (ou ancrage) politique qui les caractérise, s'il n'y avait pas ce concept en amont.

Certains éléments artistiques permettent de lire et de voir la femme regardée. La sculpture de Kara Walker, la *Sugar Baby* montre une femme accroupie telle un Sphinx, qui est ainsi présentée pour offrir son corps charnu aux regards. On peut citer quelques clips musicaux de Beyoncé qui exemplifient ce corps féminin regardé: *Déjà vu*, *Run the world*, *Upgrade u*, *Why don't you love me*, *Crazy in love*, *halo*, *pretty hurts*, *check on it*. Les femmes noires américaines ont aussi opté pour défier ce regard mâle. Les femmes désormais savent créer des moyens pour dominer. Elles apprennent alors à le défier.

2.2 Défier le regard mâle

Le féminisme ressurgit après des décennies d'exclusion. De nombreuses personnalités désormais s'en réclament. Barack Obama répondait à la manière dont il percevait les rapports de genres dans la société. Pour lui, changer les mentalités est à la base d'un futur sans sexisme, et l'apprentissage du féminisme doit donc se faire très tôt. Barack Obama rappelait ainsi la réalité d'actes réguliers qui maintiennent "une idée de la femme":

⁵²³Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, op cit., p. 10. En anglais on peut lire: «Cultural studies writers generally agree on the centrality of the concept of power to the discipline. For most cultural studies writers, power is regarded as pervading every level of social relationships.»

« « *Michelle et moi avons appris à nos filles à se défendre lorsqu'elles sentent qu'elles ont été jugées injustement en raison de leur genre ou de leur couleur de peau.* » »⁵²⁴

Ou encore, concernant l'apprentissage du sexisme, et la nécessité d'annuler cela, l'ancien Président américain répondait :

« En étant le père de deux filles, vous prenez encore plus conscience de la manière dont les stéréotypes de genre envahissent notre société. Vous voyez les signaux, subtils et moins subtils, que notre culture nous transmet. Vous ressentez l'énorme pression qui impose aux filles une apparence, un comportement et même une façon de penser définie. »⁵²⁵

Le culte de l'apparence dont parle le président américain, et que Michelle et lui veulent prévenir et atténuer, dans l'éducation de leurs filles ; est le produit d'une longue tradition et d'attentes conçues à l'égard des femmes, qui s'appuie sur la satisfaction du regard mâle. Les hommes ont le monopole de la définition, et parfois du regard insistant. Ainsi, il est plus aisé de voir des hommes observer longuement des femmes ; que l'inverse. Ce regard mâle peut être mis dans des formes "normalisées", comme dans des clips vidéo, des films, des livres, des modes vestimentaires. La femme doit dans ces cas-là être apprêtée comme voulue par une société (elle sera alors ou voilée ou dénudée).

Dans certains clips musicaux de la chanteuse Beyoncé, on peut voir des scènes où il est donné à la femme le luxe de l'observation. Celle-ci a enfin le privilège de regarder l'homme ; contrairement aux usages. Les clips *Sorry ; Irreplaceable ; Best thing i ever had ; If i were a boy ; Run the world*, inversent les tendances du regard de manière à renforcer la domination et l'autonomie féminine. L'inversion semble être possible car la femme a, par l'indépendance financière, acquis le droit à la parole et au regard ; elle peut se comporter comme un homme. Dans une interview Beyoncé dira : « i am not bossy. I'm the boss » ("je ne suis pas autoritaire. Je suis le patron."). Cette phrase aura pour but de révéler que la femme désormais a une fonction, un rôle social défini qui l'autorise aux comportements jadis proscrits.

⁵²⁴ *Le Monde* du 05/08.2016, mis en ligne à 07H38, « La profession féministe de Barack Obama », consulté le jeudi 11 août 2016 à 03H00. Lien : http://www.lemonde.fr/big-browser/article/2016/08/05/la-profession-de-foi-feministe-de-barack-obama_4979037_4832693.html

Cet article du Monde s'appuie sur une tribune donnée par le président américain, sur le magazine Glamour, avec pour titre : « This is What a Feminist Looks Like », publiée le jeudi 04 Août 2016.

⁵²⁵ *Le Monde* du 05/08.2016, mis en ligne à 07H38, « La profession féministe de Barack Obama », *op. cit.*

Chez Kara Walker on voit le regard de la femme sur l'homme au travers des dessins faits par la plasticienne. Kara Walker s'autorise des images grotesques⁵²⁶ et sexuelles, qui montrent que l'art est libre, et qu'à travers cet art elle peut regarder l'homme. Les hommes noirs dans les fresques de Kara Walker sont des esclaves, des êtres pourchassés, assujettis. Ils n'ont pas de gloire, ne reflètent pas de sentiment d'humanité, ils sont animalisés.

Nous citons :

« Bien des pistes ont été explorées pour comprendre comment et pourquoi s'était instaurée la suprématie des hommes sur les femmes à travers ce que Françoise Héritier appelle « la valence différentielle des sexes » [Héritier, 1996]. Mais ni l'explication essentialiste ou métaphysique (il y aurait une « essence » féminine dont les imperfections morales justifieraient la soumission des femmes), ni l'explication bio-naturaliste (les femmes seraient plus faibles physiquement et moins aptes à la guerre que les hommes), ni l'explication fonctionnaliste (la grossesse et l'élevage des enfants seraient un handicap pour les femmes les rendant plus vulnérables) ne s'avèrent totalement convaincantes. Et leur combinaison « porte en germe l'inanité de chacune » car elles se contredisent entre elles [Héritier, 2002].

Pourtant, anthropologues et historiens sont formels : dans la très grande majorité des formations sociales connues, ce sont les hommes – du moins certains hommes – qui détiennent le pouvoir, occupent majoritairement les places les plus prestigieuses, organisent les règles et les lois qui permettent de perpétuer la domination sociale des hommes sur les femmes. Cette domination se traduit par une hiérarchie homologue du masculin sur le féminin (ce qu'on appelle aujourd'hui le genre).»⁵²⁷

On voit ici les explications théoriques, issues d'une lecture essentialiste, fonctionnaliste ; les réalités qui ont maintenu la femme sous domination masculine⁵²⁸. Celle-ci avait tout un discours pro-mâle contre elle, et devait donc dépendre de représentations.

Cette liberté de la femme *qui observe* est aussi le résultat de notre époque où les minorités décident de contrer les théories les concernant. Les minorités œuvrent pour leurs propres fins, comme le mouvement des Vies Noires qui Comptent (traduction de Black Lives Matter).

⁵²⁶Sur le grotesque : Rémi Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle : essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2010, 279 p.

⁵²⁷Michèle Ferrand, *Féminin Masculin*, Paris, La Découverte, 121 pages, pp. 3-4.

⁵²⁸Plusieurs femmes dites influentes, sous le couvert de la sororité, revendiquent un vaste mouvement de réveil de la force féminine, c'est le cas du numéro 2 de Facebook : Sheryl, Sandberg, et Ned Scovell, *En avant toutes, Les Femmes, Le Travail et Le Pouvoir*, préface de Christine Lagarde, JCLattes, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Marie Boudewyn, 2013, 250 p.

3- Le mouvement *Black Lives Matter* (BLM)

3.1 Le BLM dans l'actualité et ses répercussions

Le *Black Lives Matter* est un mouvement afro-américain de défense pour la communauté noire américaine. Ses moyens d'interventions sont divers ; ce mouvement s'associe à de fortes personnalités afro-américaines. De nombreux événements ont en effet suscité la colère des afro-américains ; la mort de plusieurs noirs comme Éric Garner, Trayvon Martin, Michael Brown, Philando Castille et Alton Sterling, morts à l'issue de violences policières. Les artistes noirs américains ont pris la décision d'utiliser les lieux de rassemblement pour dénoncer ces violences :

«Aux Etats-Unis, la question raciale s'impose sur les podiums de l'industrie du divertissement. Pas besoin d'activistes infiltrés dans la foule pour interrompre des rassemblements, comme c'est régulièrement le cas dans les meetings des candidats aux primaires : le rôle de disjoncteur est assumé sur scène par les stars elles-mêmes, et le retentissement est colossal.»⁵²⁹

Cette précédente citation évoque la prestation polémique de la chanteuse Beyoncé lors de la mi-temps du Super Bowl en 2016, moment devenu ici stratégique, afin de divulguer un message politique. Beyoncé neutralise la réplique éventuelle en profitant pleinement d'un temps qui lui est imparti, afin d'imposer son discours communautaire. Elle met ici, comme le veut le mouvement des *Black Lives Matter*, (par la mise en scène pro-Black Panthers), la cause noire à l'honneur. La chanteuse le dira d'ailleurs, plus tard, la raison de cette performance, était de mettre son art au service de la valorisation ethnique, donc de la communauté à laquelle elle appartient⁵³⁰. Elle y vante, en interprétant sa chanson *Formation*, ses « grosses narines de Jackson Five » et les cheveux crépus de sa fille.

Le Bars Stéphanie évoque également la division des Américains face à la "nouvelle" Beyoncé (depuis *Lemonade*) lors de cet événement :

« Devant 110 millions de personnes, suspendues à la séquence télévisuelle incontournable de l'année, « Queen Bey » a interprété *Formation*, la chanson la plus politique de son répertoire. Vibronnant au milieu de danseuses coiffées d'un bérêt inspiré de celui des Black Panthers, ce mouvement radical de défense de la cause

⁵²⁹Le Monde IDEES, « Aux Etats-Unis, la question raciale poussée sur le devant de la scène musicale », du 31.03.2016 à 20H04, mis à jour le 02.04.2016 à 13H45. Consulté le vendredi 29 juillet 2016 à 02H07.

⁵³⁰ELLE, avril 2016, *op. cit.*

noire des années 1960, la Texane y crie sa fierté d'être le fruit de « l'Alabama et de la Louisiane », deux anciens Etats esclavagistes, loue « *ses cheveux afros* » et son « *nez de nègre aux narines de Jackson Five* » et revendique sa puissance financière de femme accomplie.

Plus grave encore aux yeux de ses détracteurs, le clip qui accompagne la sortie de ce titre, d'ores et déjà considéré comme un tube, blâme explicitement la violence policière contre les Noirs américains et reprend la gestuelle et le slogan du mouvement Black Lives Matter, lancé après la mort de plusieurs Afro-américains, tués par la police.»

Le Black Lives Matter ici, selon Stéphanie Le Bars défend la justice des Noirs tués par les policiers agressifs. Certes l'auteure de l'article est quelque peu suspicieuse sur la prestation de la Texane. Le "plus grave encore" mis dans l'article, est ici l'élément non négligeable affirmant un point de vue centriste, qui lit un événement historique avec ses codes de références propres. En effet, les Noirs américains ont, eux, une autre lecture de la prestation de Beyoncé ; celle-ci ayant été applaudie par sa communauté. La "maternité" de ce mouvement revient à une femme répondant au nom de Alicia Garza, qui en apprenant l'acquittement de George Zimmerman, meurtrier du jeune Trayvon Martin, écrira un texte sur son Facebook pour « faire en sorte que « les vies noires comptent. ». Son amie de Los Angeles, Patsisse Cullors, artiste et *Freedom fighter*, ajoutera un hashtag.⁵³¹» On peut encore lire sous la plume de Corine Lesnes, correspondante du *Monde* à San Francisco :

« Deux ans plus tard, « Black lives matter » est le slogan de ralliement de la jeunesse antiraciste américaine. Il était présent dans les manifestations de Ferguson, après la mort de Michael Brown, de New York, comme après celle d'Eric Garner, autre victime des bavures policières...»

Le mouvement est né du silence ou du manque de justice face à la manière dont la vie noire "semblait" méprisée. Dire que « les vies noires comptent » revient à rappeler l'humanité du Noir. Le slogan Black Lives Matter est une parole de martellement des Noirs américains face à ceux qui ignorent encore l'humanité noire.

En 2016, Kara Walker est revenue avec une nouvelle œuvre, *The Ecstasy of St. Kara*. Dans l'analyse de cette œuvre, elle fait le rapprochement entre les morts tués par les policiers blancs (Michael Brown, Tamir Rice). Elle évoque "le meurtre par proximité". Pour elle, ces noirs américains auraient été tués car ils sont proches du Président Noir (d'un point de vue mélanique) :

⁵³¹Corine Lesnes, « « Black lives matter », cri de ralliement de la jeunesse antiraciste », *Le Monde*, du 18.07.2015 à 10H39, consulté le vendredi 29 juillet 2016 à 02H32.

« I fear that Michael Brown and Tamir Rice and all the rest were killed as proxies for The Black President,⁵³² ». Dans cette œuvre, elle utilise des images représentant la tradition catholique (effigie de Sainte Victoria); et une image de Diamond Reynolds représentant Philando Castile, autre noir tué par des policiers blancs. Elle déclare qu'être noir aux Etats-Unis c'est courir le risque d'être un martyr. On voit une maturité dans son travail, maturité nouvelle qui lie la foi et les dénonciations raciales contemporaines.

Kara Walker avait une lecture de l'histoire assez polémique. Sa noirceur était questionnée. On trouvait qu'elle empruntait les clichés racistes véhiculés afin de parler de sa communauté. Dans *The Ecstasy*, elle semble revenir à une lecture moins désaxée ; sans doute parce que cette fois-ci, l'histoire est plus près de nous, les morts sont trop proches pour être raillés, ignorés, niés. Elle semble appuyer les lectures indignées de sa communauté, et donc revenir à la vision du Black Lives Matter. Dans *Submission*, une autre œuvre neuve de *The Ecstasy*, elle représente Sainte Kara par un buste, voulant ici représenter le martyr.

Ayant puisé de l'inspiration dans la lecture de textes sur la suprématie blanche, elle a pu relever deux types de racisme : le "genteel form" et le "scorched earth variety". La plasticienne ici revient peu à peu sur des positions tranchées, qui épousaient la vision suprématiste (dans le but de comprendre sa place de femme noire dans ce contexte si racisé qu'est l'Amérique).

Dans *The Republik of New Afrika at a Crossroads* (annexe 19), elle évoque dès le titre le contexte africain, noir. Ceci fait allusion à un cadre de noirs faisant face à la lutte face aux blancs. Puis *The Last Memory of Birdie Africa*, qui a un lien direct avec un fait réel. Il évoque la sanction donnée à la police pour le bombardement des quartiers du Move en 1985, à Philadelphie, où onze personnes ont trouvé la mort, dont cinq enfants.

Le Move était un groupe de libération appelé aussi le Mouvement chrétien de la Vie (Christian Movement for Life), qui œuvrait pour l'identité noire. Birdie Africa, appelé encore Michael Moses Ward fut l'unique enfant rescapé de ce bombardement.⁵³³

⁵³²Tiré de *Hyperallergic*, consulté le jeudi 2 janvier 2013 à 00h04. Texte de Dana Sette.

Lien : hyperallergic.com/

⁵³³*Ibid.*

Citation :

«In the catalogue, Walker writes how the «hostile acts of violence, through political action, or intellectual and spiritual secession from the known world, as proposed by Philadelphia's radical MOVE commune, or the 1968

Dans les exemples pris ici, les œuvres de Kara Walker au lieu d'avoir cet humour sarcastique et grotesque; se veulent sages. Elles sont témoins de leur temps, et l'on voit bien la volonté de dénoncer les violences faites aux noirs dans *The Ecstasy of St. Kara*.

Kara Walker offre ici des visions de l'Amérique, notamment la réalité du racisme, (celui-ci continuant de tisser les liens de la séparation, à maintenir la réalité des distinctions raciales). Kara Walker se veut alerte sur la nécessité d'exposer cela, de ne pas, (cette fois-ci) minimiser l'Histoire mais la dire telle qu'elle est réellement. Le Black Lives Matter a pour but de dire les choses qui concernent les Noirs dans le but d'unifier cette communauté, mais surtout de refuser la répétition de la *martyrisation*. C'est justement cette martyrisation que Kara Walker peint dans *The Ecstasy* (surtout dans la fresque *Submission*). Le Black Lives Matter soude la communauté noire. Il cherche les voies et moyens d'instruire ladite communauté sur les problèmes survenus, et maintient sur la scène artistique, médiatique, politique, sa présence par des pressions, des actes et des débats. Il a un fort pouvoir de cohésion. Il aide les Noirs américains à être au fait de leur identité.

3.2 Le BLM et sa quête identitaire

Le Black Lives Matter, symbolisé par un point fermé est le mouvement noir non violent qui est le plus visible à l'heure actuelle aux Etats-Unis. Si parfois son intégrité est entaché (on a fait courir une rumeur selon laquelle le sniper de Dallas, lors des meurtres de 2016, serait en fait un membre du mouvement), il reste fort dans la communauté afro-américaine. Il est de fait relayé via nombre de réseaux sociaux, comme *Tumblr* (un réseau social très communautaire où les noirs américains sont très actifs), surtout, et par des artistes qui le soutiennent.

Sans pour autant être violent, il demande un respect des Noirs, et une affirmation identitaire ; notamment lors du mois de février, où les Afro-Américains sont invités à honorer des lieux, personnalités, événements de leur histoire ou tout autre élément de leur culture. Ce qui nous permet de dire que l'histoire telle que lue par les noirs américains n'est pas la même

proposal for the Republic of New Afrika, or the U.S.'s many varieties of separatists...has its own violent effect.» Her work honors the efforts of black separatists groups by making them a matter of significance, while also questioning whether they've internalized a Christian martyr narrative that has helped compound our culture's violent social unraveling.»

que celle que lisent les Blancs. Le cas Black Panthers en est un exemple. Tandis que nombre de Blancs voient dans ce mouvement un groupe radical violent ; les Noirs américains veulent célébrer un groupe de Noirs qui a choisi de défendre leur communauté. Le Black Lives Matter rappelle aux Noirs-Américains leurs racines, en mobilisant les foules lors de drames pour des manifestations et des sittings, pour être un rappel de leur identité propre.

Une œuvre de Kara Walker est particulièrement moderne dans sa présentation. Elle inclut l'univers de hip hop. Kara Walker nous plonge ici dans un contexte visuel et animé qui conduit à la conception d'un art en fusion avec son temps. Le titre de l'œuvre est « Sections of Lior Shvil's "Operation OZ Belev-Yam," appartenant au projet "Ruffneck Constructivists."⁵³⁴ L'œuvre nous présente quatre personnes, ayant des menottes aux poignets, vêtues de jean, de t-shirts, ou de pulls colorés et rayés (ou à carreaux). Dans des positions assez détendues, et portant un sac sur la tête⁵³⁵. Ceci a été exposé à l'Institut d'Art Américain de Philadelphie. Kara Walker s'inspire du Constructivisme russe et du rappeur MC Lyte, notamment sa chanson "Ruffneck". La plasticienne encore une fois fait acte de réappropriation, en prenant un texte déjà existant, auquel elle superpose un autre discours, souvent subversif.

Ruffneck Constructivists, 2014⁵³⁶.



⁵³⁴Par l'artist-curator Kara Walker, à l' Institute of Contemporary Art, de Philadelphie. Credit de Byron Smith for *The New York Times*.

⁵³⁵Sur le site :

http://www.nytimes.com/2014/06/13/arts/design/kara-walker-is-curator-of-ruffneck-constructivists.html?_r=0

Mis en ligne le 12/06/2014. Titre de l'article: « The Antidote to Sweet. Kara Walker Is Curator of 'Ruffneck Constructivists' ». Consulté le vendredi 02 décembre 2016 à 12h11. Texte rédigé par Byron Smith, du *New York Times*.

Citation :

«Video is also a strong part of the exhibition, although you'll have to duck into a black-box theater to see most of it. Ms. Walker has chosen artists with film industry and commercial music-video bona fides, which is refreshing in this context. And she has paired two works, by Kahlil Joseph and the team of Arthur Jafa and Malik Sayeed, that use selective touches of surrealism to intensify dismal narratives of gun violence.»

Kara Walker crée avec ce projet hip hop, un environnement particulier, sécurisé d'une construction en "bunker". Elle collabore avec des artistes blancs pour la plupart, et des hommes surtout.⁵³⁷ Elle accepte de coopérer avec Kahlil Joseph, qui a également travaillé avec Beyoncé sur *Lemonade*. Elle s'entoure d'un univers musical pour lequel elle désire être avec ces représentants contemporains. Le monde du hip hop ici occulte presque la tonalité de ces premières œuvres jugées élitistes, pour devenir proprement populaires. Elle se réapproprie un savoir de la "rue", auquel elle sait avoir une certaine connivence.

Que représente ici la volonté chez Kara Walker de parler du hip hop? Que veut-elle dire ici, en usant d'un des moyens culturels les plus utilisés par les noirs américains dans leurs revendications sociales? Elle semble vouloir renouer avec une noirceur souvent tue sous l'écriture et la représentation assumée (ironiquement) de stéréotypes. Un pas de "repentance" semble animer la plasticienne, qui depuis un moment revient aux éléments culturels forts de sa communauté. La communauté est précisément ici, la communauté mélanique; mais aussi la communauté d'origine de classe (avec quelques restrictions car la plasticienne n'est pas non plus originaire d'une classe "basse", en dépit de sa couleur; car les clichés sont persistants, associant les noirs à la pauvreté matérielle). Kara Walker ici use du hip hop comme un microcosme qui permet d'analyser la réalité sociale.

Le mouvement du constructivisme russe avait pris naissance avec la révolution bolchévique. Celle-ci avait vu l'individualité mise en avant, mettant chacun acteur et porteur de l'action. Kara Walker veut une part de révolution et entend la faire avec sa toile, au travers des éléments ici présentés. Une révolution désirée, qui irait à l'encontre de la "soumission" peut-être observée chez elle de la communauté noire (selon un rapprochement fait de son œuvre *Submission/soumission*). Si les femmes de notre étude ont recours à des éléments de renforcement identitaire, c'est pour se positionner habilement. Cette autonomisation représente la quête, et le but. L'*agency*, est le terme consacré afin d'appréhender cette lecture d'autonomie.

⁵³⁷Citation de la plasticienne: «These works define the Ruffneck as a kind of accidental architect, one who builds by destroying or appropriating space».

II. La domination et la fin de la quête

La domination féminine est une réalité désormais perceptible dans le champ culturel, artistique, politique. Les femmes noires désormais ont la capacité d'encapaciter, de s'autonomiser. Elles multiplient les lieux d'interventions afin de sauvegarder une image de leur communauté, désormais restaurée.

Chapitre 4. *Agency* ou Autonomisation

Le concept d'*agency* est difficilement traduisible en français. Cependant il demeure un des termes les plus utilisés chez les *Gender studies* pour expliquer la capacité des femmes à se mettre en avant et à prendre leurs vies en main.

Il signifie en somme : dominer. C'est un terme qui met en avant la capacité à réussir. Mais réussir, « être dans l'*agency* », est un processus, car le pouvoir se conquiert.

Un pouvoir qui a des formes observables. On peut finalement apprécier la progression, la force dans le champ des personnalités étudiées dans ce travail.

1. Le concept d'*agency*

1.1 Définition et application : Etre autonome et dominer

Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal, traducteurs du livre *Le Pouvoir des Mots*⁵³⁸ de Judith Butler, définissent le terme *agency* de la manière qui va suivre, avant de montrer la grande complexité dudit terme dans la traduction française ; et comment il se prête à plusieurs expressions du lexique français. Le terme *agency* est ample, peut-on dire, souvent même il est

⁵³⁸Judith Butler, *Le Pouvoir des mots, Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Editions Amsterdam, 2004, 220 p. Titre original : *Excitable Speech. A politics of the Performative*, Traduction de Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal.

associé sémantiquement à *empowerment*. J. Butler fait partie des auteurs qui ont théorisé le concept d'*agency*.

On peut lire ici à titre d'explication, relative au caractère compliqué des mots de J. Butler:

« La langue de Butler reste une langue théorique, une langue universitaire – et l'anglais scolastique est avant tout, comme le français, une langue dérivée du latin. La plupart des notions clés dont Judith Butler fait usage dans *Le Pouvoir des mots* trouvent leurs correspondants en français : *injury, vulnerability, perform, offensive, conduct, address, agency, action, act, enact, act, figure, regulate, interpellation, forclusion...*L'anglais de Judith Butler n'est donc pas tout à fait une langue étrangère. D'autant plus que beaucoup de ses références théoriques sont françaises. Citons seulement ici les noms de Louis Althusser, Etienne Balibar, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan (autant d'auteurs que, pour ainsi dire, avec une grande liberté, elle frotte les uns contre les autres, ce qu'elle cherche à énoncer). Mais cette proximité ne saurait masquer l'« étrangeté » de l'univers de Judith Butler, univers dans lequel des termes aussi simples en apparence que *hate speech* ou *agency* sont monnaie courante, termes qui n'ont pourtant pas d'équivalent en français.»⁵³⁹

Le terme d'*agency* est compliqué à traduire, n'ayant pas d'équivalent en français. Il a cependant des expressions connues qui le définissent, mais ne parviennent pas toujours à saisir la portée des intentions de J. Butler, le terme est donc souvent remplacé chez les traducteurs du *Pouvoir des mots* par « puissance d'agir », « action », « dynamique ». Ce terme « intraduisible » caractérise la langue de J. Butler et son style. Voyons comment le terme *agency* s'offre à lire dans le livre *Le Pouvoir des mots*, définition que nous allons retenir ici:

« Comment traduire « *agency* » ? Faut-il parler d' « agence », d'agir, de puissance, d'autonomie, d'effectivité, de capacité, de capacité d'agir, de puissance d'agir, d' « agencéité » ou d' « agentivité » ? Ne faut-il pas plutôt renoncer à traduire *agency* ? (Et comment traduire le mot « *empowerment* », avec lequel il fait souvent la paire ? « Empuissancement » ? « Empouvoirement » ? « Encapacitation » ? Autonomisation ? Maximisation de la puissance d'agir ?) « Agence », bien qu'assez neutre, brusquerait trop notre conservatisme lexical, tout comme, a fortiori, « agentivité » ou « agencéité », qui ont de plus pour défaut un certain pédantisme « scientifique », bien fait pour empêcher toute réappropriation politique ou critique du terme. « Capacité d'agir » aurait l'intérêt de dresser une passerelle entre la problématique de l'*agency* et les sociologies de la domination qui, comme celle de Pierre Bourdieu, pose que la capacité statutaire (légitime, reconnue, officielle) conditionne (le développement de) la capacité (affective, psychique, intellectuelle, physique...) effective – mais ce serait rabattre la problématique de l'*empowerment* sur celle, trop strictement institutionnelle, de l'habilitation. « Puissance d'agir » aurait le mérite de faire référence au fond spinoziste auquel reconduit comme par nécessité la notion, Spinoza étant assurément le grand penseur de la puissance d'agir

⁵³⁹Judith Butler, *Le Pouvoir des mots, Discours de haine et politique du performatif*, op. cit., pp. 13-14.

(*potentia agendi*), et ses héritiers actuels (par le biais d'un certain marxisme, de Deleuze, de Foucault) étant à peu près les seuls à porter cette question dans l'Hexagone.»⁵⁴⁰

Cette citation montre les expressions qui ont un lien avec le mot *agency* et la difficulté de le traduire en un terme exact. Le mot *agency* porte en lui le sens de se développer, de changer dans son environnement, de développer cet environnement. L'individu qui œuvre dans l'*agency* agit, il est en action, il n'est pas passif. Les auteurs comme Bourdieu, Spinoza⁵⁴¹ en ont parlé, et les traductions demeurent les témoins de ces passages théoriques qui ne sont pas toujours, d'un espace à l'autre, facilement expliqués. Le processus d'autonomisation se comprend également par des associations diverses, fructueuses, qui permettent de lire le champ contemporain féminin, à l'œuvre dans la politique, l'art et les médias.

1.2 Le processus d'autonomisation et les liens de pouvoirs

Le processus d'autonomisation et les liens de pouvoir veulent montrer que le pouvoir se crée et se *stratégise*. Il naît aussi des alliances que forment les personnalités, dans la même sphère d'influence ou de manière circulaire. Le pouvoir ici finit par concerner une oligarchie qui est présente partout (publicité, cinéma, investissements, monde des affaires...). Ce moment d'autonomisation, ce processus veut gommer au final les référents de son ancienne classe : la populaire. Ainsi chez Beyoncé on observe la volonté d'être tout le contraire de la *black angry woman*. La chanteuse joue aussi sur des liens et alliances qui savent allier artistes *mainstream* et élitistes, ou blancs. Une façon de ne pas perdre un public mais tout en assumant des liens avec le milieu élitiste comme la collaboration dans la chanson *running*, sortie en 2009 avec Naughty Boy, de même que celle en duo avec Chris Martin du groupe *Coldplay*, intitulée *Hymn for the weekend*, (sortie en 2015).

Dans la chanson *Upgrade U*, la chanteuse évoque des passages qui se rapprochent de la classe dominante, tout en évoquant des éléments de la classe populaire. Elle se compare aux femmes qui durant les droits civiques donnaient le « tempo » ; pendant que les hommes

⁵⁴⁰Judith Butler, *Le Pouvoir des mots, Discours de haine et politique du performatif*, op. cit., pp. 14-15.

avaient "le lead" (commandement)⁵⁴². Elle parle d'une femme qui assume le rôle de la partenaire ou du second; tout en rehaussant son rôle car pouvant «nourrir» son homme, à la manière d'une mère nourricière:

« Tu as besoin d'une vraie femme dans ta vie
Qui prend soin de la maison mais reste toujours attractive
Je vais t'aider à augmenter tes revenus
Crois-moi
Quand tu vas dans ces grandes réunions d'affaires
Prends-moi pour compléter ton affaire
Et peu importe ce que tu ramènes.»⁵⁴³

Le langage dans ce texte est un savant mélange de la culture de la rue avec les nombreuses évocations aux objets de luxe (preuves du succès); et aux références quasi bibliques et traditionnelles (souvent réductrices), de la femme. Beyoncé mêle deux niveaux de langue et deux réalités qui se chevauchent, et conservent ensemble toutefois un certain équilibre. La femme dans ce clip est déterminée à montrer à l'homme ses capacités. Ici Beyoncé peine à montrer réellement la capacité innée de la femme; au profit d'un fort désir de celle-ci pour son partenaire (qui lui, est confiant, sûr de son pouvoir⁵⁴⁴). Beyoncé se veut traditionnelle, elle invoque un ordre biblique, la femme après l'homme, et se voit en partenaire bâtissant l'empire de l'homme. Elle n'est pas là pour gagner plus mais pour entretenir ce que l'homme gagne (elle vient «conclure les rencontres d'affaires» dit-elle dans la chanson). Beyoncé ne veut pas se montrer trop indépendante, elle assume vouloir être le

⁵⁴²Citation:

« I can do for you what Martin did for the people/Ran by the men but the women keep the tempo/ Its very seldom that you're blessed to find your equal/ Still play my part and let you take the lead role believe me/ I'll follow this could be easy/ I'll be the help whenever you need me/ I see you hustle with my hustle I can keep you/ Focused on your focus I can feed you.»

⁵⁴³ Citation :

« You need a real woman in your life/ Takin' care home and still fly/ N i'ma help you build up your account/ When you're in them big meetings for the mils/You take me just to complement the deal/ Anything you cop i'll split the bill »

⁵⁴⁴Jay-z est en duo avec Beyoncé dans ce clip.

second. Sa prise de parole même paraît être une supplication, donc cet acte de parole ne la libère pas du poids de l'homme. Toutefois elle avoue être là pour apporter une « lumière » particulière, étant une chef qui peut améliorer la « dynastie » de son partenaire : « Then ya dynasty ain't complete without a chief like me ». Ce petit mot de fin montre une révolution. La femme veut rappeler à son partenaire qu'il a besoin de son aide. Cette notion d'aide est très importante dans cette chanson, et affaiblit la puissance de la femme, cantonnée encore à la domination mâle. En dépit de cela, cette chanson est le début de l'autonomie (après *Crazy in love*). Il montre comment la femme noire décide de ne plus être silencieuse et prend la parole face à son partenaire, qui n'a souvent comme réplique que des rires et des phrases simples. C'est Beyoncé qui tient le contrôle de la conversation car elle courtise l'homme. Ce qui déjà est exceptionnel.

Dans le clip « *Diva* » elle donne cette définition dudit mot : « diva is a female version of a hustla ». Elle semble très sûre d'elle, relevant les propos élogieux des médias à son endroit : « been the number one diva in this game for a minute/ I know you read the paper the one that they call a queen/ Every radio round the world know me cause that's where i be. » La chanson est une déclaration de force. Point ici question de faire dans le politiquement correct ; Beyoncé déclare à la face du monde son titre de reine des charts, répétant à plusieurs reprises qu'elle est une diva. L'argent, ici encore est au centre (« getting money »). On peut relever que sa version de diva est appuyée par une inversion ou antonyme, à partir du masculin *hustla* (hustler). Beyoncé part ici de la version mâle pour se définir elle-même. Elle veut soit atteindre le niveau de l'homme ; soit encore une fois, attirer le respect de ce mâle.

Dans la chanson *Ego* elle débute par un parlé franc : « Some women were made but me, myself, i like to think that i was created for a special purpose » (« Plusieurs femmes ont été faites, mais moi, j'aime à penser que je suis née pour une raison exceptionnelle »). La chanson encore une fois, comme dans *Upgrade u*, est une interpellation de la femme à son homme.⁵⁴⁵ Le texte de Beyoncé évoque la parité des genres. La concurrence des sexes perdure dans plusieurs textes de l'artiste.

⁵⁴⁵ Citation : « It's on baby, let's get lost/ You don't need to call into work 'cause you're the boss/ For real, want you to show me how you feel/ I consider myself lucky, that's a big deal/ Why ? Well, you got the key to my heart But you ain't gonna need it, I'd rather you open up my body ».

La femme déclare: « Usually i'm humble, right now i don't choose/ You can leave with me or you could have the blues. Some call it arrogant, I call it confident/ You decide when you find on what I'm working with. »

Elle finit alors par affirmer, sa faiblesse démasquée: « I got a big ego/ Such a huge ego ». Cet ego démesuré dont elle donne les caractéristiques la rend inaccessible, au risque de déplaire et de paraître « arrogante ».

La chanson *Flawless* est un hymne féministe où la chanteuse affirme haut et fort son appartenance audit mouvement. Elle semble opter pour un ton plus "populaire", où la force dans le timbre de la voix, les textes et le niveau de langue sont crus. Beyoncé élabore une théorie féministe à partir de la conférence où parla la Nigériane Chimamanda Ngozie Adichie. Dans la chanson, le style chanté se rapproche du *reggaeton*, qu'elle avait déjà utilisé dans *Crazy in love* et *Baby boy*. Elle fait de son féminisme une révolution du style.

Prenons la tirade qu'elle nous offre après le passage de C. Ngozie Adichie, sur le titre *Flawless* :

«Tu te réveilles sous ton meilleur jour

Montre-toi parfaite

Dévoile comme tu es parfaite

Fais figure d'être parfaite

Ce diamant parfait

Mon diamant parfait

Cette allure parfaite

Mon allure parfaite

Je me réveille ainsi

Je me réveille ainsi.»⁵⁴⁶

⁵⁴⁶Citation :

«You wake up/Flawless

Post up/Flawless

Riding round in it/Flawless

Flossin' on that/Flawless

This diamond/Flawless

My diamond/Flawless

This Rock/Flawless

Ce passage qui est comme une sorte d'incantation, est aussi poétique. Il est un mantra pour les femmes afin de reconnaître leur force. Le texte de *Flawless* sans doute à cause de la participation du texte de Chimamanda Ngozie Adichie est percutant. Il s'en dégage une force nouvelle. Ce type d'ajout, d'intertexte (la parole de l'écrivaine dans la chanson) est d'ailleurs une des particularités de son album, *Beyoncé*.

Dans une œuvre récente, Kara Walker collabore avec l'artiste électro-pop Santigold, et le photographe Ari Marcopoulos⁵⁴⁷. Ce projet, né de manière inopinée, consistait en fait à réadapter une œuvre musicale de Santigold, intitulée *Banshee*, avec les images découpées de Kara Walker. Le projet révèle un clip en noir et blanc et couleur pourpre, où Kara Walker et Santigold s'amuse à faire danser des marionnettes découpées, sur fond de musique entraînant, et d'images sélectives, montrant Santigold sur la rue, et semblant dénoncer les misères sociales, les conditions de travail. Santigold étant assise, représentant une mendiante, tenant une pancarte de carton, signe de dénonciation (annexe 24). La touche de Kara Walker se reconnaît au clip vidéo, par cette habileté artistique qu'apportent les danses des marionnettes, et même le blanc-noir du clip, qui rappelle les silhouettes, marque de prédilection de Kara Walker. Il s'agit au final d'un travail d'animation de silhouettes, de marionnettes, qui mettent l'accent sur les profils noirs, les corps noirs, et la rythmique noir. Santigold devient le modèle vivant des personnages de Kara Walker, et mise de profil (sans doute dirigée par la plasticienne), a des formes faciales qui rappellent une image noire accentuée, caricaturale. Le noir dominant rappelle un univers où les ombres sont de mise, et volettent, donnant une impression « d'ombres chinoises ».⁵⁴⁸ Les paroles sont répétitives, n'évoquant rien de très consistant. En revanche Kara Walker apporte une dimension profonde à la vidéo. Le résultat ressemble plus à une œuvre de la plasticienne qu'à Santigold.

My Rock/Flawless

I woke up like this

I woke up like this

We flawless, ladies tell'em

I woke up like this

I woke up like this»

⁵⁴⁷Voir sur www.nytimes.com, « An Infectious, Upbeat Music Video, With an Assist From Kara Walker », article de Alexandria Symonds, mis en ligne le 22/08/2016, et consulté le jeudi 19 juin 2017.

Lien: <https://www.nytimes.com/2016/08/22/t-magazine/entertainment/santigold-banshee-music-video-kara-walker-ari-marcopoulos.html>

⁵⁴⁸Sur www.konbini.com; écrit par Naomi Clément, en septembre 2016, et consulté le 19/01/2017 à 02h00.

Kara Walker déclare à propos de cette collaboration :

«J'ai déjà fait des ombres chinoises dans le passé, mais je n'avais jamais créé de marionnettes qui ressemblaient à une personne (hormis moi-même). La dernière vidéo que j'ai faite, il y a quelques années, montrait des poupées qui se faisaient torturer et brûler. [Le clip de Banshee] est donc un peu plus joyeux.»⁵⁴⁹

Banshee est le troisième clip vidéo de Santigold tiré de l'album *99cts*⁵⁵⁰. On peut dire que l'artiste de Philadelphie, connue pour être fantasque a un univers proche de celui de Kara Walker. Un mélange de légèreté, de professionnalisme, et de perfectionnisme, associés à ces éléments de la culture noire. Dans ce mot de légèreté utilisé précédemment, on peut dire que l'on voit un souci de dire les choses au moyen d'images fantasques. Le tout crée une atmosphère mi sérieuse mi grotesque, où le regard du spectateur vacille. On voit par ce genre de collaboration, une forme de domination féminine.

⁵⁴⁹Sur www.konbini.com; écrit par Naomi Clément, en septembre 2016, et consulté le 19/01/2017 à 02h00.

⁵⁵⁰Lire l'article, pour plus d'information, de Rain Embuscado, « Kara Walker Directs Shadow Puppet Music Video for Santigold », mis en ligne le 23 août 2016, consulté le jeudi 08/06/2017) 00H50.

Lien : <https://news.atnet.com/art-world/kara-walker-santigold-banshee-618980>

Alexandria Symonds, dans « An Infectious, Upbeat Music Video, With an Assist From Kara Walker », mis en ligne le 22 août 2016, consulté le 08/06/2017, présente la collaboration entre Santigold et Kara Walker.

Lien : <https://www.nytimes.com/2016/08/22/t-magazine/entertainment/santigold-banshee-music-video-kara-walker-ari-marcopoulos.html>

De nombreux artistes "de rap" font désormais appel aux artistes contemporains "étistes" pour réaliser leurs clips vidéo ou pour leur donner des éléments d'inspiration. C'est le cas de l'artiste Beyoncé, qui a affirmé dans l'article suivant, s'inspirer du travail de Kara Walker : « Beyoncé's Favorite Artists Are an Eclectic Group », par Cait Munro, 08 Mars 2016 ; consulté le 08/06/17 à 00h55.

Lien : <https://news-artnet.com/art-worls/beyonce-favorite-artists-garage-magazine-444530>

2- La domination au féminin

2.1 Le pouvoir donné et conquis

La domination est une exploitation d'un sexe fort sur un autre ; d'un lieu de pouvoir sur un autre, dans le but de l'asservir. Le dominant exerce une emprise sur le dominé, en extorquant à l'envie ses atouts ou savoirs, et en renversant les codes de compréhension et de savoirs du dominé. La domination est clairement un acte d'intimidation et d'assujettissement, voilà pourquoi les femmes dans les études de genre et le mouvement féministe l'ont combattue, en associant celle-ci au concept de patriarcat car relevant d'une manière de faire masculine, se transmettant par les lois, les conventions et par la force. Les femmes ont alors créé des équivalents ou alternatives au pouvoir masculin afin de contrer leur force.

Si les femmes ont combattu le patriarcat c'est parce qu'il représentait la figure autoritaire mâle, notamment dans la politique ou dans les maisons par la figure du chef de famille.⁵⁵¹ Le mâle, était la force qui empêchait à la femme de s'exprimer, et la maintenait assujettie.

Dans ce travail, nous avons délibérément choisi des figures proéminentes. Elles déconstruisent dans leurs vies les images canonisées sur le rôle de la femme. Michelle Obama, Kara Walker et Beyoncé Knowles écrivent une histoire féminine nouvelle, équilibrée, pleine d'éloges sur leurs parcours respectifs.⁵⁵²

⁵⁵¹ Voir la définition sociologique donnée sur le site du CNRTL, consultée le vendredi 8 septembre 2017 à 05h47.

Lien : <http://www.cnrtl.fr/definition/patriarcat>

⁵⁵² Des études ont déjà porté sur le succès des femmes noires dans le cadre universitaire : Barbara V Bush; Renee Chrystal Chambers; Mary Beth Walpole, *From Diplomas to Doctorates: The Success of Black Women in Higher Education*, Stylus, 2010, 208 p. En plus: Jean-Marie Gaetane; Brenda Lloyd-Jones, *Women of Color in Higher Education: Turbulent past, Promising Future*, Bingley, Emerald Group Publishing Limited, 2011, 408 p., p. 134. Relevons encore: Samuel Osborne, « Black Women become most educated group in US », article paru le 03 Juin 2016, et consulté le dimanche 28 mai 2017 à 00H 53; ou l'article d'Angela Bronner Helm, « Black Women Now the Most Educated Group in US », le 06 mai 2016 sur www.theroot.com
Voir aussi l'article d' Anne-Françoise Hivert, sur "Beyoncé, sujet d'étude à l'université de Copenhague », mis en ligne le 15/09/2017, consulté le 22 septembre 2017 à 01H26. Lien : http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2017/09/15/beyonce-sujet-d-etude-a-l-universite-de-copenhague_5185899_4497186.html
Ensuite : Consulté sur bfmbusiness.bfmtv.com "Le marketing de Beyoncé étudié à Harvard", publié le 3 octobre 2014, consulté le dimanche 26 février 2017.

Si elles sont des modèles, dans leurs cadres respectifs, elles ne rompent toutefois pas dans l'absolu avec une image de la femme traditionnelle. Des résidus de cette culture patriarcale subsistent. Si elles conquièrent des espaces médiatiques ; elles sont aussi partisans de certaines résurgences traditionnelles.

L'emploi du nom de son mari pour formuler le titre de sa tournée (*The Mrs Carter World Tour*), a été fortement critiqué chez Beyoncé Knowles. On pouvait y lire une volonté d'associer le succès féminin à une influence mâle, comme une autorité sous-jacente influente.

Michelle Obama, elle, n'a jamais caché avoir une vision d'elle qui passe avant-tout par la maternité, ressuscitant les clichés sur la femme essentiellement utile par l'usage de la procréation. Elle prétend ici être une sorte de gardienne du temple, qui ne souhaite pas perturber le système ou l'ordre établi.

Kara Walker, elle, fait une œuvre dérangeante, mais sa vie privée a souvent été prise comme moyen de relever la soumission noire et même sa béatitude face à la blancheur. Mariée à un promoteur allemand jadis; et en couple avec un photographe blanc, l'artiste ne cesse de susciter le froncement de sourcils quant à sa production artistique faisant du discours noir critique, une trame discursive continue.

Les femmes de notre étude ont conquis des lieux ; mais elles restent encore tributaires de certaines pressions sociales. Malgré cela, on ne peut nier une force féminine à l'œuvre.

2.2 Manifestation de la force féminine

La domination masculine telle que présentée dans ces lignes précédentes s'entend donc par la manifestation répétée de l'abus de pouvoir des hommes sur les femmes, par les structures sociales, les liens de famille, les grammaires ou discours acceptés comme allant de soi (conventions, traditions).

Pour Aldo Naouri, pédiatre, il existe un service de gynécologie, et pas l'inverse chez l'homme, qui a lui un service d'urologie (et pas d'andrologie) :

« Comme si, aussi surprenant que cela puisse paraître, le symétrique de la gynécologie ne pouvait être pour la Faculté que l'urologie ! La femme seule aurait un sexe, celui de l'homme étant confondu avec ses émonctoires. »⁵⁵³

Le sexe de la femme est souvent utilisé⁵⁵⁴ comme un signe de faiblesse et une particularité qui fait office d'absolu identitaire ; c'est-à-dire que la femme se voit plus définie par son corps. Ainsi elle est vue au travers de cette "faiblesse" corporelle qui selon des traditions machistes, phalocrates, y voient le signe de son infériorité.⁵⁵⁵ A partir d'une réflexion transdisciplinaire, Vincent Dussol élabore trois hypothèses : la première part d'une compréhension de l'émergence de la reproduction sexuée qui a vu la femelle être « colonisée » par le mâle au moment de la fécondation, et comment la femme en vient à neutraliser le mâle, éliminer le produit de la conception ; ce qui a fait en deuxième hypothèse que l'homme a été contraint d'instituer un contre-pouvoir, social, politique, religieux, symbolique ; et la dernière hypothèse est que la femme entrainerait sur son partenaire mâle une neutralisation du discours. La femme aurait donc selon l'auteur une domination bien évidente sur son partenaire⁵⁵⁶. L'ambition de Vincent Dussol est de montrer que la femme n'est pas le sexe faible, mais que des preuves biologiques existent pour montrer sa supériorité sur l'homme. La domination féminine en effet a souvent été ignorée par des siècles de nihilisme. La femme a donc dû inventer des moyens comme le féminisme afin de s'approprier une parole :

« Plus près de nous, le féminisme à l'origine des mouvements de libération de la femme a permis de dissoudre cette prétendue supériorité mâle, qui apparaît désormais bien relative dans nos sociétés modernes. Cette libération est devenue un fait totalement admis, mais elle est en train de changer profondément nos manières de naître, de vivre, de penser et d'aimer pour le meilleur, sinon pour le pire. Depuis le Siècle des lumières, avec un renforcement au cours du XXe, s'est forgée l'idée que la femme représentait « le sexe faible ». L'essence féminine, subordonnée à sa nature biologique, était la raison de son infériorisation qui la rendait du même coup accessible à la domination masculine. »⁵⁵⁷

⁵⁵³ Aldo Naouri, (voir la préface de l'ouvrage de Vincent Dussol), *Le Domination Féminine, Réflexions sur les rapports de sexe*, Paris, Jean-Claude Gawesewitch Editeur, 2011, 411 p., pp. 7-12.

⁵⁵⁴ Notamment dans *Le Deuxième sexe*, où l'on voit les théories scientifiques que Simone de Beauvoir met en déroute. In Simone De Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, tome II, 528 p

⁵⁵⁵ C'est aussi ce que montre Elsa Dorlin, dans *La matrice de la race, généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, édition de la découverte, textes à l'appui, genre & sexualité, 2006, 307 p., pp. 6-7. Voir la préface et l'introduction.

⁵⁵⁶ Vincent Dussol, *Le Domination Féminine, Réflexions sur les rapports de sexe*, op. cit., pp. 14-15.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

Il rajoute, en appui à ce qui précède :

« Malgré tout le respect et la fascination qu'elle peut nous inspirer, je n'ai pour ma part jamais pu souscrire un seul instant à l'idée que la femme puisse être un tant soit peu ce sexe que l'on dit faible. Bien au contraire, et en dépit des stéréotypes attribués au sexe fort, l'extrême fragilité du sexe mâle tout au long de son histoire et de son évolution, et qui n'a de corollaire que cette violence aveugle et brutale dont hélas il est aussi capable, atteste en réalité d'une forme de domination beaucoup plus subtile mais non moins implacable en provenance du sexe prétendu faible, à tel point qu'aujourd'hui, on évoque la possible disparition programmée d'un chromosome Y et...un futur sans hommes.»⁵⁵⁸

L'inéluctable futur sans hommes, mais surtout la présence d'une domination féminine, voilà qui peut être la trame que souhaite montrer ici le chirurgien urologue Vincent Dussol. La femme est plus que le sexe faible mais est bien un sexe à la domination subtile, évidente, pouvant changer le cours de l'histoire. L'usage de la domination par l'homme a été une norme sociale. Le dispositif social entendait voir la femme comme l'inférieure, le deuxième sexe⁵⁵⁹, qui devait dépendre de l'homme, en l'enfermant dans des contraintes familiales, religieuses et même professionnellement définies. La femme au lieu de jouir de sa liberté devenait une création de l'homme, créée à partir d'un discours avilissant, réductionniste. La femme a dû s'appropriier son propre corps après des luttes. Le corps reste le terreau de la bataille entre hommes et femmes. Le corps de la femme exerce une impression fascinante, et cela ferait qu'elle est sans cesse soit assujettie, soit doit le revendiquer comme signe de sa liberté : «La libération de la femme, c'est implicitement la libération sexuelle.»⁵⁶⁰ Les femmes aujourd'hui tentent de renverser la balance à leur avantage, en recréant de nouvelles sémantiques, en obligeant le regard mâle à changer de trajectoire afin de ne pas subir de limites définitionnelles ou termes abusifs à leur endroit. La femme devient autonome à tous les niveaux et contraint l'homme à la traiter en égale. Les résultats de ce retournement sont phénoménaux, et passent par une appropriation du corps, et du langage, et de moyens financiers pour vivre sa vie selon ses propres ressorts. La force masculine à laquelle les femmes s'opposent, se trouve aussi être la *doxa*.

⁵⁵⁸Vincent Dussol, *Le Domination Féminine, Réflexions sur les rapports de sexe*, op. cit., pp. 22-23.

⁵⁵⁹Simone De Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, op. cit.

⁵⁶⁰*Ibid.*, p. 23.

Pierre Bourdieu en préambule de son ouvrage *La domination masculine* déclare qu'il a :

« toujours vu dans la domination masculine, et la manière dont elle est imposée et subie, l'exemple par excellence de cette soumission paradoxale, effet de ce que j'appelle la violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes, qui s'exerce pour l'essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance ou, à la limite, du sentiment. Cette relation sociale extraordinairement ordinaire offre ainsi une occasion privilégiée de saisir la logique de la domination exercée au nom d'un principe symbolique connu et reconnu par le dominant comme par le dominé, une langue (ou une prononciation), un style de vie (ou une manière de penser, de parler ou d'agir) et, plus généralement, une propriété distinctive, emblème ou stigmaté, dont la plus efficiente symboliquement est cette propriété corporelle parfaitement arbitraire et non prédictive qu'est la couleur de la peau.»⁵⁶¹

Cette domination masculine qui peut être symbolique, c'est-à-dire passer autrement que par le physique, donc, être verbal, par allusions ; est ce qui contraint les femmes à créer d'autres voies de traverses. La *doxa* qu'incrimine ici Pierre Bourdieu est l'ensemble des pensées sauvages, des lieux communs que l'on ne prend plus la peine de questionner et qui dictent des limites aux femmes. Pierre Bourdieu dénonce l'arbitraire culturel qui est remplacé en nature⁵⁶². Que de phrases toutes faites qui prétendent donner une définition ou description de la femme, mais sont teintées de machisme et d'un irréductible cliché, qui est le produit du culturel. Les « lignes de démarcation mystiques », garantissent des distances entre les lieux auxquels ont droit les hommes et ceux auxquels sont proscrites les femmes. Ces lignes dressent des limites, des zones entre sexes. En évoquant ces lignes, Pierre Bourdieu fait appel à Virginia Woolf dans *Trois guinées*.⁵⁶³ La femme contemporaine noire américaine doit construire une image d'elle qui s'oppose à l'ancienne ; comme on peut le voir dans les cas étudiés ici.

Beyoncé utilise le corps de la femme afin de marquer sa force et sa liberté. En affichant un corps robuste en petite tenue, elle montre la femme contemporaine dans son désir de liberté et aussi de sexualité. Le vêtement de scène de la chanteuse par exemple est devenu une sorte d'apparat fétichisé, qui met en scène une femme noire hyperféminisée (annexes 28 et 34). Si le cadre familial et le religieux sont souvent très restrictifs, la femme noire ici utilise

⁵⁶¹Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, préambule pp. 7-8, 139 p.

⁵⁶²*Ibid.*, p. 8.

⁵⁶³Virginia Woolf, citée par Pierre Bourdieu, d'après l'ouvrage *Trois guinées*, traduction de V. Forester, Paris, Editions des Femmes, 1977, p. 200.

son indépendance et son autonomie face à la scène. Le cas de la tenue de scène de Beyoncé reste un exemple constant d'argument sexuel; cependant, dans un registre plus sérieux, les paroles de la chanteuse manifestent un désir d'autonomie, et même de domination féminine.

Les clips et les chansons de Beyoncé ne campent jamais des personnages féminins dépendants et faibles ; au contraire. Dans son dernier album, *Lemonade*, bien que relatant une infidélité conjugale, la chanteuse parvient à montrer la faiblesse masculine (qui ne peut tenir ses engagements), et valoriser la fidélité féminine, et son implication (dans la chanson *Sorry*). Dans *Sorry*, la chanteuse montre qu'elle est capable de tenir face à une relation d'infidélité, et qu'elle n'attend pas l'homme pour être heureuse. Les chansons *Single Ladies*, *Run the World*, *Grown Woman*, *Flawless* et d'autres, comme nous allons le voir, montrent une femme qui veut s'affirmer par elle-même, et dominer les situations conflictuelles. Dans la chanson *Upgrade you*, elle se présente comme suffisamment "capable" pour aider son partenaire. La femme devient une aide non négligeable qui peut être l'égale d'un homme. En collaboration avec son mari sur ce clip vidéo, Beyoncé montre qu'elle n'est pas une femme inactive, mais qu'elle participe au processus de financement de son partenaire. Dans le titre *Get me Bodied* elle déclare : « I touch your body like you touch my body » (« Je touche ton corps comme tu touches le mien »). Cette phrase montre que la femme prend connaissance de sa légitimation, et refuse désormais d'être chosifiée ; tout au plus admet-elle qu'elle peut chosifier (à son tour) son partenaire.

Les images des clips également sont parlantes. Dans le clip vidéo *Love on top* on voit la chanteuse entourée de danseurs, qui sont les voix secondaires, des sortes de choristes. La chanteuse inverse le cadre habituel des chansons des années 90, rappelant le groupe de Rythme and Blues, *New Edition*, et se présente comme leader vocal, avec des hommes qui l'accompagnent en *background*, ce qui est contraire à la norme. Cette inversion peut témoigner d'une domination féminine. La chanson *Irreplaceable* situe la scène dans une dispute de couple. La femme, sans en être affectée, aide son partenaire à quitter le domicile, l'y encourage, et récupère vêtements offerts et colliers. Cette image de Beyoncé, dans son clip tiré de l'album *B'Day* montre l'indépendance financière et affective de la femme. Le clip vidéo s'achève sur le retour repentant de l'homme, tandis que la femme, sachant qu'il reviendrait, l'accueille, triomphante.

Dans ce segment de la chanson *Irreplaceable*, la chanteuse rappelle à l'homme que les affaires qui sont dans leur appartement sont les siennes :

« A gauche, à gauche

A gauche, à gauche

Mmmm à gauche, à gauche

Tout ce qui est à toi est dans la boîte à gauche

Dans le placard, ce sont mes affaires

Oui c'est moi qui ai acheté donc stp touche pas.»⁵⁶⁴

Dans le refrain de la chanson sus-mentionnée, elle déclare à l'homme qu'il n'est pas *irremplaçable*, en signe d'indépendance, et qu'elle pourrait trouver mieux, si elle le désirait:

« (Tu me connais sûrement mal

Tu me connais sûrement mal)

Je peux en avoir un autre comme toi en une minute

D'ailleurs il sera là dans une minute,

(Tu me connais sûrement mal

Tu me connais sûrement mal)

Je peux en avoir un autre comme toi avant demain

Alors t'imagines pas, même une seconde

Que t'es irremplaçable.»⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ Citation:

«Everything you own in the box to the left
In the closet, that's my stuff (Yes)
If I bought it, please don't touch»

⁵⁶⁵ Citation:

«You must not know 'bout me, you must not know 'bout me
I could have another you in a minute,
Matter fact, he'll be here in a minute
You must not know 'bout me, you must not know 'bout me
I can have another you by tomorrow
O don't you ever for a second get to thinking you're irreplaceable»

Cette partie de la chanson, témoigne du besoin chez la femme de ne pas être méprisée par l'homme ; mais au contraire témoigne de sa force. La chanteuse ici montre qu'elle n'attend pas d'un homme le matériel et l'affection, mais peut avoir « un autre homme à la minute » si son partenaire s'en va. Dans le clip vidéo *Sorry*, elle déclare « I ain't thinking about you » (“je ne pense pas à toi”). Alors qu'elle évoque les infidélités d'un homme, elle met en scène une femme qui s'amuse avec des amies, et qui pose royalement sur un trône (annexe 27).

Beyoncé met en scène des personnages féminins forts qui ne s'attendent pas à s'humilier devant un homme. Dans le clip *Dance for you*, bien que plutôt sexuel, elle se trémousse devant un homme blanc, apparemment un inspecteur de police. La danse sensuelle est une manière de montrer la force de séduction de la femme sur l'homme, dont elle connaît les faiblesses : son corps. La robe portée dans le clip est pleine d'allusions. Cependant, Beyoncé sait détourner les interprétations sur ses tenues légères, en mettant l'accent sur le message. Entre grivoiseries et thèmes engagés, la chanteuse maintient un certain équilibre.

Le clip vidéo *Broken-Hearted girl* évoque une femme qui refuse d'avoir à vivre une relation brisée, et qui remonte le temps (passage du gris des souvenirs tristes aux couleurs claires de la réconciliation). Beyoncé montre encore ici qu'elle ne laisse pas à l'homme de décider de la fin de la relation. Elle met la femme au cœur du processus de rétablissement de son propre couple. La domination féminine est un thème qui transparait dans la majorité des clips vidéo de Beyoncé. Si certaines chansons évoquent des femmes fragiles comme *Dangerously in Love ; I care ; Jealous ;* plusieurs, sont souvent celles de femmes battantes, fortes, autonomes.

On peut dire que chez Kara Walker la domination féminine apparaît dans son art ; de par le fait qu'elle impose des images érotiques (d'aucuns disent pornographiques).⁵⁶⁶ La femme impose des thématiques, et une lecture artistique qui contraint les spectateurs à regarder l'œuvre⁵⁶⁷. La domination chez Kara Walker c'est aussi les nombreux personnages,

⁵⁶⁶Y. Raymond, *Maladies of power: A Kara Walker Lexicon*,
Lien: <http://media.walkerart.org/pdf/KWlexicon.pdf>
Consulté le 22/6/2017 à 17h40.

⁵⁶⁷Un art auquel même les plus grandes figures semblent s'incliner. Un compte-rendu de Benjamin Sutton a relevé la présence du couple Beyoncé et Jay-z, lors de l'exposition de la *Sugar Baby*, « Beyonce, Jay-z, and 130,552 Other People Visited Kara Walker's Sphinx », mis en ligne le 08 Juillet 2014, consulté le 08/06 à 01h59.

que d'une certaine façon elle met au centre de sa production. Plusieurs de ses fresques montrent des saynètes aux personnages mouvants, dans un contexte racial. Elle se sent légitime de parler de sa communauté ; même s'il faille braver l'interdit et le tabou.

Chez Michelle Obama, la domination est surtout visible dans la parité. La Première Dame a su être une image de réussite professionnelle, en ayant notamment un parcours similaire à son époux. Cette situation est un changement de « rites mystiques » où la femme est finalement présente là où on ne l'attendait pas. Les lieux de la définition des normes sont alors travestis, et franchis. Nous avons vu plus haut comment Virginia Woolf avait dénoncé les lignes de démarcations mystiques (ou rites mystiques). C'est en somme, ce que Michelle Obama a fait ici, en se débarrassant, dans son parcours professionnel et personnel de toutes les limitations et de lignes de démarcations imposées aux personnes de couleur.

Ces domaines conquis par ces femmes sont variés. Ils ont permis aux femmes noires américaines de repenser des espaces, et de ne plus se limiter aux lieux de confinement, de déni de leur visibilité. Voyons dès à présent leur visibilité dans les différents médias qu'elles embrassent.

Chapitre 5. Mobilisation et effectivité dans le champ

Evoluer dans plusieurs lieux, employer divers médiums est un indicateur d'éclectisme, d'adaptabilité. L'intermédialité est une force, que ne peut posséder que ceux qui sont habitués à voguer en eaux troubles.

L'*empowerment* contemporain part de multiples milieux, que ce soit dans les entreprises, les programmes de développement, ou même les églises. Il est un terme qui veut remettre entre les mains des personnes, leur propre destinée.

L'*empowerment* médiatico-artistique est celui que relaient les grands médias, ou les leaders d'opinion. Le message cru spontanément (parce qu'il est prononcé par un tiers), est la preuve d'une crédibilité acquise, une marque de succès dans le champ désormais maîtrisé.

Les multiples expériences des figures étudiées les confortent dans une réelle position d'autonomie. La fin de la quête correspond à l'acquisition de sa liberté, la liberté d'exercer ce que l'on veut, une fois ce succès acquis, enfin.

1. Définition d'une nouvelle personnalité

1.1 Les multiples champs d'interventions

La preuve d'une certaine autonomisation réside, chez Beyoncé Knowles, Michelle Obama et Kara Walker, non pas uniquement par une maîtrise de leur art ; mais également par une multitude de dons, qu'elles savent employer. Chez Beyoncé par exemple, notons les multiples facettes de chanteuse, de productrice et d'actrice. Elle a notamment joué dans le Biopic *Dreamgirls*, en 2007.⁵⁶⁸ On note une volonté directe de vouloir toucher à tous les domaines

⁵⁶⁸*Le Monde* du 10.02.2007 à 15H05, « La ruée sur le "biopic" musical », consulté le dimanche 7 août 2016 à 03H40. Ecrit par Bruno Lesprit, (avec Isabelle Regnier et Sylvain Siclier) ; *Le Monde* du 27.02.2007, à 16H29, « "Dreamgirls" : le retour réussi du film musical », consulté le dimanche 7 août 2016 à 03H46. Article écrit par Thomas Sotinel.

d'influences.⁵⁶⁹ Rappelons qu'un Biopic est un « biographical picture », issu du jargon hollywoodien, qui « brosse le portrait d'un personnage réel, du berceau à la tombe ou en se concentrant sur un épisode essentiel de sa vie.»⁵⁷⁰ Le film *Dreamgirls*, sorti le 28 février 2007, eut une bonne réception. Il plantait le décor en pleine rétrospective, avec le groupe de Diana Ross, *Les Suprêmes*. Le rôle de Beyoncé est adapté à ses performances vocales, et dans la droite lignée de ses influences musicales, notamment Diana Ross.⁵⁷¹ Beyoncé a prêté son image à d'autres interprétations cinématographiques. Le film *The Fighting Temptations* relate l'histoire d'une tentation musicale, entre une lutte entre musique "impure" ou mondaine et musique de "Dieu". Le rôle de la chanteuse est celui d'une jeune choriste, qui rencontre Darrin, interprété par Cuba Gooding Jr., jeune homme noir qui revient aux sources. L'ambiance nous plonge dans l'univers afro-américain.

Précisons :

« Film réalisé à gros traits, ne reculant devant aucun effet facile, *The Fighting Temptations* passionne pourtant par ce qu'il dévoile des fractures qui parcourent la société américaine, mais aussi la communauté afro-américaine. Jusqu'à ses membres qui sont affectés de schizophrénie, à l'image de la jeune chanteuse dont Darrin s'éprend. »

Les films auxquels Beyoncé a participé ont montré une personne plus consciente de sa négritude. Étonnamment, c'est au cinéma que la chanteuse a d'abord affirmé son appartenance communautaire. Si dans *Dreamgirls* elle semble revendiquer l'héritage de Diana Ross, dans *The Fighting Temptations*, jusque dans des *braids* (tresses africaines), elle montre qu'elle est bien noire, et intégrée dans sa communauté, de même que par le contexte des chants religieux et de la chorale. Dans *Austin Powers* de même, la coupe afro qu'elle porte montre encore l'appartenance noire, l'affirmation forte d'une négritude qu'elle semblait abandonner dans les productions musicales, tous publics.

C'est en recherchant des lieux de traverses (multiples) que les femmes noires américaines ont su être plein d'engagement. Ceci se rapproche de la terminologie (désormais aussi associée aux femmes), de *Badass*.

⁵⁶⁹Une volonté de réussir récompensée semble-t-il par des institutions de renom, comme la grande messe musicale des Grammys Awards dont elle est la femme la plus récompensée.

Voir : « Who Are The Top Grammy Winners Of All Time ? » , sur www.grammy.com/news/who-are-the-top-grammy-winners-of-all-time

⁵⁷⁰*Le Monde* du 10.02.2007 à 15H05, « La ruée sur le "biopic" musical », *op. cit.*

⁵⁷¹*Le Monde* du 27.02.2007, à 16H29, « 'Dreamgirls : le retour réussi du film musical », *op. cit.*

1.2 La *Badass* afro-américaine

Le terme *badass* renvoie à l'expression française "dur à cuire", et désigne, dans notre étude, et particulièrement cette partie, les femmes noires américaines qui n'ont pas peur des convenances, qui sont considérées comme solides, presque masculines. Ces femmes se caractérisent par un caractère marqué, une forte personnalité. Le terme fait aujourd'hui référence à des personnalités noires comme blanches ; ayant comme point commun d'être dures, solides, fières, et de ne pas avoir peur d'affirmer leurs points de vue.

Si les femmes traditionnelles sont silencieuses, discrètes, un peu inactives, la *badass* prend d'assaut les rennes de sa vie, parle fort, s'impose en public, quitte à faire de l'ombre aux hommes. La *badass* est un terme utilisé afin de distinguer ces catégories de femmes qui ne sont plus simplement des femmes, mais des sortes de personnes puissantes et influentes. En faisant référence au terme *badass*, on fait appel à des qualités hors normes, peu communes. La personne *badass* est une personne indépendante, qui n'attend pas que l'Histoire, la société fassent appel au changement, mais le provoque, elle impose un changement immédiat.

Le *Urban Dictionary*⁵⁷² définit ainsi le terme:⁵⁷³

«Il est l'épître de l'homme américain. Il respire la confiance en tout ce qu'il fait, qu'il s'agisse de commander un verre, d'acheter un jeu de roues ou de traiter avec des femmes. Il est lent à la colère, brutalement efficace en se battant.

Le *badass* traverse son propre chemin. Il s'habille, conduit, boit, regarde et écoute ce qu'il choisit, lorsqu'il choisit, où il choisit, non influencé par des modestes ou des campagnes publicitaires. Le style *Badass* est discret mais instantanément reconnaissable. Comme une Harley hachée ou une bonne paire de lunettes de soleil: simple, directe et fonctionnelle. »

Le *Urban Dictionary* donne sept définitions du terme, les deuxième et troisième ont retenu notre attention, la précédente (dans la citation sus-mentionnée), est la deuxième mise

⁵⁷²The *Urban Dictionary*, consulté en ligne le mardi 07 juin 2016, à 13 : 07.

⁵⁷³*Ibid.*

Citation :

«The epitome of the American male. He radiates confidence in everything he does, whether it's ordering a drink, buying a set of wheels, or dealing with women. He's slow to anger, brutally efficient when fighting back. The *badass* carves his own path. He wears, drives, drinks, watches, and listens to what he chooses, when he chooses, where he chooses, uninfluenced by fads or advertising campaigns. *Badass* style is understated but instantly recognizable. Like a chopped Harley or a good pair of sunglasses: simple, direct, and functional.»

en relief, dans le dictionnaire ; la première se voulant assez simpliste, ne nous a pas parue pertinente dans ce travail. Voyons à présent la troisième :

« The badass is an uncommon man supreme style. He does what he wants, when he wants, where he wants. »

Dans ces deux définitions montrées ici, les expressions de « vouloir faire ce que l'on veut », « quand on le veut », reviennent régulièrement. La première définition montrée ici était axée sur le côté masculin du terme. On voit que les femmes ont fini par s'approprier ce terme peu à peu, en prenant toutes les caractéristiques vantées par le mot *badass*. La femme *badass* n'est ni plus ni moins que le nouvel homme, selon cette perspective. Les chanteuses à renommée internationale comme Beyoncé, sont des *badass*. La chanteuse dit dans sa chanson *Run the World* : « I think i need a barber » (« je crois que j'ai besoin de me raser ») ; une manière de dire qu'elle sait qu'elle ressemble, par ses réalisations, plus à un homme qu'à la femme traditionnelle.

Michelle Obama a souvent été qualifiée de *brown sugar*, mais on peut aussi dire qu'elle se rapproche du terme *badass*, en ce sens qu'elle était durant sa fonction une femme qui suivait ses propres convenances, et parvient, malgré le protocole, à s'affirmer, tout en ayant donné un nouveau sens à la fonction de Première Dame. L'ex Première Dame utilisait son statut pour affirmer sa position sur des thèmes comme la vie communautaire noire ; les femmes des soldats en Irak ; l'obésité qui touche majoritairement les jeunes issus des banlieues. Elle s'alliait également avec des personnalités comme Beyoncé et d'autres actrices et personnalités des médias afin d'approcher les jeunes, et parler à la nation américaine. On peut dire, toute proportion gardée, qu'elle faisait ce qu'elle voulait, et arrivait à contourner un système fermé, en faisant de sa présence à la Maison Blanche un moyen de faire entendre les oubliés. Son physique athlétique accompagne cette description du terme *badass*, ayant été souvent parodié par des images d'elle masculinisées. Une phrase qui sera beaucoup commentée par la Première Dame, est la phrase suivante, lorsqu'on lui reprocha son anti patriotisme, qui était plutôt un signe d'affirmation : « Pour la première fois de ma vie, je suis vraiment fière d'être Américaine »⁵⁷⁴, déclare – t-elle lors d'un rassemblement, lors de la campagne de 2007. Lors de son voyage en Arabie Saoudite, en 2015, l'ex Première Dame s'y est rendue non voilée, une marque d'indépendance, dans le pays le plus *islamisé* du monde

⁵⁷⁴Voir L'Express du 18/06/2018, « Michelle Obama se défend », *op. cit.*

Lien : http://www.lexpress.fr/actualite/monde/amerique-nord/michelle-obama-se-defend_513391.html

(annexe 9). L'engagement de l'ex Première Dame était si fort qu'il pouvait parfois paraître offensant. La Première Dame utilisait sa tribune pour parler de choses qui ne sont pas à la gloire d'une Amérique, pays qui s'est construit sur les réalités de l'esclavage et de la ségrégation.

Kara Walker se veut subversive visuellement, en ne tenant pas compte des remarques sur le caractère pornographique de ses tableaux.⁵⁷⁵ Le pastiche de Kara Walker, (en utilisant les silhouettes et en adoptant un art ressemblant à la peinture d'histoire du dix-neuvième siècle) paraît presque novateur, tant l'artiste peaufine cette activité mésestimée. L'association silhouette, thèmes sexuels et titres choquants, font qu'elle est considérée comme une artiste novatrice et courageuse.⁵⁷⁶

Le terme *badass* peut paraître trivial, et familier ; mais il est le ressort de notre société, qui voit émerger un nouveau type de femmes qui troublent les règles communément admises. La société est désormais le réceptacle de ces femmes hors normes qui ne restent plus dans des cases. Les femmes étudiées font montre d'autonomie, de force, d'influences, et d'une parole assumée, qu'elles imposent au monde. On voit donc en quoi elles sont des "dures à cuire".

⁵⁷⁵Le site artistique artnet, référence en matière d'informations sur l'art, a décerné ses prix des « 100 Femmes les plus Puissantes en Art », et dans sa partie III, Kara Walker parvenait à la 94^{ème} place. Une distinction qui la positionne un peu plus dans ce champ artistique où elle est régulièrement reconnue. Ce prix avait pour but de « célébrer les femmes faisant la différence. »

Artnet News, le 02 octobre 2014 ; et consulté le 08/06/17 à 02h05.

Lien : <https://news.artnet.com/art-world/the-100-most-powerful-women-in-art-part-three-122276>

Elle déclare dans un article avoir eu accès, par les cours de son père (auxquels elle assistait enfant), à des cours pour adultes.

Article entre le père et la fille ; un entretien rare entre Larry et Kara Walker, « Kara Walker Talks to One of Her Biggest Influences : Her Father », par Antwaun Sargent, mis en ligne le 09/06/17 et consulté le 08/06/17 à 02h50.

Lien : <https://www.nytimes.com/2016/06/09/t-magazine/art/kara-walker-father-larry-art.html>

⁵⁷⁶Un article de Doreen St. Felix, « Kara Walker's Next Act », permet de saisir « le droit à l'existence » d'une artiste qui n'a de cesse que de perturber l'art contemporain en engageant des confrontations raciales. Les photos de l'article sont du photographe Ari Marcopoulos.

Mis en ligne le 16 avril 2017, et consulté le 08/06/17 à 02h24.

Lien : <https://longform.org/posts/kara-walker-s-next-act>

Le site de Creative Time (qui a missionné le projet de la *Sugar Baby*) offre aux internautes la possibilité de regarder en ligne le processus créatif de cette œuvre. Une imagination débordante, mais canalisée par les lectures sur le sujet du sucre, et de son contexte, ont nourri le projet, chez l'artiste Kara Walker.

Lien : creativetime.org/projects/karawalker/inspiration/

The Atlantic évoque le fait surprenant que le terme soit passé d'une conception mâle à une autre actuelle, féministe.⁵⁷⁷

Voyons plus près les rapprochements sémantiques du terme. Après avoir rappelé ce que le *Urban Dictionary* affirme sur ce terme, et montré les personnalités féminines qui s'y rapportent, l'article mentionné plus haut de *The Atlantic* montre que le terme est cousin avec l'expression "bad bitch". Le terme a finalement été rapproché de "flawless" qui désigne plutôt les manières et le look, dans le but de montrer la "simplicité de l'élégance" ou "l'élégance sans effort" (*effortlessness*). *Badass* quant à lui définit le comportement de l'individu et ses répercussions sur son entourage.⁵⁷⁸

Beyoncé a composé une chanson avec pour titre *Flawless*, qui est une chanson qui sample le texte de la féministe et auteure Nigériane Chimamanda Ngozie Adichie, *Nous sommes tous des féministes*.

Le texte s'ouvre sur⁵⁷⁹:

Je sais qu'étant petites filles,
vous rêviez de faire partie de mon monde
N'oubliez pas, n'oubliez pas
Inclinez-vous, salopes
J'ai pris un peu de temps pour vivre ma vie
Mais ne croyez pas que je sois juste sa petite femme
Ne déformez pas tout, ne déformez rien
C'est mon truc, inclinez-vous, salopes
Inclinez-vous, salopes, Inclinez-vous, salopes
Inclinez-vous, salopes, Inclinez-vous, salopes
H ville, salopes x2
Je suis la reine, Inclinez-vous, salopes⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ « How "Badass" Became a Feminist Word », in www.theatlantic.com, article de Garder, Megan, publié le 22 novembre 2015, consulté le mardi 07 juin 2016 à 13h 23.

Citation:

«The term used to celebrate the Clint Eastwoods and Chuck Norrises of the world. Now, it celebrates the Beyoncé and the Everdeens.»

⁵⁷⁸ «How "Badass" Became a Feminist Word », *op. cit.*

⁵⁷⁹

⁵⁸⁰ Citation :

«I know when you were little girls

Cette entrée en matière révèle la particularité de la *badass*; celle d'être une personne qui ne suit que son propre mouvement, sans se soucier de qui que ce soit. Beyoncé montre ici les sentiments d'une femme qui connaît sa valeur personnelle, et sans se soucier de l'effet de ses propos, demande à ses détracteurs (ou ennemis) de se prosterner devant elle.

Ce segment est suivi d'une tirade de la Nigériane, Chimamanda Ngozie Adichie qui évoque le caractère ambivalent des rapports de sexe, et notamment l'éducation donnée aux jeunes filles :

« On apprend aux jeunes filles à se rétrécir
A se rendre plus petites.
On dit aux femmes
"Vous pouvez avoir de l'ambition
Mais pas trop
Vous devez avoir un désir de réussite,
Mais pas de trop réussir non plus
Sinon, vous êtes une menace pour l'homme"
Parce que je suis une femme,
On attend de moi que j'aspire au mariage
On attend de moi de faire mes choix de vie
Tout en gardant à l'esprit
Que le mariage est la chose la plus importante
Bien sûr, le mariage peut être source
De joie et d'amour et de soutien mutuel
Mais pourquoi enseignons-nous d'aspirer au mariage (aux jeunes filles),
Mais pas aux jeunes garçons?
On élève nos filles à être des compétitrices
Pas pour le travail, ou la réussite

You dreamt of being in my world
Don't forget it, don't forget it
Respect that, bow down bitches (crown)
I took some time to live my life
But don't think I'm his little wife
Don't get it twisted, get it twisted
This is my shit, bow down bitches»

Ce qui je pense peut être une bonne chose,
Mais à se disputer l'attention des hommes
Nous enseignons aux filles, qu'elles ne sont pas des êtres sexués
Comme nous l'enseignons aux garçons
Féministe: un individu qui croit en l'égalité sociale,
Politique et économique des sexes »⁵⁸¹

Ce texte de Chimamanda Ngozie Adichie est révolutionnaire, en ce sens qu'il témoigne de l'injustice de traitement entre les jeunes filles et les garçons. L'éducation orientée dès le bas âge conditionne les vies futures, les orientations professionnelles, et les destinées maritales. Les jeunes filles sont préparées à l'idée de mariage et de se réjouir premièrement et exclusivement de cela ; tandis qu'il n'est pas donné une telle pression aux garçons.

Comme le dit un article paru dans *Le Monde* du 22 février 2016, le féminisme de Chimamanda Ngozie Adichie est rayonnant, et ce parce que la force de ce dernier réside en ce qu'elle peut :

« démontrer l'apprentissage du sexisme dès l'enfance – comment les petits garçons sont élevés pour être des leaders naturels- et ses conséquences dans le monde adulte. Chaque histoire ouvre les yeux sur ce que nous faisons au quotidien. Chaque anecdote ranime le souvenir d'une humiliation ou d'une faute. »⁵⁸²

Chimamanda Ngozie Adichie, dans le cadre africain dans lequel elle a vécu, et qui est également proche de celui des afro-américains (culturellement parlant), dénonce cette pratique

⁵⁸¹Citation :

« We teach girls to shrink themselves, to make themselves smaller
We say to girls: "You can have ambition, but not too much
You should aim to be successful, but not too successful
Otherwise, you will threaten the man
I am expected to make my life choices
Always keeping mind that marriage is the most important
Now, marriage can be a source of joy and love and mutual support
But why do we teach girls to aspire to marriage
And we don't teach boys the same?
We raise girls to see each others as competitors
Not for jobs or accomplishments, which I think can be a good thing
But for the attention of men"
We teach girls that they cannot be sexual beings in the way that boys are
Feminist: a person who believes in the social
Political, and economic equality of the sexes»

⁵⁸²Gladys Marivat, "Le féminisme rayonnant de Chimamanda Ngozie Adichie", *Le Monde* du 22.02.2016, mis en ligne le 23.02.2016, à 16h51. Consulté le vendredi 29 juillet 2016 à 01h51.

d'éducation orientée. Le féminisme demande l'égalité de traitement, comme elle le signale à la fin.

En prenant cet extrait pour en faire une chanson, Beyoncé ne voulait pas simplement affirmer son féminisme ; mais également parler d'un sujet épineux, qu'elle rappelle en entrée de son texte : « I took some time to live my life/But don't think I'm his little wife » (« j'ai pris du temps pour vivre ma vie/ Mais je ne suis pas que "sa" petite femme »). Bien que mariée, elle veut rappeler qu'elle n'est pas qu'une petite femme (« his little wife »), mariée et soumise, forcée de suivre un homme, et de renoncer à ses rêves de petite fille. Beyoncé rappelle qu'elle n'est pas entrée dans le moule conjugal de l'endormissement. Dans le début de la vidéo de ladite chanson, elle montre une séquence où elle est appelée par le présentateur, avec ses acolytes, du groupe *Girls' Tyme* (lorsqu'elle était enfant). Cette rétrospective tient lieu de rappel à ceux qu'elles semblent interpeller, une manière de rappeler sa combativité tout au long de son cheminement artistique. La chanson *Flawless* (sans effort) est une des chansons les plus "fortes" au niveau des paroles, elle ne se veut pas dansante, mais une manière de forcer l'écoute de l'auditeur.

Certains termes et expressions péjoratifs comme "*Bad bitch*" et certains autres termes forts comme "*Flawless*" renvoient à une tradition et manière de voir historique qui prévoyait tout un champ sémantique péjoratif à l'endroit de la femme noire, comme le disent Marino Anton Bruce et Donald Cunnigen.⁵⁸³ Les auteurs montrent en étudiant des magazines de presse (175 en tout), le rôle de la race et du genre dans ceux-ci (durant la période d'août 2008 à juillet 2009). Ces deux auteurs affirment que les problèmes liés à la race et au genre sont inscrits dans les institutions et l'Histoire, et cela aurait donc amené des images stéréotypées de la femme noire.

Si les médias les plus importants mettaient une césure entre race et genre dans le traitement de l'information; la presse noire mettait plus l'accent sur la race ; et les auteurs

⁵⁸³Bruce Marino Anton, Donald Cunnigen, *Race in the Age of Obama*, Bingley, Washington DC, Emerald Group Publishing, 2010, 322 p.

Citation:

«Although mainstream media are allied in this effort to envision America as post, their coverage "paradoxically" belies that assertion. Majority media often "essentialize" black women as plain spoken, tough, and steely (Vennochi, 2008, p. 9D; Wangsness, 2008, 1B), sassy, angry, unpatriotic, and uppity (Springer, 2007; McGinley, 2009), and race obsessed (Wolfe, 2007; Samuels, 2008). These depictions of one black women – Michelle Obama- clearly indicate race and gender remain alive, as critics of the idea of new America suggest.»

de *Race in the Age of Obama* tentent de comprendre le lien cette fois-ci entre race et genre.⁵⁸⁴ On peut donc dire que les termes utilisés à l'endroit des femmes noires sont apparus à l'issue d'une longue tradition de rejet de la condition noire ; et du racisme. Le rôle d'une femme comme Michelle Obama, est d'assurer la fondation de la politique de son mari, d'assurer par ses actes, paroles et tenues vestimentaires, une parfaite adhésion à la politique de son mari ; elle ne doit pas être en porte-à-faux avec les idées de celui-ci. Telle a été le comportement des Premières Dames avant elle et selon Anton et Cunnigen, les femmes de chefs d'Etat les plus populaires étaient les plus traditionnelles.⁵⁸⁵

Il y a de nombreux préjugés associés à la fonction de Première Dame. En l'occurrence, il est attendu d'une Première Dame, de la décence, et une forme d'effacement. Toute tentative d'affirmer de quelque manière que ce soit sa personnalité sera condamnée, vivement critiquée par les médias. On remarque aussi (dans la citation qui précède), le risque d'être considérée comme masculine. La femme forte est de ce fait diabolisée ; car la Première Dame doit correspondre à une image traditionnelle. Cette image de la Première Dame comme femme mièvre et docile est loin de la définition donnée par les *badass*, comme vu plus haut. L'image de la femme traditionnelle semble très loin de Michelle Obama ; cette dernière étant en tout, différente des précédentes. Tout au plus pouvons-nous la comparer à des Premières Dames comme Hillary Clinton pour la formation intellectuelle ; et à Jackie Kennedy pour le style vestimentaire. Toutefois, on note que chez Michelle Obama, la position de femme intrusive est présente, car elle a clairement une présence ; ce qui l'éloigne de la vision de la Première Dame traditionnelle. Michelle Obama affirme clairement son caractère indépendant, et sa volonté de se démarquer ; même si tout au long des huit années passées à la Maison Blanche, elle a paru plus consensuelle. L'image de la femme noire a longtemps été perçue négativement comme trop forte et insensible, et certains auteurs comme Jones, King et Dill⁵⁸⁶ ont tenté de montrer une vision plus équilibrée.

Notre approche de la *badass* est conforme à cette vision équilibrée ; un mélange de femme forte et douce. Pour Anton et Cunnigen, les médias formatent l'attente du public, et les images ancestrales sur la femme noire n'ont toujours pas été éradiquées. Les médias, notamment ont renforcé les clichés/stéréotypes de la noire sauvageonne, et "laide". Cette

⁵⁸⁴Bruce Marino Anton, Donald Cunnigen, *Race in the Age of Obama*, Emerald Group Publishing, 2010, 322 p., *op. cit.*, p. 31.

⁵⁸⁵*Ibid.*, p. 31.

⁵⁸⁶Auteurs cités par Anton et Cunnigen, *Race in the Age of Obama*, *op. cit.*

dernière n'a pas eu soin d'être valorisée dans son physique. Les images de la matriarche, de la "Jézabel", ont essentialisé l'idée de la noire comme non attrayantes. Elle apparaît alors comme une antithèse de la féminité.⁵⁸⁷ On peut toutefois dire que tout ceci témoigne de la capacité des femmes à se mettre en avant, en sortant le meilleur d'elles-mêmes. L'*empowerment* est devenu un terme très à la mode, dans les débats sur les femmes contemporaines qui usent d'un langage fort, d'un certain positionnement.

2. L'*empowerment*/l'autonomisation : la fin de la quête

2.1 L'*empowerment* contemporain et médiatico-artistique

L'*empowerment* est une notion qui se veut être « une démarche d'émancipation » et qui, selon Marie-Hélène Bacqué (sociologue et urbaniste française)⁵⁸⁸ a deux dimensions : le pouvoir qui est la racine du mot et le processus d'apprentissage pour y accéder. L'auteur continue en disant que « cela implique une démarche d'autoréalisation et d'émancipation des individus, de reconnaissance des groupes ou des communautés et de transformation sociale. » Le mot a plusieurs terminologies selon les lieux, et même les domaines d'études. Il se traduit mal en français, sans doute parce que sa signification n'a pas d'équivoque en France. On aura donc comme synonyme le mot « capacitation », « empouvoirisation » ; », « pouvoir d'action », « autonomisation », « *agency* » (qui se traduit comme la capacité d'agir des individus). Au Québec ce sera « affiliation », « pouvoir d'agir. »⁵⁸⁹

Le concept d'*empowerment* a pris de l'ampleur ces dernières décennies. Il est régulièrement invoqué par les femmes qui ont réussi dans leurs sphères d'influences ; et se déploie de multiple façon. Analysons comment comprendre cet anglicisme qui se traduit assez mal en français, comme autonomisation ou puissance d'agir, et bien d'autres mots et expressions. Nous allons tout d'abord analyser ce terme de manière générale, en faisant appel à plusieurs analyses, puis nous nous focaliserons sur la compréhension terminologique au

⁵⁸⁷Bruce Marino Anton, Donald Cunnigen, *Race in the Age of Obama, op. cit.*, p. 32. Les auteurs Collins (2005) et Roberts (1994) ont particulièrement montré ces images de la femme noire, péjoratives.

⁵⁸⁸Marie-Hélène Bacqué, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, Paris, La Découverte, coll. Politiques et sociétés, 2013, 175 p.

⁵⁸⁹Toutes ces énumérations sont de Marie-Hélène Bacqué dans le livre sus-cité.

niveau des *Women Studies*. Anne-Emmanuèle Calvès, s'intéresse à la sociologie rurale et à la démographie. Elle présente ici le concept d'*empowerment* de la manière suivante:

« Dans les milieux de recherche et d'intervention anglophone, le terme « *empowerment* », qui signifie littéralement « renforcer ou acquérir du pouvoir », est utilisé abondamment depuis la fin des années 1970 dans des champs divers comme le service social, la psychologie sociale, la santé publique, l'alphabétisation des adultes ou le développement communautaire (Simon, 1994). Aujourd'hui, le mot est très en vogue et a même gagné le monde de la politique et des affaires. De la psycho-pop, aux manuels de « *self-help* », l'engouement pour l'*empowerment* dans le monde anglo-saxon n'a plus de limite comme l'illustre la publication d'un livre sur le *self-empowerment* des chiens aux Etats-Unis en 1997 (Wise, 2005).

Le champ du développement international n'a pas échappé à cet engouement langagier et la notion d'*empowerment* occupe une place de choix dans la rhétorique contemporaine des organisations internationales de développement. Le concept a, en effet, gagné progressivement l'agenda international en matière de genre et de développement à partir des années 1990. A la fin de la décennie, il intègre définitivement le discours politique sur la lutte contre la pauvreté, nouveau credo des organisations internationales de développement. Généralement utilisée en combinaison avec d'autres mots à la mode, comme « communauté », « société civile » ou « agency », la notion d'*empowerment*, très approximativement traduite par les termes français d'« *insertion* » ou « *autonomisation* », est aujourd'hui au cœur de la rhétorique sur la « participation des pauvres » au développement. »⁵⁹⁰

Anne-Emmanuèle Calvès fait ici l'historique du concept de terme *empowerment*, en montrant bien les différentes réappropriations des champs disciplinaires, et des lieux d'influences de son utilisation. Elle fait une lecture du terme en fonction de la position de ladite notion par rapport à son application tiermondiste. La notion d'*empowerment* a eu diverses sources d'influences, mais on évoque Barbara Solomon, (auteure, essayiste et journaliste) et son ouvrage *Black Empowerment : social work in oppressed community* comme le premier ouvrage où le terme fut appliqué.

Voyons encore ce que dit à ce sujet Anne-Emmanuèle Calvès :

« Les origines et sources d'inspirations de la notion d'*empowerment* sont multiples et peuvent être retracées dans des domaines aussi variés que le féminisme, le freudisme, la théologie, le mouvement black power ou le gandhisme (Simon, 1994, Cornwall, Brock, 2005). L'*empowerment* renvoie à des principes, telles que la capacité des individus et des collectivités à agir pour assurer leur bien-être ou leur droit de participer aux décisions les concernant, qui guident la recherche et l'intervention sociale auprès des populations marginalisées et pauvres depuis

⁵⁹⁰ Anne-Emmanuèle Calvès, « « empowerment » : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde* 4/2009 (n°200), p. 735-749.

URL : www.cairn.info/revue-tiers-monde-2009-4-page-735.htm

DOI : 10.3917/rtm.200.0735

plusieurs décennies aux Etats-Unis (Simon, 1994). Il faudra pourtant attendre les années 1970, et notamment la parution en 1976 de l'ouvrage *Black Empowerment : social work in oppressed community* de Barbara Solomon, pour que le terme soit formellement utilisé par les chercheurs et les intervenants en service social.»⁵⁹¹

La notion a donc ensuite été utilisée pour montrer les rapports vécus des communautés marginalisées. Le terme *empowerment*, du point de vue de son origine "noire" (depuis le point de vue de la communauté afro-américaine, dans le cadre des luttes interraciales, et du militantisme qui ont permis son existence), est ici intéressant à analyser, selon une lecture féminine. On doit aux féministes du DAWN (Development Alternatives with Women for a New Era), d'avoir mis en avant, ou plutôt porté la notion d'*empowerment*, en insistant sur une pratique *bottom up*, et en critiquant les différents programmes de développement des femmes initiés par l'ONU (« Femmes et développement », proposé par les Nations Unies). Elles désiraient « promouvoir un développement débarrassé de toutes formes d'oppression basées sur le sexe, la classe, la race et la nationalité.»⁵⁹²

L'*empowerment* tend à sortir le meilleur de soi, la confiance en soi, notamment en mettant en œuvre des moyens sociaux pour aider les personnes d'une manière concrète ; et ensuite aider ces personnes d'un point de vue politique. Il s'agit de mettre en œuvre la conscientisation (selon le concept du brésilien Paulo Freire, pédagogue brésilien) des individus au travers d'aides qui favoriseront la confiance en soi. Si les féministes ont critiqué les rapports de pouvoir des hommes (via les institutions et les structures sociales), l'*empowerment* désigne le "pouvoir de soi". Les femmes, d'abord, mais les hommes aussi, doivent prendre en main leur bien-être. L'*empowerment* responsabilise les individus en tentant de leur faire voir le monde autour sans passivité mais leur montrer qu'ils sont actifs dans leur changement. Les conférences organisées par les *Nations Unies*, du Caire (1994), et de Beijing (1995), ont permis à ladite notion d'être validée.

Le mot *empowerment* a fait son entrée en France, comme on peut le voir précédemment, dans les secteurs de développement de la ville, et des collectivités locales (en

⁵⁹¹Anne-Emmanuèle Calvès « « empowerment » : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde* 4/2009 (n°200), p. 735-749.

URL : www.cairn.info/revue-tiers-monde-2009-4-page-735.htm

DOI : 10.3917/rtm.200.0735, *op. cit.*

⁵⁹²*Ibid.* Anne-Emmanuèle Calvès cite ici un ouvrage de Sen et Grown, à la page 1 ; on peut également préciser que l'ouvrage des DAWN, *Development : Third World women's perspectives*, paru en 1987, a été le moteur de cette avancée, notamment celui de terme *empowerment*.

Ile-De-France). L'origine du mot, dans l'article du *Monde*⁵⁹³ qui suit, reste toutefois les mouvements noirs américains ; cet article veut montrer l'apport de ce terme dans le contexte français.

Citons l'article paru dans *Le Monde*, selon des propos de Sylvia Zappi, journaliste, à ce propos : « L'empowerment semble devenu le nouvel horizon de la politique dans les quartiers. »

Ou encore :

« L'empowerment n'a pas de traduction adéquate – sinon le néologisme québécois "capacitation". Venue des cités de Chicago dans les années 1930, reprise par les mouvements noirs et féministes dans les années 1970 puis par la campagne d'Obama en 2008, l'expression désigne le processus qui permet aux individus de prendre conscience de leur capacité d'agir et d'accéder à plus de pouvoir.»⁵⁹⁴

Cet historique du terme de Sylvia Zappi ampute bien une partie de l'influence terminologique, notamment sa part asiatique, avec les féministes indiennes, pour en venir bien vite à Michelle Obama. Toutefois, il réaffirme l'origine afro-américaine de son usage ; et son voyage jusqu'aux milieux politiques.

Sylvia Zappi montre également l'importance des actions pleines d'*empowerment* :

« L'importation de l'empowerment pourrait donner, selon le pilote, des choses aussi diverses qu'une participation citoyenne améliorée donnant un peu de légitimité aux institutions locales, une cogestion des problèmes publics ou un véritable contre-pouvoir indépendant.»⁵⁹⁵

L'*empowerment* de la Première Dame américaine a été souligné précédemment par Sylvia Zappi. Il faut dire que depuis qu'elle est à cette fonction, Michelle Obama a souvent pris position, et tente par divers moyens (l'*entertainment*, notamment), de parler, de manière toute personnelle ; dans un ordre différentiel, se démarquant des autres Premières Dames.

A titre d'exemple on peut citer le projet *Let girls Learn (Makers)*, dans lequel elle s'entoure de plusieurs artistes afro-américaines, sur la cause de la non-scolarisation des filles à travers le monde (au nombre de 62 millions). En prenant des jeunes femmes noires connues dans les milieux de la chanson, elle veut montrer qu'il est possible de réussir en tant que

⁵⁹³Sylvia Zappi, « L'empowerment », nouvel horizon de la politique de la ville », *Le Monde* du 07/02/2013 mis en ligne à 11h25, consulté le vendredi 22 juillet 2016 à 20h55.

⁵⁹⁴*Ibid.*

⁵⁹⁵*Ibid.*

noire, et d'être talentueuse, pour peu que l'on ait été instruite, et que l'on ait été secourue. Michelle Obama utilise ici un effet de miroir (d'autres jeunes femmes libres et instruites, qui parlent au nom d'autres filles oubliées), une projection qui devient un contre-discours ; elle montre que les filles noires sont désireuses d'apprendre ; et ne désirent pas forcément le mariage (stéréotype répandu dans certains contextes africains).⁵⁹⁶

Elle montre aussi, par ce contre-discours, qu'elle s'oppose à une parole antécédente qui limite les femmes ; et qui est souvent masculine, patriarcale; renforcée par les institutions, la religion. Pour montrer qu'elle cible un public de jeunes filles noires, elle ne s'entoure que de jeunes artistes ; c'est à la relève qu'elle fait appel (dont le jeune groupe produit par Beyoncé, *Chloe X Halle*). L'ambition de Michelle Obama ici est clairement de susciter chez la jeunesse africaine (la principale cible du projet) une envie de se lever et de lutter contre l'analphabétisation et la déscolarisation. Ce projet prend part dans ce qui a pour titre *Let Girls Learn*, et qui veut susciter des "acteurs" (Makers) et non des êtres passifs qui subissent l'Histoire. Michelle Obama affirme par ce projet que l'Histoire doit également s'écrire avec les jeunes filles déscolarisées, marginalisées ; justement en les aidant, en créant des cadres de savoirs pour elles.

Le projet *Let Girls Learn*, a été porté par une chanson *This is for my girls*,⁵⁹⁷ dont le refrain est :

«C'est est pour mes filles, partout dans le monde / Levez-vous, levez vos têtes / Ne prenez rien de personne / Ceci est pour mes filles, Levez-vous et faites-vous entendre / C'est pour mes dames, mes sœurs partout / C'est pour mes filles »⁵⁹⁸

Les paroles encouragent les jeunes femmes à vivre par elles-mêmes. On comprend que le sens de ce projet porté par Michelle Obama est d'inciter à la capacitation. De plus, le refrain « this is for my girls » vient rappeler l'intimité de la Première Dame, (qui, très proche de ses deux

⁵⁹⁶Michelle Obama, ici se pose en mère modèle, désirant changer les perceptions sur les jeunes femmes noires. Une sorte d'héritage qu'elle souhaite laisser.

Voir: Bruce Anton, Donald Cunningham, *Race in the Age of Obama*, *op. cit.*

⁵⁹⁷Cavan Sieczkowski, « Michelle Obama And Kelly Clarkson Team Up For New Female Empowerment Anthem », mis en ligne le 16/03/2016, à 08h45; consulté le vendredi 22 juillet 2016 à 21h46 sur *The Huffington Post*.www.thehuffingtonpost.com

⁵⁹⁸Texte en anglais : « This is for my girls, all around the world/Stand up, hold you head up/ Don't take nothing from nobody/ This is for my girls, stand up and be heard/ This is for my ladies, my sisters all over/This is for my girls.»

filles, et s'étant bâtie une solide réputation de mère accomplie ou de *Mom-In-Chief*), peut ici parler en toute crédibilité car étant elle-même une mère concernée par "ses filles". Etant concernée par *ses* filles, elle peut donc l'être également pour les autres.

Le 14 juin 2016 s'est tenue sous sa présence, le premier *United State of Women Summit*, avec des personnalités comme Oprah Winfrey, Tracee Ellis Ross, Cecile Richards, Laverne Cox, Indra Nooyi, Kerry Washington. Le sommet a débattu des sujets comme le sexisme, la poursuite de l'égalité salariale, et la capacité des femmes à gérer et à s'occuper de leur propre corps.⁵⁹⁹ Le sommet réunissait des figures "puissantes" ou à l'influence grandissante comme l'actrice Kerry Washington dont la série *Scandal*, produite par l'afro-américaine Shonda Rhimes, met en scène une femme noire qui est proche du pouvoir; jusqu'à en tirer les ficelles.

L'*empowerment* tel que présent chez la Première Dame est un *empowerment* féministe⁶⁰⁰. Il tend à mettre la femme en valeur ; à lutter contre les limitations de celle-ci. C'est pour cela que régulièrement elle fait appel à des femmes reconnues dans leur génération qui peuvent avoir un impact ; susciter un désir d'identification chez le public visé. Le tout est aussi d'utiliser sa personne, son parcours comme référence, et donc de rappeler que rien n'est acquis ; mais que la capacité à sortir soi-même des moules imposés, fait toute la différence. En conclusion du *Working Families Summit*, la Première Dame américaine est amenée à dire quelques mots ; qu'elle résumera comme suit : « je souhaiterais juste que les gens puissent être énergisés (*energized*) et encapités (*e*) ». Ces quelques mots, qui ont été le fil conducteur de son intervention, entre plusieurs applaudissements, indiquent quelle est la vision de Michelle Obama, qui, à chaque fois qu'elle en a l'occasion, en profite pour "dire quelques mots", qui dépassent souvent sa fonction et deviennent de vrais messages d'encouragements.

Accueillant la troupe *Hamilton* à la Maison Blanche (troupe ayant jouée à Broadway, et qui a amené le hip hop dans la célèbre salle) ; Michelle Obama va glisser quelques conseils, toujours maternels « soyez des gens biens...on a besoin de jeunes gens biens dans ce

⁵⁹⁹Scott Sydney, « Michelle Obama Teams Up With Powerful Women For Empowerment Summit », 07/06/2016, mis en ligne à 02h48, et consulté le vendredi 22 juillet 2016 sur m.essence.com

⁶⁰⁰ Voir le livre qui nous permet de comprendre l'*empowerment* sous cet angle : Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought, Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, *op. cit.*, Ici, la préface de la première édition, page vi.

monde ». Tout ceci est dans une logique d'encapacitation. Le mot *empowerment* revient souvent dans sa bouche, comme lors du *United State of Women Summit*. La Première Dame utilise un langage simple, avec toujours le ton juste et sincère. Elle parle de ses filles, de son mari, dit qu'ils « sont comme ils disent, qu'ils sont eux-mêmes ». Une façon d'user de storytelling (ou de parler en utilisant son histoire personnelle), afin d'attirer l'attention du public, et lui rappeler la normalité de l'interlocuteur.

Une fois compris le terme *empowerment* et ce qu'il engage ; voyons à présent la notion de succès, qui représente le but ultime. Toute recherche d'autonomie conduit au succès, qui est alors le point culminant de la quête.

2.2 La notion de succès chez les femmes étudiées

Le succès chez les trois femmes étudiées se mesure par plein de facteurs. Les magazines comme *Forbes* donnent annuellement les classements des personnes les plus puissantes, en catégories de genres, d'environnements professionnels, de « races ». On peut ainsi citer *Le Monde* du 22 Mai 2013⁶⁰¹ qui révèle, en s'appuyant sur les données du magazine *Forbes*, que la Première Dame Américaine Michelle Obama y a la quatrième place, et que Beyoncé y figure à la troisième place. Ces femmes puissantes viennent du monde de « la technologie, des affaires, des médias, de la politique, du monde du spectacle, dans les organisations caritatives ou sont milliardaires. »

Le magazine *Forbes* intervient comme pour mesurer l'influence des personnes, et de situer leur force de frappe dans le monde. Comparatif, il permet aussi de voir l'évolution, au fil des ans, des personnes y figurant ; mais aussi de comparer les personnes de divers secteurs d'activités. Si le succès est généralement étudié dans les ouvrages de développement personnel, ou encore au sein de la création d'entreprise ; il nous apparaît une notion importante car finalement, relevant de la fin de toute lutte et de toute implication. Le succès est ce que recherchent les personnalités en mal de reconnaissance ; notamment les personnes issues de minorités. Le succès devient le moyen pour elles d'évaluer leur progression au sein

⁶⁰¹*Le Monde.fr* avec AFP, du 22.05.2013, à 15h14, « Merkel est toujours la femme la plus puissante du monde, selon "Forbes" », consulté le dimanche 7 août 2016 à 00H43.

de la société. Le succès entraîne des conséquences sociales, une image, et une distinction. Les personnalités ici étudiées jouissent de ces traitements et distinctions. Beyoncé, par exemple, avait régulièrement accès au couple présidentiel américain Obama, ce qui anoblit sa fonction que l'on pourrait d'abord considérée "populaire".

Le Monde du 13 Septembre 2012 affirme :

« M. Obama, candidat à sa succession le 6 novembre, a régulièrement recours à de grands noms de la musique et du cinéma pour motiver les donateurs à mettre la main à la poche. En mai, il avait mobilisé George Clooney à Los Angeles et en juin, la star de ' *Sex and the City* ' Sarah Jessica Parker, déjà à New York.

Jay-Z, de son vrai nom Shawn Carter, est l'un des rappeurs les plus populaires des Etats-Unis, mais aussi un producteur et un entrepreneur multimillionnaire.

Lui et Beyoncé, la « *plus belle femme du monde* » selon l'hebdomadaire *People*, ont déjà été reçus au moins une fois à la Maison Blanche depuis l'élection de Barack Obama, visitant même la salle ultra-sécurisée, la ' *Situation Room* ', selon des photos ayant ensuite émergé.

Beyoncé avait par ailleurs chanté ' *At last* ', le standard d'Etta James, faisant danser M. Obama et son épouse Michelle, au cours d'un des bals ayant suivi l'investiture du président le 20 janvier 2009 à Washington. »⁶⁰²

L'association du monde de la politique, (jugé noble) et de la musique hip-hop/rap/R&B, (jugé "populaire"), témoigne d'une collaboration que motive l'aspect financier des politiques recherchant des financements, d'une part ; et les valeurs pour la cause partagée des Démocrates et leurs votants, d'autre part. L'entente cordiale entre les deux parties n'est possible que grâce à la présence du succès. Les artistes à succès sont récupérés afin que leur influence serve à des causes politiques. Ce succès est donc utilisé par les dirigeants afin qu'ils puissent gagner en visibilité et puissent atteindre des foules.

On peut dire que ce genre de collaboration montre le changement du "centre". Désormais, le « nouveau centre » est composé de l'ex périphérie ou des anciens subalternes (ou personnes dominées)⁶⁰³. Désormais les nouveaux riches, les ex dominés, sont conscients de cette donne nouvelle : ils parviennent au sommet par l'argent et la reconnaissance. Ils utilisent cela afin de dominer les sphères d'influences. Les liens tumultueux entre pouvoir

⁶⁰²Le Monde.fr avec AFP, du 13.09.2012 à 22H27, « Jay-Z et Beyoncé organisent une levée de fonds avec Obama », consulté le dimanche 07 Août 2016 à 01H00.

⁶⁰³La configuration est tout de même exceptionnelle ; car le couple Obama, qui représente l'élite et donc le "centre", est noir. Les subalternes "nouvellement riches", qui parviennent au sommet (par l'association ou la proximité au couple de la Maison Blanche) ; rejoignent en fait, d'autres subalternes. On a là un cas de domination des sphères artistique et politique, par une même communauté.

(qu'ils soient légitimes ou non) et cette nouvelle "bourgeoisie" noire sont nombreux. En 2010, Beyoncé offrait à Saint-Barthélemy, moyennant 2 millions d'euros, un concert privé au fils du Libyen Mouammar Kadhafi, Saif Al-Islam. L'influence des artistes, leur succès, fait d'eux des personnes entre deux mondes ; sachant relier les courants et les enjeux politiques. En 2013, le couple Beyoncé-Jay-Z se rendait, (en plein embargo) en vacance à Cuba, à La Havane. Le parti républicain avait violemment critiqué cela, d'autant plus que le couple afro-américain était proche de l'ancien couple présidentiel, les Obama. Le succès des stars ou personnalités afro-américaines devient important et stratégique. Lors du voyage à Cuba de Beyoncé et de son époux, certains avaient accusé le couple d'avoir été missionné par Cuba pour promouvoir le pays des cigares (*Le Figaro*). Ce « nouveau centre » dont nous parlons, rétablit de nouvelles normes ; un nouvel équilibre, et se veut plus "bling bling" (ou voyant). Il utilise parfois les stéréotypes, afin de promouvoir son image, montrer ses signes extérieurs de richesse.

Michelle Obama a figuré en 2010 en tête des femmes les plus puissantes du monde, selon *Forbes*. Elle était en tête, suivie par Irene Rosenfeld, directrice générale de *Kraft Foods*, d'Oprah Winfrey, et à la neuvième place venait Beyoncé. On lit sous la plume du précédent magazine une volonté de mettre en avant les femmes influentes et non pas seulement celle de mettre l'accent sur la fortune (l'influence étant gage de succès) :

« Les femmes présentes dans la liste « sont à l'origine des sujets de conversations qui comptent », a expliqué Moira Forbes, vice-présidente de *Forbes Woman*. « Elles érigent des entreprises et des marques, parfois par des moyens non traditionnels, et traversent les barrières du genre dans le commerce, la politique, les sports, les médias ou les tendances culturelles, affectant ainsi les vies de millions, voire de milliards de personnes », a-t-elle ajouté.

Forbes a modifié cette année ses critères de classement pour donner moins d'importance à la fortune et au pouvoir, et d'avantage à l'influence créative et l'esprit d'entreprise. L'année dernière, le classement était dominé par Angela Merkel, Michelle Obama arrivait alors 40^e. « *La Maison Blanche l'implique dans la campagne où elle est la vedette d'événements de levée de financements dans des Etats disputés comme la Californie ou le Colorado, ce qui en dit long sur son charisme* », explique *Forbes* à propos de la première dame.

Le magazine relève en outre qu'elle a réussi à influencer, dans le cadre de sa campagne contre l'obésité infantile, des géants comme Coca Cola ou Kellog. Si le classement est très largement dominé par la politique, les affaires ou les médias,

deux artistes figurent dans les dix premières : Lady Gaga (7è) et Beyoncé Knowles (9è).»⁶⁰⁴

Si la citation précédente fait état de l'*empowerment* de la Première Dame américaine et sa capacité à influencer ; il note aussi une présence médiatique et un « charisme » qui sont des caractéristiques de son succès. Michelle Obama intervenait dans les programmes au sein du mandat de son époux ; et avait réussi à rendre sa fonction éloquente. Elle a pu montrer qu'elle était active et non simple figurante. Ceci l'a aidé à être crédible et assura un certain succès, et un positionnement notable parmi ses pairs. Le mot succès s'est trouvé dans la bouche de la Première Dame des Etats-Unis, lorsque cette dernière, lors du *United States of Women Summit* déclara, en réponse à une question d'Oprah Winfrey concernant ses détracteurs (haters) : « La meilleure revanche c'est le succès. »

Le succès dont Michelle Obama fait état est le travail qu'elle a fourni, le portfolio rempli qu'elle a eu en prônant de nombreux programmes.⁶⁰⁵ Le succès qu'elle évoque est aussi l'équilibre entre vie familiale et vie professionnelle qu'elle a pu conserver. La Première Dame use de son influence acquise lors de son intronisation afin d'utiliser son expérience pour encourager, « encapaciter » les Américains, et particulièrement les femmes de son pays ; et du monde. Les femmes font appel à elle, en l'invitant à divers événements qui parlent de l'éducation, des relations de balance entre vie professionnelle et vie familiale, la mode, *etc.* Elle est pour de nombreux publics un exemple de succès, d'accomplissement, d'influence.

Le succès chez la Première Dame se mesure également à une stabilité, et un management qu'elle tire justement de ces deux aspects déjà cités ; qui sont menés de front (vie public comme Première Dame, à l'époque de l'exercice de cette fonction ; et vie privée comme épouse et mère). Pour La Première Dame, le succès n'est rien sans la stabilité de ses filles, comme elle le dit lors des rencontres du *United States of Women Summit* (juin,

⁶⁰⁴ *Le Monde* avec Reuters, du 07.10.2010, « Michelle Obama en tête des femmes les plus puissantes du monde », consulté le dimanche 7 août 2016 à 03H15.

Lien : http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2010/10/07/michelle-obama-en-tete-des-femmes-les-plus-puissantes-du-monde_1421415_3222.html

⁶⁰⁵ Ici, elle se pose en exemple, tout comme d'autres premières dames avant elle. Citons par exemple le témoignage de Hillary Clinton, sur son parcours personnel et politique : Hillary Clinton, Rodham, *Le temps des décisions 2008-2013*, Paris, Fayard, 2014, 790 pages. Concernant la trajectoire des femmes à la Maison Blanche : S. Justin Vaughn ; J. Lilly Goren, *Women and the White House. Gender, Popular Culture and Presidential Politics*, University Press of Kentucky, 2013, 330 p., p. 257.

2016) et lors du *Working Families Summit*, (2014). Avec son naturel et sa fraîcheur habituels, donnant l'impression d'être en train de parler dans un cercle privé plutôt que devant des milliers de personnes (pour le premier sommet), la Première Dame donne ses éléments du succès, articulant personnel et informations de la politique de son mari. Le succès pour la Première Dame semble être de "garder les pieds sur terre". Une manière de conserver ses attaches tout en parlant à des publics différents.

Le succès de Kara Walker se mesure à des prix prestigieux, et à une sorte de maîtrise d'un champ où chacune de ses productions reçoit un accueil favorable. La plasticienne semble connaître la corde sensible pour avoir le public de son côté. Un art jadis répétitif qui semble désormais se décliner à des médiums variés, montrant mieux l'étendue du talent de l'artiste.⁶⁰⁶

Les femmes de notre étude ont manifesté à ce jour un parcours exemplaire. Le succès visible, couronne leurs productions dans leurs champs respectifs. Elles ont pu montrer l'association du terme noir et d'autres mots et expressions mélioratifs. Désormais, à travers elles, ce sont plusieurs autres qui peuvent se reconnaître ou se définir. Enfin, au terme de balbutiements compliqués; on peut pouvoir relever une autonomisation certaine.

⁶⁰⁶Voir la lecture qu'en fait Dubois-Shaw, sur l'indicible chez Kara Walker: Gwendolyn Dubois-Shaw, *Seeing the Unspeakable: The Art of Kara Walker*, Duke press, 2004, 208 p.

Conclusion

Dans cette troisième partie étaient plutôt analysés les rapports de domination entre sexes. Les études des *Black Feminists* ont permis de comprendre les difficultés liées à la gente féminine noire américaine.

Nous avons montré comment partant de définitions croisées, et de suspicion sur leur identité, elles arrivent à s'inspirer de leurs pairs, et à s'affirmer dans leur champ respectif.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le sujet sur l'autonomisation de la culture noire, avec pour *exemplum* trois figures proéminentes, que sont l'ex Première Dame américaine Michelle Obama, la plasticienne américaine Kara Walker et la chanteuse de pop et de *Rythme and Blues*, Beyoncé Knowles, nous a permis d'arriver à certaines conclusions. Le contexte s'est donc centré sur le nord de l'Amérique, notamment situé à l'époque contemporaine, dans la communauté noire américaine.⁶⁰⁷ Une communauté noire américaine que nous avons voulu assez élitiste, car les personnes étudiées ici font figure d'exception. Elles appartiennent à un nouveau standard de réussite⁶⁰⁸.

Ces trois femmes cassent les images jadis portées sur les femmes noires, en amenant des procédés de visibilité notoires. Parties de divers contextes, elles se construisent à partir des valeurs du travail, du mérite ; et non à partir des conceptions mentales et limitatrices de l'esclavage. Elles rejettent les discours idéologiques portés par une société encore symptomatique des luttes raciales, et contournent ces questions troubles.

Ce changement de perspectives qu'elles apportent s'initie par une fascination créée dans leurs champs respectifs à leur endroit, un champ que l'on domine en se servant finalement d'un ante-discours qui est alors détourné, déconstruit. La femme noire ou la personnalité noire est alors dans la position de laver l'affront communautaire par sa seule personne.

Les médiums utilisés, choisis par vocation ou par accidents de la vie, tendent à valoriser cette image noire, notamment par le biais des médias visuels. La communauté devant laquelle elles

⁶⁰⁷ Nous avons tenté d'identifier les lieux de la culture noire contemporaine ; selon le titre de l'ouvrage du même nom : Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. De F. Bouillot, Paris, Payot & Rivages, 2007.

⁶⁰⁸ Une réussite reconnue par leurs pairs. Ici, la popularité rencontrée peut s'apparenter à une sorte de fétichisation. Voir l'ouvrage : Théodore Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique*, (traducteur Christophe David), Paris, édition Allia, 2001, 96 p.

performant, les encense et cela contribue à leur visibilité ou encore leur fétichisation.⁶⁰⁹ La fétichisation se lit par d'abondantes ressources *Internet*, ouvrages, ou presses, afin de relayer leurs créations. La personnalité noire devient un emblème, un être qui peut apporter des changements par ses avis. En tant que leader d'opinion, elle pèse sur les décisions et influence grandement la communauté .

Le média idéologique est petit à petit détourné au profit d'un autre. Ce dernier média est comme le fruit d'un compromis qui met en avant les productions noires féminines. Les médias communautaires ou non ne peuvent alors que rendre compte de cette présence.

L'art contemporain, la musique contemporaine et la politique contemporaine, ont tous été dominés par les femmes noires étudiées dans la présente thèse. Elles ont dominé ces domaines en le modifiant de l'intérieur. A l'intérieur de ce système, il n'était que plus facile de réussir à le manipuler. Manipuler certes, tout en étant attentives aux sirènes des publics, et donc, parfois, maintenir un certain conformisme. Il y a alors un jeu de conformité-rejet qui se fait chez lesdites personnalités. Les jeux d'ostentation deviennent des moyens de résister à la pression d'un vieux système qui désire nous confiner.

La première partie nous a permis de comprendre l'importance des œuvres dites populaires. Les œuvres populaires ont été rendues dignes d'études par les *Cultural Studies*, légitimées par l'ouvrage de Hoggart *La culture du pauvre*.⁶¹⁰ Les œuvres populaires défient les structures élitistes et leur imposent une nouvelle norme et une franchise déconcertante.⁶¹¹ Elles permettent à la communauté noire de créer une œuvre plus visible. Cette œuvre populaire, visible, mais aussi qui préfère le visuel (l'image), offre une lecture des tensions sociales ou des actualités sociales. L'apport d'une telle production populaire est utile pour

⁶⁰⁹Sur le fétiche, et son rapprochement : William Pietz, *Le fétiche, généalogie d'un problème*, édition de L'éclat, (1985), coll. Kargo, rééd. 2005, 156 p, traduit de l'anglais par Aude Pivin ; Thomas A. Sebeok., « Fétiche », *Etudes littéraires*, Volume 21, Numéro 3, pp. 195-209, 1989.

In <http://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1989-v21-n3-etudlitt2238/500880ar/>, consulté le 19 avril 2017 à 22h00.

Mais encore : Paul-Laurent Assoun, *Le Fétichisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 127 p.

⁶¹⁰Richard Hoggart, *La culture du pauvre : Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, op.cit.

⁶¹¹Elles opposent alors des résistances : Benoit Madhu ; Lucile Berthier-Foglar ; Linda Carter, (dir.), *Sites de résistance, stratégies textuelles*, Paris, Edition Le Manuscrit, Manuscrit Université, 2006, 372 p.

comprendre une société contemporaine qui aime les thèmes intimistes et qui tend à être fusionnelle dans sa consommation médiatique.

La deuxième partie a montré que les médias visuels étaient porteurs d'idéologie. Cette dernière continue de dessiner les contours des médias en cours : la presse, la radio, les émissions de télévision, et une bonne partie d'*Internet*. Les médias visuels (qui ont été notre modèle de démonstration de la présence idéologique), sont des lieux certes annexés par les pensées hégémoniques ; mais aussi des moments de créations d'une personnalité nouvelle. Les médias sont des lieux à dominer, à pénétrer de manière intelligente. Les femmes noires de notre travail ont alors travaillé à le dominer, en créant des formes d'identifications.

La troisième partie a permis de comprendre que les femmes noires, plus que d'être présentes dans les médias visuels, parviennent véritablement à l'établissement d'un champ, à un positionnement à partir duquel elles dominent. Elles construisent un système, un marketing artistique, elles embrassent des milieux où la sororité permet des collaborations féminines fructueuses. En allant à cette conquête des espaces, elles montrent une puissance féminine qui contrecarre les attentes masculines. Fortes, elles sont aussi autonomes financièrement, elles sont plus à même d'opposer au monde (encore patriarcal), un discours différent, offensif, loin des lectures souvent faites de la femme-comme-il-faut. Ces femmes noires définissent alors une autre lecture de la féminité, plus masculine, et montre que toute bataille de mots et de luttes de positionnements, doit être au final, concrétisée par un champ atteint, une autonomie évidente.

Le sujet sur l'autonomisation de la femme noire dans les arts et médias contemporains, avec les cas de Michelle Obama, Kara Walker et Beyoncé Knowles, a été l'occasion de vulgariser les productions souvent minimisées. En effet, les produits populaires comme les discours politiques, les chansons de *Rythme and Blues* sont souvent méprisés. Excepté sans doute le caractère élitiste de Kara Walker (par l'usage de la peinture, de la sculpture, du dessin, qui sont encore vus comme nobles) ; les deux autres protagonistes semblaient offrir des matériaux assez dévalorisants, selon une lecture traditionnelle ; percevant que l'art, le beau, était des œuvres étudiées, dans les cadres privilégiés des facultés, des musées, des lieux de la culture élitiste, en somme.

Analyser divers supports, les uns avec les autres, les confronter, les comparer, les rapprocher, a permis de voir que le texte n'est pas qu'écrit, mais bien tout ce qui permet la lecture et la compréhension. Les textes utilisés ici, ne semblaient pas souvent rapprochables, cependant, ils avaient bien des enjeux commun. Les saisir, malgré leurs différences apparentes, c'est montrer l'universalité du sens, et la richesse des modes d'expressions, qui conduisent aux mêmes désirs de dénonciation. On utilise alors des supports diversifiés, mais on dit les mêmes choses. Les thématiques abordées pouvaient différer, mais en fait, la lecture centrale était une lecture de positionnement. Les femmes étudiées ici ont toute tenté de manifester par leurs œuvres une présence qui rappellerait celle de millions d'autres.

Le sujet analysé questionne beaucoup plus que les femmes noires dans les arts et les médias. Il concerne les rapports de subordinations quelles qu'en soient les formes. Les débats sur le postcolonialisme et les rapports de forces des minorités (sexuelles, raciales, *etc.*), sont liés à cette étude. Si nous avons pu montrer que les minorités raciales (noires), et de genres (les femmes), des Etats-Unis ont pu aller au-delà des limitations sociales et historiques ; nous avons sans doute pu résoudre les questions relatives à d'autres minorités dans le monde.

Difficultés :

Les difficultés de cette thèse avaient plusieurs formes. D'abord, d'un point de vue analytique et méthodologique, il n'a pas toujours été facile de trouver les bonnes jonctions entre supports diversifiés, selon le choix de représentations des femmes ici étudiées. Puis l'on a finalement compris qu'il ne fallait pas tant chercher les jonctions que de dire ce quelque chose de "commun" qu'avaient les femmes étudiées entre elles, en dépit des différences visibles. Les différences respectives de chaque figure proéminente devaient être considérées comme des moyens de saisir leurs visibilités et singularités dans leurs espaces respectifs.

Des difficultés au niveau linguistique ont aussi été présentes, et auraient pu freiner notre étude, compte tenu du fait que la majeure partie des ouvrages dédiés aux *Cultural Studies*, et aux *Black Feminists*, sont en anglais. Des efforts de lectures couplés de moments d'assimilation desdits textes nous ont certes aidé ; mais ont représenté des tensions auxquelles nous ne nous attendions pas toujours ; notamment pour une thèse en littérature en contexte français, pour une non anglophone.

Une autre difficulté résidait dans les inégalités de matériaux sur les femmes étudiées ; si deux étaient toujours surexposées (Beyoncé Knowles et Michelle Obama); l'une l'était moins (Kara Walker). Le sentiment d'avancer de manière déséquilibrée (remplissant des cases pour certaines et hésitant pour l'une) a été une difficulté importante, surtout en début de thèse.⁶¹²

La progression de l'écriture, ou de son harmonisation a aussi été une difficulté de taille. En effet, mettre ensemble des médiums différents, en sortir un texte homogène, cohérent, l'était sans doute en théorie ; mais la pratique a surtout montré la difficulté de cette tâche. Le texte écrit n'a pu véritablement être envisagé (la peur de la page blanche dépassée) ; qu'une fois admis la particularité de chaque support (et donc des manières de les étudier différemment); et le lien continu et persistant de porter le même discours d'*empowerment*, de féminisme. La logique d'ensemble a permis d'aller vers une analyse de champs différents par la présence d'un discours récurrent sous-jacent.

Une autre difficulté et sans doute la plus difficile, était d'analyser les supports écrits, sonores, visuels et physiques (les corps ou le vestimentaire) ; *comme* des textes littéraires. Ceci

⁶¹²Nous avons pu apprécier, plus tard, (vers la création de l'œuvre *Sugar Baby*, en 2014), la visibilité grandissante de Kara Walker dans certains grands médias et les blogs.

demandait d'utiliser les éléments théoriques de la *French Theory*, comme analysés par les *Cultural Studies*, en tentant une étude critique, logique, telle que cela se ferait avec les supports traditionnels, écrits. Les textes populaires ou élitistes une fois compris conjointement comme des réactions à un système idéologique; deviennent des contre-discours ; et sont donc analysés/perçus comme tels.

L'absence de méthodologie claire a été une difficulté notoire. Les *Cultural Studies* ont représenté le cadre théorique de notre travail ; dont la pensée de Stuart Hall fut le fil conducteur. Sa manière d'analyser/de comprendre le populaire nous a fortement influencée ; ainsi que sa critique de l'hégémonie, perçue dans les structures étatiques. Analyser "à la Hall", nous a simplifié le travail ; car il percevait la culture comme lieu de conflits. Il a écrit sur ces textes jugés mineurs (produits par la culture de masse), qui pourtant étaient des éléments de résistances, face à une parole centriste qui perdait au fur et à mesure, semblait-il, son influence et sa position de leader du monde. En écrivant sur le multiculturalisme, Stuart Hall a théorisé sur un monde ouvert et décentré ; sur la perte du centre et l'éloge des périphéries qui sont non seulement les zones sudistes ; mais dans notre analyse, les productions des personnes minorisées ou infériorisées.

Ecrire en s'inspirant du procédé analytique de Stuart Hall ce n'est pas une façon de dire qu'on est parvenu à atteindre son style, mais qu'on a cherché à s'autoriser une lecture assez critique comme la sienne, à *décoder* des manières de faire populaires. On a cherché à saisir l'affluence de textes visuels, issus de la culture de masse, pour mettre en lumière une nouvelle société féminine noire très active. Cette liberté relevée chez l'immigré Jamaïcain, nous a donc encouragé à lire tous les textes possibles ; des textes littéraires aux textes vidéo populaires ; en passant par les blogs, les discours politiques, ou encore les couvertures de magazines.

Ceci a été l'ensemble des difficultés relevées, qui auraient pu empêcher ce travail de parvenir à son terme ; mais ces difficultés ont été petit à petit surmontées par la compréhension dans le texte comme support varié ; et par la chance d'être dans une orientation littéraire, le champ "ouvert" des littératures comparées qui croit dans les mélanges discursifs, les ponts qui favorisent les rencontres, les supports qui portent un même message, et qui peuvent donc être rapprochés.

Résumé :

L'autonomisation de la culture noire dans les arts et médias contemporains, avec cas de figures proéminentes, entend réfléchir sur les procédés de visibilisations au travers des médias et de l'art contemporain. Un choix de femmes ciblé afin de comprendre comment l'on devient une personnalité réputée, au fil du temps, ou par des créations populaires d'envergure.

La couleur noire, souvent entendue selon des lectures limitatrices, opère ici un changement de paradigme. Cette fois, ce sont des femmes noires qui donnent le ton et donc inversent les représentations sur leur compte. En nous aidant des *Cultural Studies* et des *Black Feminists*, nous allons analyser des produits populaires disparates. Nous avons choisi des éléments divers et somme toute non canoniques pour comprendre l'autonomie supposée. Celle-ci est certes perceptible, mais demande à être questionnée.

Questionner cette autonomie c'est entreprendre une lecture valorisante sur des types discursifs souvent décriés. Analyser leur popularité revient à décentrer le sens, remettre en valeur les créations produites hors des circuits de pouvoirs.

Abstract:

The empowerment of the black culture in the contemporary arts and media, with prominent figures, intends to reflect on the processes of visibilization through the media and contemporary art. A choice of women targeted to understand how one becomes a reputed personality, over time, or by popular creations of scale.

The color black, often heard according to limiting readings, here operates a paradigm shift. This time, they are black women who set the tone and therefore reverse the representations on their account. By helping us with the *Cultural Studies* and the *Black Feminist*, we will analyze disparate popular products. We have chosen various and, in any case, non-canonical elements to understand the supposed autonomy. This is certainly perceptible, but asks to be questioned.

To question this autonomy is to undertake a rewarding reading on discursive types often decried. To analyze their popularity is to decenter the meaning, to re-emphasize the creations produced outside the circuits of powers.

BIBLIOGRAPHIE

1- Corpus :

- Œuvres de Kara Walker

- *Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart?*, 1994
- *Darkytown Rebellion*, 2001.
- *Fall Frum Grace, Miss Pipi's blue tale*, 2011
- *Auntie Walker's Wall Sampler for Civilians* (2013)
- *Rénovation du métro de New York*, 2014
- *Sugar Baby : A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant*, 2014
- *Ruffnek Constructivists*, 2014
- *Banshee*, 2016
- *The Ecstasy of St. Kara, New Work*, 2017.
- *Safety curtain 1.*

- Et autres œuvres isolées.

- Beyoncé Knowles (albums)ⁱ

- 2003: *Dangerously in Love*, Columbia Records. Producteurs: Matthew Knowles; Beyoncé Knowles.
- 2006: *B'Day*, Columbia Records, en collaboration avec Music World Music & Sony Urban Music. Producteurs: Matthew Knowles; Beyoncé Knowles.
- 2008: *I Am...Sasha Fierce*, Columbia Records (double album). Producteurs: Matthew Knowles; Beyoncé Knowles.
- 2011: *4*, Columbia Records. Productrice: Beyoncé Knowles.

- 2013: *Beyoncé*, Parkwood Entertainment & Columbia Records (album visuel). Productrice: Beyoncé Knowles.
- 2016: *Lemonade*. Labels: Parkwood Entertainment & Columbia records (album visuel). Productrice : Beyoncé Knowles Carter.

- **Analyse de son compte Instagram:** <https://www.instagram.com/beyonce/?hl=fr>
- **Site officiel :** <https://www.beyonce.com/>
- **Analyse de segments de ses deux derniers albums visuels.**

- **Michelle Obama :** Discours, couvertures de magazines, interviews télévisées et de la presse papier, programmes politiques...

- **Discours**

1) « Michelle Obama Swapes at Donald Trump in CUNY Grad Speech : ‘We don’t Build Up Walls’ », mis en ligne le 3 juin 2016, consulté le jeudi 25 août 2016 à 21H35.

Time.com/4357063/michelle-obama-donald-trump-cuny-commencement-speech/

2) « Transcript : Michelle Obama’s Convention Speech », mis en ligne le 4 septembre 2012, consulté le jeudi 25 août 2016 à 21H38.

www.npr.org/2012/09/04/160578836/transcript-michelle-obamas-convention-speech

3) « Read Michelle Obama’s Emotional Speech at the Democratic Convention », mis en ligne le 25 juin 2016, consulté le jeudi 25 août 2016 à 21H42.

Time.com/4421538/democratic-convention-michelle-obama-transcript/

4) Voir « Transcript : Michelle Obama’s Convention Speech », 25 Août 2008, consulté le jeudi 25 août 2016 à 21H29.

www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=93963863

5) Discours au Black Girls Rock Awards

<https://www.youtube.com/watch?v=WSaf3-U9FmY>

“Michelle Obama declares Black Girls Rock”, mis en ligne le 04 août 2015.

6) Discours sur l'éducation.

- « Le plaidoyer de Michelle Obama pour l'éducation », consulté le 02/10/2017 à 00H15. Lien : https://www.ted.com/talks/michelle_obama?language=fr
- « Michelle Obama : For girls, a heartbreaking loss, and an opportunity », mis en ligne le 05 octobre 2016, consulté le 02 octobre 2017 à 00H18. Lien : <http://edition.cnn.com/2016/07/01/opinions/africa-trip-michelle-obama/index.html>

7) Discours contre D. Trump et le sexisme.

- http://www.huffingtonpost.fr/2016/10/13/trop-cest-trop-spectaculaire-discours-michelle-obama-contre-donald-trump_a_21582329/
« « Trop, c'est Trop !: le spectaculaire discours de Michelle Obama contre Donald Trump », mis en ligne le 14/10/2016. Consulté le 01/10/2017 à 23H00/
- <https://www.theguardian.com/us-news/2016/oct/14/michelle-obama-speech-transcript-donald-trump>
« The Full Transcript of Michelle Obama's powerful New Hampshire speech », mis en ligne le 14/10/2016, consulté le 01/10/2017, à 23H04.

- **Unes de magazines:**

Unes de *Vogue Magazine*

- *The First Lady the World's been waiting for*, mars 2009. Photo d'Annie Leibovitz.
- *How the First Lady and the President are inspiring America*, Avril 2013.
- *The First Lady the world fell in love with*, décembre 2016. Photo d'Annie Leibovitz.

Une de *People Magazine*

- *The Obamas say Goodbye*, décembre 2016.

Unes d'*Essence Magazine*

- “Michelle Obama and Mom. On raising Smart, Confident Kids, Strong Marriages, and Future Plans”, mai 2009.
- “Grace & Power: Our 12 page salute to the First’s couple finest moment”, octobre 2016.

Une de *Fuera de Serie*

- « Michelle Obama se come a Obama », août 2012.

Une du *Radar online*

- “What so scary about Michelle Obama? », septembre 2008.

Une du *New Yorker*

- (Sans titre), 21 juillet 2008.

Une du *Time Magazine*

- « The Meaning of Michelle Obama », décembre 2009.

Une d'*Ebony Magazine*

- « The real Michelle Obama », septembre 2008.

- **Programmes politiques :**

- *Let’s Girls Learn*
- *Let’s Move !*
- *Joining Forces*

- **Emissions de télévision/talk shows**

- *The Ellen Degeneres Show*
- *The Tonight Show Starring Jimmy Fallon*

- **Sommets/rencontres féminins**

- *Working Families Summit*, (2014).
<https://www.youtube.com/watch?v=N7Biilj2XIg>

- *United States of Women Summit* (juin, 2016)
- **Et convocation d'autres faits isolés.**

2) Ouvrages spécifiques, liés directement au sujet:

- Addena Sumter-Freitag, *Stay Black and Die*, Vancouver, New Star Book, 2007, 61 p.
- Alizart, Mark, Hall, Stuart, Macé Eric, et Maigret, Eric, *Stuart Hall*, Paris, Editions Amsterdam, 2007, 144 p.
- Ang, Ien, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londres, New York, Routledge, 1985, 160 p.
 - Ien Ang, *Culture et Communication. Pour une critique ethnographique de la consommation des médias dans le système médiatique transnational*, traduit de l'anglais par la Maîtrise de traduction de l'université de Liège et de Daniel Dayan.
 - http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15485/HERMES_1993_11-12_73.pdf?sequence=1&isAllowed=y
 - Voir ce texte de Ien Ang traduit par la Maîtrise de traduction de l'Université de Liège et Daniel Dayan, « CULTURE ET COMMUNICATION ». Lien : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15485/HERMES_1993_11-12_73.pdf?sequence=1&isAllowed=yv
- Anton, Bruce, Marino, Cunnigen, Donald, *Race in the Age of Obama*, Washington DC, Emerald Group Publishing, 2010, 322 p.
- Bailey, Eric, J., *Black America, Body Beautiful: How the African American Image is Changing Fashion, Fitness and Other Industries*, Santa Barbara, Greenwood Publishing Book, 2008, 176 p.
- Barker, Chris, Emma, A., Jane, *Cultural Studies: Theory and Practice*, (5ème édition), Londres, New Delhi, Thousand Oaks, SAGE Publications, 2016, 650 p.

Voir lien:

<https://books.google.fr/books?id=vKX0CwAAQBAJ&pg=PT573&dq=cultural+studies+madonna&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi0x8GY39HUAhUIExoKHbuOAckQ6AEINjAC#v=onepage&q=cultural%20studies%20madonna&f=false>

- Bennett, Michael, Dickerson, D., Vanessa, *Recovering the Black Female Body : Self-representations by African American Women*, New Brunswick, New Jersey, New York, Rutgers University Press, 2001, 306 p.
- Betts, Kate, *Everyday Icon: Michelle Obama and the Power of Style*, New York, Clarkson Potter/Publishers, 2011, 1ère édition, 256 p.
- Boston Weatherford, Carle, *Michelle Obama. First Mom*, illustré par Robert T. Barret, Marshall Cavendish Children, New York, Two Lions, 2010, 32 p.
- Brunson, Charlotte, *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 268 p.
- Bush, Barbara V.; Chambers, Renee Chrystal; Walpole, Mary Beth, *From Diplomas to Doctorates: The Success of Black Women in Higher Education*, Stylus, 2009, 189 p.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, collection : La Découverte/Poche, 281 p., traduction de Cynthia Kraus.
 - Butler, Judith, *Le Pouvoir des mots, Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Editions Amsterdam, 2004, 220p. Titre original : Excitable Speech. A politics of the Performative, Traductions de Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal.
- Chambers, Veronica, *The Meaning of Michelle: 16 Writers on the Iconic First Lady and How Her Journey inspires Our Own*, New York, St. Martin's Press, 2017, 240 p.
- Cervulle, Maxime, *Cultural Studies, Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2015, 122 p.
 - *Dans le blanc des yeux : Diversité, racisme et médias*, Paris, Editions Amsterdam, 2013, 187 p.
 - *Identités et cultures : politiques des différences*, 2008, Paris, Amsterdam, 411 p.
- Chow, Rey, *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Indiana University Press, Blooming and Indianapolis, 1993, Chow, Rey, *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Blooming and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, 223 p.
- Coignard, Sophie, Obama, Michelle, *L'icône fragile*, Paris, Plon, 2012, 168 p.
- Davis, Helen, *Understanding Stuart Hall*, Londres, Thousand Oaks, New Delhi, Sage, 2004, 234 p.
- Delgado, Richard et Stefancic Jean, (dir.), *Critical White Studies: Looking Behind the Mirror*, Philadelphie, Temple University Press, 1997, 704 p.

- Dennis, Everette, Pease, Edward, C., *The Media in Black and White*, Piscataway, Transactions Publishers, 2011, 163 p.
- Dorlin, Elsa (dir.), *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 260 p.
- Dubois-Shaw, Gwendolyn, *Seeing the Unspeakable: The Art of Kara Walker*, Durham, Duke press University, 2004, 208 p.
- During, Simon, *The Cultural Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2007, 576 p.
- Dussol, Vincent, *Le Domination Féminine, Réflexions sur les rapports de sexe*, Paris, Jean-Claude Gawesewitch Editeur, 2011, 411 p.
- Echols, Alice, *Daring to Be Bad, Radical Feminism in 1967-1975*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2009, 416 p. Préface de Ellen Willis
- El Yamani, Myriame, *Médias et Féminismes, minoritaires sans paroles*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1998, 268 p.
- Evans, Jessica, Hall, Stuart, *visual culture : the reader*, Londres, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, in association with The Open University, 1999, 478 p.
- Gaetane, Jean-Marie; Lloyd-Jones, Brenda, *Women of Color in Higher Education: Turbulent past, Promising Future*, Bingley, Emerald Group Publishing Limited, 2011, 408 p.
- Gammage, Marie, Marquita, *Representations of Black Women in the Media, The Damnation of Black Womanhood*, Londres, New York, Routledge, 2015, 168 p.
- Glevarec, Hervé, et al., *Cultural Studies, Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008, 368 p.
- Gordon-Chipembere, Natasha, *Representation and Black Womanhood. The Legacy of Sarah Baartman*, 2011 (édité par l'auteure), 2011, 207 p.
- Greene, Amy K., et. Al., *L'Amérique après Obama*, Paris, Autrement, coll : Frontières, 2015, 90 p.
- Grossberg, Lawrence, *Bringing it all back home*, Durham, Duke University Press, 1997, 431 p.
- *Without Guarantees*, in Honor of Stuart Hall, Edited/imprimé sous la direction de Paul Gilroy, Lawrence Grossberg et Angela McRobbie, Verso, Londres, New York, 2000, 416 p.
- *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, Londres, New York, Routledge, 1992, 448 p.
- *Dancing in Spite Myself : Essays on Popular culture*, Durham, Duke University Press, 1997, 320 p.

- *'It's a Sin: Essays on Postmodernism, Politics and Culture*, Power Publications, 1989, 95 p.
- & Nelson, Cary, *et al.*, *Cultural Studies*, Londres, New York, Routledge, 1992, 800 p.
- Groult, Benoîte, *le féminisme au masculin*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977, 195 p.
- Hall, Stuart, édition établie par Maxime Cervulle, *Identités et cultures 2, Politiques des Différences*, Paris, Ed. Amsterdam, 2013, 288 p.
- *et al.*, *Policing The Crisis, Mugging, the State, and Law and Order*, Basingstoke, Palgrave, 1978, 425 p.
- *Representation : Cultural, representations and signifying Practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi, SAGE Publications, Seconde édition, 2013, 440 p.
- *The multicultural question*, Faculty of Social Sciences, Pavis Papers in Social And Cultural Research, 2001, 26 p.
- & Du Gay, Paul, *Questions of Cultural Identity*, 1996, Sage, Londres, Thousand Oaks, New Delhi, 198 p.
- *New Times: Changing Face of Politics in the 1990's*, Londres, Lawrence and Wishart Ltd, 1989, 240 p.
- & David A. Bailey, *Critical Decade : black British photography in the 80s*, Ten.8, 1992, 160 p.
- Hebdige, Dick, « Subculture. La signification du style. (1979)3 », in *Cultural Studies, Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008, 366 p.
 - *Subculture: The Meaning of Style (New Accents)*, Londres, New York, Routledge, 1979, 208 p., édition révisée. (version en anglais)
- Hill Collins, Patricia, *Black Feminist Thought, Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (seconde édition), New York, Londres, Routledge, 2000, 336 p.
 - Introduction de *The Politics of Critical Social Theory* (pages x et xi), tirée du livre *Fighting Words, Black Women and the Search of Justice*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londres, 1998, 344 p.
- Hoggart, Richard, *La culture du pauvre : Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Les Editions de Minuit, collection : le sens commun, traduction de Jean-Claude Passeron, 1970, 424 p.
- hooks, bell, *Ne suis-je pas une femme ?*, Paris, Cambourakis, Collection : Sorcières, 294 p., 2015, Préface d'Amandine Gay.

- Johnson, Elizabeth, *Resistance and Empowerment in Black Women's Hair Styling*, Londres, New York, Routledge, 2013, 176 p.
- Kaiser, Susan, B., *Fashion and Cultural Studies*, Oxford, Berg Publishers, 2012, 240 p.
- Lanoue, Guy, *Culture de masse ou culture populaire ?*, Paris, 2011, Coll. Climats NON FIC, 75 p.
- Lemoine, Simon, *Le sujet dans les dispositifs de pouvoir*, Rennes, Thèses universitaires de Renne, coll. Essais, 2013, 330 p.
- Lewis, Edward, *The Man from Essence: Creating a Magazine for Black Women*, New York, Atria Books, 2016, 352 p.
- McRobbie, Angela, *The Uses of Cultural Studies: A Textbook*, Londres, New Delhi, Thousand Oaks, Sage publications, 2005, 205 p.
- Mattelard, Armand, Neveu, Erik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte (2003), 2008, 121p.
- Mattelart, Armand, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, La Découverte, Collection Repères, (2005), 2007, 122 p.
- Morley, David; Brunson, Charlotte, *The Nationwide Television Studies*, Londres, New York, Routledge, 1999, 326 p.
- *Television, Audiences and Cultural studies*, Londres, New York, Routledge, 1992, 336p.
- Morrison, Toni, *Playing in the dark. Whiteness and the literary imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, 110 p.
- Nattali, Elizabeth J., Simon, Jenni, *Michelle Obama: First Lady, American Rhetor*, New York, Lexington Books, 2015, 166 p.
- Ngozie Adichie, Chimamanda, *Nous sommes tous des féministes*, Paris, Gallimard, 2015, 96 p. Trad. De Mona de Pracontal et Sylvie Schneider,
- Patricot, Aymeric, *Les Petits Blancs*, Paris, Plein jour, 2013, 163 p.
- Procter, James, *Stuart Hall*, Londres, New York, Routledge, 2004, 184 p.
- Radway, Janice, « Lectures à « l'eau de rose ». Femmes, patriarcat, et littératures populaires » in *Cultural Studies, Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008, pages 116-190, 366 p.
- Sheftall-Guy, Beverly, *Words of fire: An Anthology of African-American Feminist Thought*, New York, The New Press, 1995, 577 p.
- Storey, John, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, Athens, University of Georgia Press, 2^e éd., 2003, 184 p.

- Tier-Bienniek, Adrienne, *The Beyonce Effects: Essays on Sexuality, Race and Feminism*, McFarland & Company, Inc., Jefferson, Publishers Jefferson, 2016, 288 p.
- Worsley, M., Shavan, *Audience, Agency and Identity in Black Popular Culture*, Londres, New York, Routledge, 2013, 158 p

3) Ouvrages généraux :

- Abomo-Maurin, Marie-Rose; Schneider, Jean-Marc, *Le Bien-Vivre Ensemble À Orleans la Source, 14 textes pour le dire*, Paris, L'Harmattan, 2016, 96 p.
- Adorno, Theodor; Bernstein, Jay M., *The culture industry: selected essays on mass culture*. Londres, New York, Routledge, 2001 [1991], 210 p.
 - *Le caractère fétiche dans la musique*, (traducteur Christophe David), Paris, édition Allia, 2001, 96 p.
- Agostinelli, Serge ; Frédéric, Laurie ; Augey, Dominique, *Entre communautés et mobilité, une approche interdisciplinaire des médias*, Paris, Presse des Mines, collection : Economie et Gestion, 2010, 193 p.
- Amselle, Jean-Loup, *Branchements, Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Champs Flammarion, 2001, 265 p.
- Assoun, Paul-Laurent, *Le Fétichisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, 127 p.
- Astruc, Rémi, *La communauté revisitée : Community Redux*, coll. Communauté des Chercheurs sur la communauté, Versailles, RKI press, 2015, 184 p.
 - *Vertiges grotesques : esthétiques du 'choc' comique, (roman-théâtre- cinéma)*, Paris, H. Champion, 2012, 211 p.
 - *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXè siècle : essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2010, 279 p.
- Barboza, Pierre, et al., *La mise en scène du discours audiovisuel*, Textes réunis et présentés par Jean-Paul Desgoutte, Paris, L'Harmattan, 1999, 137 p.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Points, collection : points essais, 2014, 272 p.
- Beaudoin, Gilles, *Eléments d'analyses et d'écriture musicale*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2è édition, 2014 (1^{ère} 1956), 320 p.
- (De) Beauvoir, Simone, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, tome II, 528 p.

- Berger, John, *Ways of seeing*; (1972), New York, Penguin Classics, 1ère édition, 2008, 176 p.
- Bessone, Magali, *Sans distinction de race?*, Paris-Sorbonne, éd., Vrin, 240 p.
- Bhabha, Homi, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de F. Bouillot, Paris, Payot & Rivages, 2007, 416 p.
- Biloa, Edmond, (ouvrage collectif), *Médias et construction idéologique du monde par l'Occident*, Paris, L'Harmattan, collection : Emergences africaines, 2014, 270 p. Préface du Professeur Edmond Biloa, Sous la direction de Gérard-Maie Messina et Augustin Emmanuel Ebonghe.
- Boi, Paola, Boroock, Sabine, *CrossRoutes, the Meanings of "race" for the 21th century*, Hamburg-Londres, Lit, 2003, 272 p.
- Bosredon, Bernard, *Les titres de tableaux*, Paris, puf, Linguistique nouvelle, 1997, 274 p.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.
 - *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, préambule pp. 7-8, 139 p.
- Capdeboscq, Anne-Marie, *Le texte-premier : reformulations, représentations*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, 129 p.
- Certeau, (de), Michel, *La culture au pluriel*, coll., Essais, Paris, Christian Bourgois Editeur, (1974), 1987, 222p. Nouvelle édition présentée et établie par Luce Giard.
- Chomsky, Noam, Herman, Edward, *La fabrique du consentement : De la propagande médiatique en démocratie*, Paris, Agone, collection : contre-feux, 2008, 653 p.
- Claustres, Annie, *Le tournant populaire des Cultural Studies, L'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût (1964-2008)*, Dijon, Les Presses du réel, Œuvres en société, 417 pages.
- Clinton, Rodham, Hillary, *Le temps des décisions 2008-2013*, Paris, Fayard, 2014, 790 pages.
- David, Charles-Philippe ; Toureille, Julien (dir.), *Le conservatisme américain, Un mouvement qui a transformé les Etats-Unis*, coll. Enjeux contemporains, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 200 p.
- Dagenais, Bernard, *Le plan de communication : l'art de séduire ou de convaincre les autres*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1998, 372 p.
- Derville, Gregory, *Le pouvoir des médias*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble (PUG), 4^{ème} édition, 2017, 330 p.

- Desforges, Régine, *L'érotique des mots*, Monaco, Edition du Rocher, collection : Esprits libres, 2003, 195 p.
- Dorlin, Elsa, *La matrice de la race, généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, édition de la découverte, 307 p.
- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, Collection Point essais, traduit de l'italien par Chantal Roux De Bezieux, avec le concours d'André Boucourechliev, 1965, 313 p.
- *La Production des signes*, Paris, La livre de Poche, coll. Essais, 1976, 125 p.
- Esquenazi, Jean-Pierre, *Le pouvoir d'un média : TF1 et son discours*, Paris, L'Harmattan, Collection : Champs Visuels, 1996, 256 p.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, collection : Points Essais, 1971, 188 p.
- Ferrand, Michèle, *Féminin Masculin*, Paris, La Découverte, 121 p.
- Florence, Jean, *L'Identification dans la théorie freudienne*, Deuxième édition augmentée, Bruxelles, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1984, 306 p.
- France, *Le Code Noir ou Recueil des règlements rendus jusqu'à présent, concernant le gouvernement*, 1767.
- Fassin, Didier, Fassin, Eric, (dir.), *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, 2006, 330 p.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, (première édition en 1975), 1993, coll. Tel n° 225, 400 p.
- Gislaru, Georgeta, et al., *L'acte de nommer, une dynamique entre langue et discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, 237 p.
- Glissant, Edouard, *Soleil de la conscience, Poétique I*, Paris, Gallimard, 1997, 83 p.
- *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, 268 p.
- avec Alexandre Leupin, *Les Entretien de Baton Rouge*, Paris, Gallimard, 167 p.
- *Une nouvelle région du monde*, Esthétique I, Paris, Gallimard, 2006, 216 p.
- *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, 261 p.
- Goulet, Alain, (dir.), Colloque de Cerisy la Sall : *Le Stéréotype*, du 07 au 10 octobre 1993, Caen, Université de Caen, 229 p.
- Grandière, Marcel ; Molin, Michel, *Le stéréotype, outil de régulations sociales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Histoire, 2004, 286 p.

- Gislaru, Georgeta, *et al. L'acte de nommer*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007, 240 p.
- Goffman, Erving, *Gender Advertisements*, Basingstoke, Palgrave First UK Edition, 1979, 96 p.
- Hanquez-Maïcent, Marie-Françoise, *Barbie, Poupée Totem : Entre mère et fille, lien ou rupture ?*, Paris, Editions Autrement, collection Mutations n°181, 245 p.
- Hume, David, *La règle du goût*, Paris Editions Mille et Une Nuits, 2012, 72 p. Traduction anonyme révisée par Christophe Salaün.
- Hanson, Ralph, E., *Mass Communication: Living in a Media World*, Thousand Oaks, Corwin Press, 2017, 458 p.
- Hubier, Stéphane, *Lolitas et petites madones perverses, émergence d'un mythe littéraire*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2007, 250 p.
- Huntington, Samuel, P., *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, (Poche), 2000, 545 p.
- Jakobson, Roman, *Les Fondations du langage. Essais de linguistique générale I*, Paris, Editions de Minuit, (1981), 2003, 260 p.
- Keslassy, Eric, Rosenbaum, Alexis, *Mémoires vives : pourquoi les communautés instrumentalisent l'Histoire*, Paris, Bourin, 2007, 135 p.
- Laurent, Sylvie, Leclère, Thierry, *De quelle couleur sont les Blancs?*, Paris, éd. La Découverte, 2013, 342 p.
- Lejeune, Philippe, *Signes de vie, Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, 273 p.
- Lewi, George, *La fabrique de l'ennemi : Comment réussir son storytelling*, Paris, Vuibert, 2014, 157 p.
- Lévi-Strauss, *Nature et culture et sociétés. Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Flammarion, coll. GF, 2008, 128 p.
- Maar, Judith, Niykos, Julia, (DR), *Le clivage centre-périphérie dans une approche interdisciplinaire*, coll. Cahier de la Nouvelle Europe, Paris, L'Harmattan, 2013, 432 p.
- Mabanckou, Alain, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012, 184 p.
- Madhu, Benoit, Berthier-Foglar, Lucile, Carter, Linda (dir.), *Sites de résistance, stratégies textuelles*, Paris, Edition Le Manuscrit, 2006, 372 p.
- Maigret Eric, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, 2015, 320 p.
- McLuhan, Marshall, *Pour Comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, coll. Points. Essais, 404 p.

- McLuhan, Marshall; Powers, Bruce, R., *The Global Village: Transformation in a World Life and Media in the 21st century*, Oxford, Oxford University Press, 1989, 220 p.
- Maingueneau, Dominique, *Phrase sans texte*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2012, 177 p.
- Mangeon, Anthony, *La Pensée noire et l'Occident : de la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Paris, Sulliver, 2010, 301 p.
- Masson, Agnès, intitulé *Le Travestissement: syndrome de psycho-pathologie sexuelle*, Nice, édition Hypocrate, 1935, 14 p.
- Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, (1963), réédition, Paris, José Corti, coll. José Corti, 1989, 360 p.
- Merlant, Philippe, *Médias, la faillite d'un contre-pouvoir* avec Luc Chatel, Paris, Fayard, coll. Liit. Gene., 2009, 326 p.
- Michaud, Yves, « Le goût et la norme », *La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*, 1992, pp. 12-18.
- Moati, R., Derrida-Searle. *Déconstruction et langage ordinaire*, Paris, puf, collection: Philosophies, 2009, 160 p.
- Morley, David; Chen, Kuan-Hsing, *Stuart Hall : Critical Dialogues in Cultural Studies*, London, New York, Routledge, 1996, 544 p.
- Moro, Lucie, et al., *La dépendance aux jeux vidéo et à l'Internet*, Paris, Dunod, coll. Psychothérapies Pathologies, 2012, 224 p. Préface de Louise Nadeau.
- Naouiri, Aldo, *La Domination Féminine, Réflexions sur les rapports de sexe*, Paris, Jean-Claude Gawesewitch Editeur, 2011, 411 p.
- Naumann, Michel, *De L'Empire Britannique au Commonwealth des nations*, Paris, Ellipses, 2000, 153 p.
- Ndagano, Biringanine (dir.), *Penser le carnaval. Variations, discours et représentations*, Paris, Karthala, 2010, 312 p.
- Ndiaye, Pap, *La Condition noire, essai sur une minorité française*, Paris, Folio, 528 p.
- Noiriél, Gérard, About, Ilsen, *L'identification : genèse d'un travail d'état*, Paris, Belin, 271 p.
- Osu, Sylvester N., et al., *Construction d'identité et processus d'identification*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, 2010, 623 p.
- Paveau, Anne-Marie, *Les prédiscours, Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, 242 p.

- *Le Discours pornographique*, coll. L'Attrape-corps, Paris, édition La Musardine, 2014, 384 pages.
- Pignier, Nicole, *Le texte-premier : reformulations, représentations*, Limoges, Université de Limoges, 2005, 130 p.
- Pietz, William, *Le fétiche, généalogie d'un problème*, Paris, éd. de L'éclat, coll. Kargo, (1985), rééd. 2005, 156 p., traduit de l'anglais par Aude Pivin.
- Rhees-Roberts, Nick, *Fashion Film : Art, Advertising, Documentary*, Londres, Bloomsbury academic, 2018, 192 p. Nous nous appuyons sur des propos donnés par l'auteur, en présentation de cet ouvrage lors du colloque organisé à la BNF, en 2016.
- Richalet et al., *Identification des processus par la méthode du modèle*, Philadelphie, Gordon & Breach, 1971, 361 p.
- Riocreux, Ingrid, *La Langue des médias. Destruction du langage et fabrication du consentement*, Paris, Editions du Toucan, 2016, 336 pages.
- (de) Rudder Véronique, et François V'ourch, « Les discriminations racistes dans le monde du travail », in Didier Fassin et Eric Fassin (dir.), *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, 2006, 330 p.
- Sagot-Duvaurox, Jean-Louis, *On ne naît pas Noir, on le devient*, Paris, Point, Coll. Points document, 2008, 234 p.
- Salmon, Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte/Poche Essais, 200, 252 p.
- Sandberg, Sheryl, et Ned Scovell, *En avant toutes, Les Femmes, Le Travail et Le Pouvoir*, préface de Christine Lagarde, Paris, JC Lattès, 2013, 250. Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Marie Boudewyn.
- Schapiro, Meyer, *Les Mots et les Images*, Paris, Macula, 2000, 207 p.
- Seguin, Thomas, *Postmodernisme: Une utopie moderne*, Paris, L'Harmattan, coll. Pour comprendre, 2012, 188 p.
- Simonet-Tenant, (dir.) et al., *Le propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraède, 2007, 179 p.
- Starobinski, Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, collection tell, (1961), 1999, 308 p.
- Stenger, Thomas, *Digital Natives : culture, génération et consommation*, Caen, éd. EMS, coll : consommation des 0-25 ans, 2015, 352 p.
- Therenty, Marie-Eve ; Vaillant, Alain, *1836. L'an I de l'ère médiatique, Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2001, 380 p.

- Vaillant, Alain, in *Culture de masse, culture médiatique, en Europe et dans les Amériques*, Paris, puf, le nœud gordien, 2006, 323 p., s/r de Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Vallotton.
- Tremblay Thierry, *Frontières du sujet : une esthétique du déclin – (dialogue intérieur)*, Paris, L’Harmattan, 2015, 174 p.
- Turk, Alex, *La vie privée en péril*, Paris, Odile Jacob, 2011, 265 p.
- Vaughn, S. Justin ; Goren, J. Lilly, *Women and the White House. Gender, Popular Culture and Presidential Politics*, Lexington, University Press of Kentucky, 2013, 330 p., 330 p.
- Woodward, Gary C., *The Idea of Identification*, New York, Sunny Series in Communication studies, 2003, 183 p.
- Woolf, Virginia, *Trois guinées*, traduction de V. Forester, Paris, Editions des Femmes, 1977, 200 p.

4) Articles scientifiques:

- Antiope, Nathalie, « Elsa Dorlin, dir., Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000 », *Questions de communication* [En ligne], 15 | 2009, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 07 août 2016.
URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/812>
- Arrizabalaga, Marie-Pierre, « Le choix des prénoms des Français en Californie intérieure (1880-1940) : étude d’un processus d’acculturation dans une approche genrée », *Annales de Démographie historique*, 2016/1 (N°131), DOI : 10.3917/adh.131.0097
- Astruc, Rémi, Kara Walker, « Kara Walker , mémoires de l’esclavage en noir et blanc », mis en ligne le jeudi 13 février 2014, consulté le Lundi 21/03/2016 à 01h59.
 - « Du grotesque dans les littératures africaines (introduction du colloque de Nancy, 2-4 décembre 2010), p.1.
 - « Stéréotypes grotesques et identité noire : quels héritages de l’esclavage ? », consulté le vendredi 27 mai 2016, mis en ligne le 16 octobre 2011. In www.raison-publique.fr
- Aulombard, Noémie, « Abou Ndiaye, *L’ordre vestimentaire : de la distinction par l’habillement à la culture de l’élégance* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2014, mis

en ligne le 22 avril 2014, consulté le 08 septembre 2017. URL : <http://lectures.revues.org/14446>

- Becker, S., Howard, « Sur le concept d'engagement », *Sociologies* [En ligne], découvertes/Redécouvertes, Howard Becker, mis en ligne le 22 octobre 2006, consulté le 16 août 2016. URL : <http://sociologies.revues.org/642>
- Beyaert-Geslin, Anne, « L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art », in *Communications et Langages*, Volume 147, n° 1, 2006, pp. 119-135.
- Bivins, Joy, L., *Journal Of Contemporary African Art*, Numéro 7, novembre 2015, pp. 80-89.
- Bonora, Alain, « Le contenu idéologique des éditoriaux d'Ebony (1970-1977), *revue française d'études américaines*, volume 6, n° 1, pp. 235-249, 1978.
- Calvès, Anne-Emmanuèle, « « empowerment » : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde* 4/2009 (n°200), pp. 735-749.
- Alain Chafaud, Kathy Saada, « Les écarts de salaires entre hommes et femmes », *Economie et statistique*, 1974, volume 59, Issue 1, pp. 3-17.
- Chaudet, Chloé, « Penser les (re)configurations de l'engagement littéraire », *Acta fabula*, vol. 17, n°1, Essais critiques, janvier 2006, URL : <http://www.fabula.org/acta/document9611.php>, page consultée le 18 août 2016.
- Chivallon, Christine, « La diaspora noire des Amériques, réflexions sur le modèle de l'hybridité de Paul Gilroy », *L'Homme*, [En ligne] *Revue française d'anthropologie*, 161 | janvier-mars 2002, pp. 1-25, mis en ligne le 06 janvier 2017. URL : <http://lhomme.revues.org/139> ; DOI : 10.4000/lhomme.139
- Cervulle, Maxime, sur <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20140214.OBS6379/stuart-hall-percevait-l-identite-comme-un-processus-non-comme-une-donnee-fixe.html>
Consulté le mardi 29 août 2017 à 01h20.
 - Cervulle Maxime, « Stuart Hall (1932-2014) et Richard Hoggart (1918-2014). Du « moment Birmingham » à l'internationalisation des *cultural studies* », *Hermès, La Revue*, 2014/2 (n° 69), p. 211-213. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-2-page-211.htm>
- Davis, Kathy, « L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe », *Les Cahiers du CEDREF* [En ligne], 20 | 2015, mis en ligne le 15 juin 2015, Consulté le 16 août 2016. URL : <http://cedref.revues.org/827>

- Ducray, Amandine, “Comic constructions and social realities : the case of the British black sitcom (1972-1998)”, Renée Dickason et Benoît Raoulx (Dir), *Cahiers de la MRSH*, Numéro spécial : “Interdisciplinary perspectives in visual media studies, Screening Social Spaces”.
- Freitas, Franck, « Blackness à la demande », Volume !, 8 :2 | 2011, 93-121.
- Gautier, Arlette, (compte-rendu) *Black Feminism. Anthologie du Féminisme africain-Américain 1975-2000*, Paris, L’Harmattan, 2008, 266 pages.
- GÉRÉ, Vanina, « Violences dans l’œuvre de Kara Walker », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 19 | 2010, mis en ligne le 30 novembre 2012, consulté le 01 juin 2017. URL : <http://traces.revues.org/4931> ; DOI : 10.4000/traces.4931
- Guenard, Florent, « Critique de l’hégémonie culturelle, A propos de *Identités et Cultures* de Stuart Hall », 26/10/2007, lien : <http://www.laviedesidees.fr/Critique-de-l-hegemonie-culturelle.html>
Consulté le jeudi 3 août 2017 à 03H58.
- Guhon, Stéphane, « Communauté », *Communications*, Numéro 1, volume 88, Année 2011, pp. 37-45.
- Guibert, Gêrôme « *The Emancipation of Mimi ?* », Volume ! [En ligne], 8 : 2 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 04 octobre 2017. URL : <http://volume.revues.org/2681> ; DOI : 10.4000/volume.2681
- Hall, Stuart, « Une Perspective européenne sur l’hybridation : Eléments de réflexion », *Hermès*, 28, 2000.
Lien : [HERMES_2000_28_99 \(2\).pdf](#), pp. 1-4.
- *Codage/decodage*, 1973.
Lien: http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2618
Traducteurs : Michèle Albaret, Marie-Christine Gamberini
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in R. Barthes et al., *Poétique du récit*, Littérature, 1972, volume 6, numéro 2, pp. 86-110.
Lien : - Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in R. Barthes et al., *Poétique du récit*.
- *L’hybridité*, (Séminaire MARGE), le 31 octobre 2015, Université Jean Moulin Lyon 3, consulté le mardi 21 Mars 2017 à 15h09. Lien : http://www.fabula.org/actualites/l-hybridite_69809.php,
- Houdart-Merot, Violaine, « L’intertextualité comme clé d’écriture littéraire », Université de Cergy-Pontoise
Lien : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-2-page-25.htm>

Consulté le mardi 28 août 2017 à 00h36. Tiré du *Français aujourd'hui*, 2006/2, n° 153, DOI : 10.3917/lfa.153.0025 ou de l'éditeur Armand Colin, Paris, 130 pages.

- Kien, Anaïs, « Stuart Hall : une grande pensée critique enfin traduite », *Mouvements*, 2007/3, (n°51, Paris, La Découverte, DOI : 10.3917/mouv.051.0164
- Le Bihan, Yann, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *Cahiers d'études africaines* 3/2006 (n°183), p. 513-537.
- Merlant Philippe, « Médias et pouvoirs, des relations de connivence », *Revue Projet*, 2011/1 (n° 320), p. 14-21. DOI : 10.3917/pro.320.0014. URL : <https://www.cairn.info/revue-projet-2011-1-page-14.htm>
Lien : <https://www.cairn.info/revue-projet-2011-1-page-14.htm>
- Merlant, P., et Chatel, Luc, « Dépendance des médias à l'égard du pouvoir ? Vrai constat, fausse analyse, débat piégé par Philippe Merlant et Luc Chatel », Lien: http://www.lemonde.fr/idees/article/2010/02/15/dependance-des-medias-a-l-egard-du-pouvoir-vrai-constat-fausse-analyse-debat-piege-par-philippe-merlant-et-luc-chatel_1306321_3232.html
Mis en ligne le 15/02/2010, consulté le lundi 29 mai 2017 à 23h48.
- Moraldo, Delphine, “Raewyn Connel, Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie », Lectures [En ligne], les comptes rendus, 2014, mis en ligne le 11 juin 2014, consulté le 06 juillet 2016. URL : <http://lectures.revues.org/13753>
- Mucchielli, Laurent « Déviance », *Sociologie* [En ligne], Les 100 mots de la sociologie, mis en ligne le 01 juillet 2014, consulté le 22 août 2017. URL : <http://sociologie.revues.org/2469>
- Mulvey, Laura, 1975, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16 (3), pp. 6-18.
- Parent, Emmanuel, « Diaspora, essentialisme et humour noir », *L'Homme* [En ligne], 203-204 | 2012, mis en ligne le 03 décembre 2014, consulté le 07 mars 2017. URL : <http://lhomme.revues.org/23265> ; DOI : 10.4000/lhomme.23265
- Peabody, Rebecca, “Kara Walker on the End of Uncle Tom”, *Word & image, A journal on Verbal/visual Enquiry*, volume 28, issue 2, 2012, pp. 181-192, Lien: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02666286.2012.677622>
- Outi, Sarpila, “Attitudes Towards Performing and Developing Erotic Capital in Consumer Culture” (English), *European sociological review* [Eur.sociol.rev.], 2014, Vol. 30, Issue 3, p. 302-314, 13p ref p. /4
- Quemener, Nelly, « Ces femmes qui font rire : du stéréotype féminin aux ‘nouvelles féminités’ dans les talk-shows en France », *Sociologie de l'Art* 2/2011 (Opus 17), p. 14-30.
URL : www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-2-page-14.htm.

DOI : 10.3917/soart.017.0014

- « Des pratiques subversives? Les humoristes françaises dans les talk-shows », *Recherches féministes*, Les voies secrètes de l'humour des femmes, Volume 25, numéro 2, 2012, pp. 39-156, ISSN : 0838-4479 (imprimé) 1705-9240 (numérique) DOI : 10.7202/1013527ar
 - “Ma chérie, il faut révéler ta féminité!”, *raisons politiques*, N° 62, 2016, ISSN : 9782724634525, DOI : 10.3917/rai.062.0035
- Raz, Michel, « Anaïs BOHUON, *Le Test de féminité dans les compétitions sportives. Une histoire classée X ?* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 37 | 2013, mis en ligne le 25 juillet 2013, consulté le 06 mars 2017. URL : <http://clio.revues.org/11114>
- Richaudeau, François, « La culture des mass médias », in *Communication et langage*, Année 1972, Volume 14, Numéro 1, pp. 63-79.
- Rigoni, Isabelle, « Editorial. Les médias des minorités ethniques. Représenter l'identité collective sur la scène publique », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, p. 7-16, vol 26, n°1, 2010. Lien : <https://remi.revues.org/5027>
- Rubi, Stéphanie, « Les déviances des « crapuleuses », *Idées Economiques et Sociales*, 2015/3 (N)181), pages 80, pp. 32-39, DOI : 10.3917/idée.181.0032
- Russel, Diana, E. H., et Collin, Françoise, « La sororité internationale est plus puissante », *Les Cahiers du GRIF*, 975, Volume 6, issue, pp. 74-76.
- Sebeok, Thomas, A., « Fétiche », *Etudes littéraires*, Volume 21, Numéro 3, pp. 195-209, 1989.
In <http://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1989-v21-n3-etudlitt2238/500880ar/>, consulté le 19 avril 2017 à 22h00.
- Tamir, Maya, “Desired emotions across cultures: A value-based account”, *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol 111 (1), Juillet 2016, pp. 67-82.
- Vernet, Eric, et Flores, Laurent, « Communiquer avec les Leaders d'opinion en Marketing: Comment et dans quels médias ? », *Décisions Marketing*, Numéro 35, Juillet-Septembre 2004, pp. 23-37.
http://www.jstor.org/stable/40592984?seq=1#page_scan_tab_contents, consulté le lundi 03 avril 2017 à 01h38.
- Vernet, Eric, « Une nouvelle vision du leader d'opinion en marketing : une approche phénoménologique. », p. 2.

Lien :http://www.marketing-trends.congress.com/sites/default/files/papers/2006/2006_fr_Vernette.pdf

- Vernette, Eric, « Le rôle des profils des Leaders d'opinion pour la diffusion de l'Internet », *Décisions Marketing*, Numéro 25, Janvier-Mars 2002, pp. 37-51, sur http://www.jstor.org/stable/40592788?seq=1#page_scan_tab_contents,
- Vernette, Eric, Giannelloni, Jean Luc, L'auto-évaluation du leadership d'opinion : nouvelles investigations psychométriques sur <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/076737010401900408>, consulté le lundi 3 avril 2017 à 02h36, volume 19, issue 4, 2004, Sage Journals.

5) Pages électroniques générales:

- Bilge, Sirma, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Dogène* 1/2009 (n°225), p. 70-88)
- Bronner Helm, Angela, « Black Women Now the Most Educated Group in US », mis en ligne le 06 mai 2016 sur www.theroot.com, consulté le 06 octobre à 19h00.
- Garder, Megan, « How "Badass" Became a Feminist Word », in www.theatlantic.com, publié le 22 novembre 2015, consulté le mardi 07 juin 2016 à 13h 23.
- Le Bail-Kremer, Aline, « Lemonade ; le manifeste féministe et antiraciste de Beyonce », sur *La Règle Du Jeu*, consulté le dimanche 17 mai 2016, à 17h 38.
- Nicaise, Lionel, « Beyoncé : L'album inspiré par l'Afrique qui n'a jamais vu le jour ! », consulté le lundi 8 mai 2016, à 01h56, sur www.mcm.fr
- Osborne, Samuel, « Black Women become most educated group in US », article paru le 03 Juin 2016, et consulté le dimanche 28 mai 2017 à 00H 53.
- Smith Roberta, « Sugar ? Sure, but Salted With Meaning », mis en ligne le 11 mai 2014, et consulté le 08/06/17 à 03h01.
- Raymond, Y., *Maladies of power*.

Lien: <http://media.walkerart.org/pdf/KWlexicon.pdf>

- Sette, Dana, Hyperallergic, « In New Drawings, Kara traces American Histories of Christianity and Racism », mis en ligne le 09 janvier 2017, et consulté le 12 janvier 2017 à 23h00.

Lien : <https://hyperallergic.com/350292/in-new-drawings-kara-walker-traces-american-histories-of-christianity-and-racism/>

- Truth, Sojourner, « Ain't I A Woman ? », « Ne suis-je pas une femme ? », Discours prononcé en 1851, à la Women's Convention d'Akron, Ohio, USA.

Lien : <https://sourcebooks.fordham.edu/mod/sojtruth-woman.asp>

6) Liens de sites Internet-sources:

- www.genius.com
- <http://routledge.com>
- <http://www.routledge.com/culturalstudies>
- www.hup.harvard.edu
- *Journal of Social and Political Psychology.*
- Lien : creativetime.org/projects/karawalker/inspiration/
- <https://www.forbes.fr/>

7) Sites/liens artistiques:

- « 100 Femmes les plus Puissantes en Art », et dans sa partie III, Artnet News, le 02 octobre 2014 ; et consulté le 08/06/17 à 02h05.
Lien : <https://news.artnet.com/art-world/the-100-most-powerful-women-in-art-part-three-122276>
- Boucher, Brian, « Kara Walker, Ragnar Kjartansson, Henri Matisse, Robert Gober and more Win AICA Awards », *The International Association of Art Critics United States.*
Mis en ligne le 29 avril 2015, consulté le 08/06/17 à 01h23.
- Collins-Jackson, Kristin, « Why the Hairstyles in Beyoncé's 'Lemonade' Are so Important », publié le 25/04/2016, sur www.bustle.com et consulté le 07/10/2017 à 15H09.

- Desmond-Harris, Jenee, « Michelle Obama's Hair. For African-American Women, hair commands great interest and carries a lot of cultural garbage », consulté le mardi 28 mars 2017 à 12h11.
Lien: sur <https://mg.mail.yahoo.com/neo/launch?.rand=0dg67pcsqi9f2#>,
- Dixon, Annette, *Pictures from another time*, University of Michigan Museum of Art, 2002, 100 pages.
- Embuscado, Rain, « Kara Walker Directs Shadow Puppet Music Video for Santigold », mis en ligne le 23 août 2016, consulté le jeudi 08/06/2017) 00H50.
Lien : <https://news.artnet.com/art-world/kara-walker-santigold-banshee-618980>
- Sarah Ferguson pour le Dailymail.com, « Beyonce With the good hair !... » consulté le lundi 18 mai 2016, et publié le 25/04/2016 à 21h 01.
- Munro, Cait, 'Beyoncé's Favorite Artists Are an Eclectic Group », le 08 Mars 2016 ; consulté le 08/06/17 à 00h55.Lien : <https://news-artnet.com/art-worls/beyonce-favorite-artists-garage-magazine-444530>
 - [« Kara Walker's Sugar Sphinx Spawns Offensive Instagram Photos »](https://news.artnet.com/exhibitions/kara-walkers-sugar-sphinx-spawns-offensive-instagram-photos-29989), Article mis en ligne le 30 mai 2014, et consulté le 08/06/17 à 01h32.
Lien : <https://news.artnet.com/exhibitions/kara-walkers-sugar-sphinx-spawns-offensive-instagram-photos-29989>
- ET : Lien : <https://news-artnet.com/art-worls/beyonce-favorite-artists-garage-magazine-444530>
- Saltz, Jerry, “An Explosion of Color, in Black and White”, artnet.com | 20071113; consulté le 07/06/2017 à 05H01
Lien: <http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz11-13-07.asp>
- Seidl, Monika, « Racial Stereotypes and the Art of Kara Walker », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Vol. VII – n°1 | 2009, mis en ligne le 23 juillet 2009, consulté le 26 août 2017. URL : <http://lisa.revues.org/810> ; DOI : 10.4000/lisa.810
- Sutton, Benjamin, « Beyoncé, Jay Z, and 130,552 Other People Visited Kara Walker's Sphinx », mis en ligne le 08 Juillet 2014, consulté le 08/06 à 01h59.
Lien : <https://news.artnet.com/art-world/beyonce-jay-z-and-130552-other-people-visited-kara-walkers-sphinx-57075>
- Thuring, Reto, Rutland, Beau, *et al.*, *The Ecstasy of St Kara: New Work*, The Cleveland Museum of Art, 2016, 79 p.

- Doreen ST. Felix, « Kara Walker's Next Act »
Mis en ligne le 16 avril 2017, et consulté le 08/06/17 à 02h24.
Lien : <https://longform.org/posts/kara-walker-s-next-act>
- Walker, Kara,: *My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, p. 5.Gallery Guide, Walker Art Center.KWgallery_guide.pdf
- Yursik, Grell, sur le site www.elle.fr, « A Complete Breakdown of Beyoncé's Hair Looks From *Lemonade* », texte publié le 28 avril 2016, et consulté le lundi 16 mai 2016.

8) Médias/Presses/Magazines:

Brooklynvegan.com

www.brooklynvegan.com: « Chuck Close portraits of Lou Reed, Philip Glass & more featured on NYC's new 2nd Ave Subway line », de Bill Pearis, mis en ligne le 03/01/2017, et consulté le vendredi 13/01/2017.

Complex

- Ward, Jesmyn, "Rewriting your life : Beyonce's LEMONADE and the Art of Storytelling", 03 Mai 2016, consulté le dimanche 26 Mars 2017 à 11h51, sur uk.complex.com
Lien: <http://www.complex.com/music/2016/05/beyonce-lemonade-storytelling-jesmyn-ward>

Dailymail.co.uk

- Shyam Dodge: « Beyonce's Twinning at the Grammys ! Queen Bey proudly parades her baby bump as she slays with stunning regal performance », mis en ligne le 13/02/2017, consulté le 02/10/2017 à 00H28.
Lien: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-4218428/Pregnant-Beyonce-debuts-baby-bump-Grammys.html>

Elle

- *Elle Magazine*, avril 2016, n° 3268.

Essence Magazine

- Scott, Sydney, « Michelle Obama Teams Up With Powerful Women For Empowerment Summit », mis en ligne le 07/06/2016, à 02h48, et consulté le vendredi 22 juillet 2016 sur m.essence.com
Lien : <http://www.essence.com/2016/06/07/michelle-obama-teams-powerful-women-empowerment-summit>

Humanité.fr

- Amétis, Emeline, “Etats-Unis: Michelle Obama, l’atout communication du clan démocrate”, mis en ligne le 05 septembre 2012; consulté le dimanche 26 février 2017, à 19h19 sur www.humanite.fr
Lien : <https://www.humanite.fr/etats-unis-michelle-obama-latout-communication-du-camp-democrate>

Independant.co.uk

- Revesz, Rachel, www.independant.co.uk, « Michelle Obama and Ellen DeGeneres surprise CVS shoppers and crack open a box of wine », publié en Novembre 2016, et consulté le vendredi 3 mars 2017.
Lien : <http://www.independent.co.uk/news/people/michelle-obama-ellen-degeneres-cvs-video-wine-box-a7311866.html>

Konbini

- Clément, Naomi, Sur www.konbini.com; écrit en septembre 2016, et consulté le 19/01/2017/à 02h00.

Libération

- Gabbai, Nathalie, « Le Sphinx raffiné de Kara Walker », mis en ligne le 27/06/2014, consulté le vendredi 8 septembre 2017 à 03h30. Lien : http://next.liberation.fr/arts/2014/06/27/le-sphinx-raffine-de-kara-walker_1052285

Le Monde

- *Le Monde* du 10.02.2007 à 15H05, « La ruée sur le "biopic" musical », consulté le dimanche 07 août 2016 à 03H40. Ecrit par Bruno Lesprit (avec Isabelle Regnier et Sylvain Siclier).
Lien : http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/02/10/la-ruée-sur-le-biopic-musical_865962_3476.html
- *Le Monde* du 29.08.2008, mis en ligne à 15H14, « Un rêve de blancheur », consulté le dimanche 07 août 2016 à 02H52.
Lien : http://www.lemonde.fr/societe/article/2008/08/29/un-reve-de-blancheur_1089357_3224.html
- *Le Monde* avec Reuters, du 07.10.2010, « Michelle Obama en tête des femmes les plus puissantes du monde », consulté le dimanche 7 août 2016 à 03H15.
Lien : http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2010/10/07/michelle-obama-en-tete-des-femmes-les-plus-puissantes-du-monde_1421415_3222.html
- *Le Monde.fr* avec AFP, du 13.09.2012 à 22H27, « Jay-Z et Beyoncé organisent une levée de fonds avec Obama », consulté le dimanche 07 Août 2016 à 01H00.
Lien : http://www.lemonde.fr/elections-americales/article/2012/09/13/jay-z-et-beyonce-organisent-une-leeve-de-fonds-avec-obama_1760165_829254.html
- *Le Monde.fr* avec AFP, du 22.05.2013, à 15h14, « Merkel est toujours la femme la plus puissante du monde, selon "Forbes" », consulté le dimanche 7 août 2016 à 00H43.
Lien : http://www.lemonde.fr/international/article/2013/05/22/merkel-est-toujours-la-femme-la-plus-puissante-du-monde-selon-forbes_3415372_3210.html
- Zappi, Sylvia, « L'"empowerment", nouvel horizon de la politique de la ville », *Le Monde* du 07/02/2013 mis en ligne à 11h25, consulté le vendredi 22 juillet 2016 à 20h55.
Lien : http://www.lemonde.fr/societe/article/2013/02/07/l-empowerment-nouvel-horizon-de-la-politique-de-la-ville_1827820_3224.html
- *Le Monde* du 27.02.2007, à 16H29, « "Dreamgirls" : le retour réussi du film musical », consulté le dimanche 07 août 2016 à 03H46. Article écrit par Thomas Sotinel.
Lien : http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/02/27/dreamgirls-le-retour-reussi-du-film-musical_876812_3476.html
- Tonet, Aureliano, « Jay-Z et Beyoncé, entrepreneurs schumpétériens », *Le Monde* du 02.02.2014, mis en ligne à 19H 43, consulté le vendredi 29 Juillet 2016, consulté à 03H22.
Lien : http://www.lemonde.fr/economie/article/2014/02/02/jay-z-et-beyonce-entrepreneurs-schumpeteriens_4358580_3234.html

- Lesnes, Corine, « « Black lives matter », cri de ralliement de la jeunesse antiraciste », *Le Monde*, du 18.07.2015 à 10H39, consulté le vendredi 29 juillet 2016 à 02H32.
Lien : http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2015/07/18/black-lives-matter-cri-de-ralliement-de-la-jeunesse-antiraciste_4688377_3222.html

- Marivat, Gladys, “Le féminisme rayonnant de Chimamanda Ngozi Adichie”, *Le Monde* du 22.02.2016, mis en ligne le 23.02.2016, à 16h51. Consulté le vendredi 29 juillet 2016 à 01h51.
Lien : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/02/22/le-feminisme-rayonnant-de-chimamanda-ngozi-adichie_4869658_3212.html

- Ngako, Diane-Audrey, « Qui sont les trois Africains que Beyonce met en avant dans « Lemonade » ? », paru dans *Le Monde* du 26/04/2016, à 19h 30. Consulté le dimanche 15 mai 2016 à 17h48.
Lien : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/04/26/qui-sont-les-trois-africains-que-beyonce-met-en-avant-dans-lemonade_4909193_3212.html

- *Le Monde* du 19.07.2016, mis en ligne à 11H33, « Quand Melania Trump copie mot pour mot un discours de Michelle Obama », consulté le jeudi 11 Août 2016 à 13H44.
Lien : http://www.lemonde.fr/big-browser/article/2016/07/19/quand-melania-trump-copie-mot-pour-mot-un-discours-de-michelle-obama_4971564_4832693.html

- *Le Monde* du 19.07.2016, mis en ligne à 11H43, « Melania Trump, candidate réticente à la fonction de First Lady », par Nicolas Bourcier (Cleveland, Envoyé spécial), et Gilles Paris (Cleveland, envoyé spécial).
Lien : http://www.lemonde.fr/elections-americales/article/2016/07/19/melania-trump-candidate-reticente-a-la-fonction-de-first-lady_4971762_829254.html

- Le Monde IDEES, « Aux Etats-Unis, « la question raciale poussée sur le devant de la scène musicale », du 31.03.2016 à 20H04, mis à jour le 02.04.2016 à 13H45. Consulté le vendredi 29 juillet 2016 à 02H07.
Lien : http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/03/31/aux-etats-unis-la-question-raciale-poussee-sur-le-devant-de-la-scene-musicale_4893575_3232.html

- *Le Monde* du 05/08/2016, mis en ligne à 07H38, « La profession féministe de Barack Obama », consulté le jeudi 11 août 2016 à 03H00.
Lien : http://www.lemonde.fr/big-browser/article/2016/08/05/la-profession-de-foi-feministe-de-barack-obama_4979037_4832693.html

- *Le Monde* avec AFP du 20.07.2016, mis en ligne à 20H15, « L’auteure du discours de Melania Trump, copié sur celui de Michelle Obama, s’excuse », consulté le jeudi 11 août 2016 à 13H15.

Lien : http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2016/07/20/l-auteure-du-discours-de-melania-trump-copie-sur-celui-de-michelle-obama-s-excuse_4972469_3222.html

- Voir article : « Beyoncé, sujet d’étude à l’université de Copenhague », mis en ligne le 15/09/2017 par Anne-François Hivert, consulté le 02/10/2017.

Lien: http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2017/09/15/beyonce-sujet-d-etude-a-l-universite-de-copenhague_5185899_4497186.html

L’Express

- Express, publié le 11/06/2008, « Michelle Obama se défend », consulté le dimanche 3 septembre 2017, à 22h28.
- *L’express*, 18/06/2008 à 19h28. Consulté le 09/01/2016 à 10h30.
- *L’express* en ligne, “Beyoncé et Jay-Z ou la magie du co-branding”, in www.lexpress.fr
- www.lexpress.com, “Michelle Obama, les adieux d’une première dame exemplaire” 20/10/2016, consulté le dimanche 26 février 2017, à 19H30, rédigé par Audrey Kucinkas.

People

- « World’s Most Beautiful Woman », 2012.
- “The Obamas say Goodbye”, décembre 2016.

Télérama.fr

- Cerf, Juliette, « Le "racisme anti-Blancs" serait-il une notion piège ? », publié en ligne le 11/01/2014, consultée le mercredi 6 juillet 2016 à 05h00, sur www.telerama.fr, section Idées.

The Guardian

- Whyte, Murray: « Why Kara Walker’s incendiary slavery art is as relevant as ever », de mis en ligne le 22 novembre 2016, sur www.theguardian.com
Consulté le vendredi 13 janvier 2016.

Adewunmi, Bim: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/oct/22/crush-week-why-i-love-beyonce>; dans *The Guardian* (en ligne), mis en ligne le 22.10.16 ; et Consulté le 25.11.16 à 00H56.

- Lynskey, Dorian : « Beyoncé’s Lemonade is an object lesson in collaboration », mis en ligne le 28/04/2016 et consulté le samedi 3 juin 2017 à 18h26.
- Moore, Suzanne: « Black Pride at the Super Bowl ? Beyonce embodies a new political moment’ », mis en ligne le 08 février 2016. Consulté le 25/11/2016 à 0159 :
Lien: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/feb/08/black-pride-beyonce-super-bowl-50>
- Cragg, Michael : « How to write a banger for Beyoncé », mis en ligne le 02/06/2016
Lien: <http://www.theguardian.com/usic/2016/jun/02/how-to-write-a-banger-for-beyonce>
Consulté le samedi 03 juin 2017 à 18h20.
Lien : <https://www.theguardian.com/music/2016/apr/28/beyonce-lemonade-lesson-collaboration>
- Furman, Anna : « Decoding Beyoncé’s pregnancy pic : a remix of rococo and Flemish Experiences », mis en ligne le 02/02/2017, consulté le dimanche 27 août 2017 à 19h15.
- Barnett, Laura : « Kara Walker’s Art : Shadows of slavery », consulté le vendredi 19/5/2017 à 17h25. le lien : <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/10/kara-walker-art-shadows-of-slavery>.
- Swash, Rosie : « Why is Beyoncé calling herself Mrs Carter’ », mis en ligne le 05/02/2013, consulté le 08/08/2017 à 00h32. Lien : <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/the-womens-blog-with-jane-martinson/2013/feb/05/beyonce-calling-herself-mrs-carter>
- Harmon, Steph : « Beyoncé publishes photo of her twins on Instagram’ », de Steph Harmon, mis en ligne le 14 juillet 2017, consulté le 02/10/2017 à 00H12.
Lien : <https://www.theguardian.com/music/2017/jul/14/beyonce-photo-twins-instagram-sir-carter-rumi>
- Searle, Adrian: évoque cela dans “Kara Walker, the puppet master of the American south”, consulté le lundi 28 août 2017. Lien: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/11/kara-walker-slavery-puppets-camden-arts-centre-review>

The New York Times

- Cotter, Holland, « Black and White, but Never Simple », publié le 12 octobre 2007, sur www.nytimes.com

Voir lien: <http://www.nytimes.com/2007/10/12/arts/design/12walk.html> consulté le mercredi 26 avril 2017 à 20h40.

- Kennedy, Randy, « Art Underground : A First Look at the Second Avenue Subway », mis en ligne le 19/12/2016, article consulté le dimanche 03 septembre 2017: Lien : <https://www.nytimes.com/2016/12/19/arts/design/second-avenue-subway-art.html?mcubz=3>
- Sargent, Antwaun, « Kara Walker Talks to One of Her Biggest Influences : Her Father », mis en ligne le 09/06/17 et consulté le 08/06/17 à 02h50.

Lien : <https://bittman.blogs.nytimes.com/2014/07/09/a-not-so-subtle-meditation-on-sugar/>

- Smith, Roberta, « Should Art That Infuriates Be Removed ? », 27 Mars 2017, [Art & Design], www.nytimes.com
sur https://www.nytimes.com/2017/03/27/arts/design/emmett-till-whitney-biennial-schutz.html?_r=0

Consulté le samedi 22 Avril 2017.

- Smith, Roberta, « Kara Walker Makes contrasts in Silhouette in Her Own Met Show », mis en ligne le 24 Mars 2006, [Art & Design], consulté le 22 Avril 2017, in www.nytimes.com

Sur : <http://www.nytimes.com/2006/03/24/arts/design/kara-walker-makes-contrasts-in-silhouette-in-her-own-met-show.html>

- Smith, Byron, http://www.nytimes.com/2014/06/13/arts/design/kara-walker-is-curator-of-ruffneck-constructivists.html?_r=0

Mis en ligne le 12/06/2014. Titre de l'article : The Antidote to Sweet. Kara Walker Is Curator of 'Ruffneck Constructivists'. Consulté le vendredi 02 décembre 2016 à 12h11.

- Symonds, Alexandria, Voir www.nytimes.com, « An Infectious, Upbeat Music Video, With an Assist From Kara Walker », mis en ligne le 22/08/2016, et consulté le jeudi 19 juin 2017.

The Huffingtonpost.com

Cavan Sieczkowski, « Michelle Obama And Kelly Clarkson Team Up For New Female Empowerment Anthem », mis en ligne le 16/03/2016, à 08h45; consulté le vendredi 22 juillet 2016 à 21h46 sur *The Huffington Post*. www.thehuffingtonpost.com. Consulté le dimanche 26 février 2017 à 17h30.

Vulture

Nate Johns : « Michelle Obama explains why Representation in Pop Culture Matters », mis en ligne le 23/08/2016 et consulté le dimanche 27 août 2017 à 18h59.

Lien : <http://www.vulture.com/2016/08/michelle-obama-on-why-tv-representation-matters.html>

Autres :

- Blume, Jason, *Six Steps to Songwriting Success*, Revised Edition: The Comprehensive Guide.
- ”Beyoncé, “Chart topper, style icon, business mogul, supermom”

9) Vidéos :

- Chimamanda Ngozie Adichie : Voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=4ck2o34DS64>
Consulté le 23 mai 2017 à 17h22.
- *Staturday Night Live* le 14 février 2016, ‘The Day Beyoncé Turned Black’.
Lien : <https://www.youtube.com/watch?v=ociMBfkDG1w>

10) Ouvrages de Fiction :

- De la Motte, Anders, *Buzz/ Virtuel ou Réel*, Thriller, tome 2, fleuve noir, 2014, 504 p.
- Ellison, Ralph, *L'homme invisible*, Paris, Grasset, 2002, 574 p.
- Mitchell, Margaret, *Autant en emporte le vent*, (1976), Paris, Gallimard, 2001, 1248 p.
- Beecher-Stowe, Harriet, *La case d'Oncle Tom*, 1852, Boston, John P. Jewett and Company, 141 p.

11) Dictionnaires/Encyclopédies :

- Définition tirée du Centre National de Ressources Textuelles et Nationales, entrée B1, "stéréotype". Lien : <http://www.cnrtl.fr/definition/st%C3%A9r%C3%A9otype>
Consulté le jeudi 24 août 2017 à 01H45.

- Définitions tirées du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), section "Engagement". Consulté le mardi 16 août 2016, à, 18H23.
- Définition du terme "travesti". Lien : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/travesti>
Consulté le lundi 28 août 2017 à 23h12.
- Définition du terme "périphérie" tiré du site ayant pour lien : <http://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A9riph%C3%A9rie>
Définition B.2, consultée le dimanche 27 août 2017 à 02h49.
- Voir la définition sociologique donnée sur le site du CNRTL du terme "patriarcat", consultée le vendredi 8 septembre 2017 à 05h47.
Lien : <http://www.cnrtl.fr/definition/patriarcat>
- <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/travesti/79317>
- Desfour-Mollard, Soulages, Pierre, *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur. XXe-XXIe siècle*, Paris, CNRS Editions, coll. Dictionnaire des couleurs, 2005, 288 p.
- Tardivel-Pouzadoux, Pascale, *Dictionnaire et Communication. Approche chromatique de la Dictionnaire chromatique*, volume 3, 2010, (Université de Cergy-Pontoise), 713 p.

12) Blogs

- Le blog de Nathalie Dietschy: <https://blogs.letemps.ch/nathalie-dietschy/2017/03/28/beyonce-et-la-madone-retour-sur-une-image-deja-iconique/>
Consulté le dimanche 27 août 2017 à 18h30.

13) Sites informationnelles et télévisuelles (*entertainment*):

- Film *Lemonade* diffusé sur la chaîne *HBO* en avril 2016.
- *Le Saturday Night Live*.
- *The Ellen Degeneres Show*.
- *The Tonight Show Starring Jimmy Fallon*.

14) Travaux universitaires

- Mangeon, Anthony: *Lumières noires, discours marron: indiscipline et transformation du savoir chez les écrivains noirs américains et africains : itinéraires croisés d'Alain Leroy Locke, V.Y. Mundimbe et de leurs contemporains*, Université de Cergy-Pontoise, 2004 (directeur de thèse : Bernard Mouralis).
- Géré, Vanina, : *L'œuvre de Kara Walker (1994-2009). Stratégies figuratives*, Université de Paris 3, 2012 (directrice de thèse : Christine Savinel).
- Bonora, Alain, *Les paradoxes de la presse afro-américaine: L'idéologie d'Ebony Magazine*, Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1983, 1022 pages.
- Okada, Yasuhiro, *Gendering the 'Black Pacific': Race consciousness, National Identity, and The Masculine/Feminine Empowerment among African Americans in Japan under U.S. Military Occupation, 1994-1952*, doctorat en histoire, 2008.

INDEX DES AUTEURS et des NOTIONS

A

Abomo-Maurin, Marie-Rose, 242
accoutumance, 21, 86
Adewunmi, Bim, 219
Adorno, Theodore, 14, 325
agency, 69, 283, 285, 286, 287, 313, 314
Agostinelli, Serge, 243, 341
Alizart, Mark, 12, 336
Althusser 14, 57, 132, 134, 151, 271, 286
Amselle, Jean-Loup, 28, 341
Ang, Ien, 16, 17, 132, 336
antidiscipline, 11, 16
Antiope, Nathalie, 257
Anton, Bruce, 311, 312, 313, 336
appareils idéologiques, 14, 131, 151, 271
Arrizabalaga, Marie-Pierre, 84
articulation, 13, 43, 66, 103, 181, 257, 258
Assoun, 326, 341
Astruc, Rémi, 54, 91, 120, 203, 241, 341, 347
audience, audiences, 4, 18, 93, 139
Augey, Dominique, 341
Aulombard, Noémie, 97, 347
autonomie
 autonomie, autonomisation, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 14, 30, 32,
 36, 37, 56, 61, 67, 130, 136, 161, 164, 179, 207,
 209, 210, 212, 213, 215, 230, 232, 233, 234, 276,
 283, 286, 289, 298, 303, 307, 313, 314, 319, 327

B

Bacqué, Marie-Hélène, 313
badass, 305, 306, 307, 309, 312
Barker, Chris, 20, 46, 220, 225, 258, 275, 336
Barthes, Roland, 341
Beaudoin, Gilles., 341
Becker, S., Howard, 180, 348
Beecher-Stowe, Harriet., 158
béhavioristes
 béhaviorisme, 7
Bennett, Michael, 337
Berger, John, 274, 342
Bessone, Magali, 265, 342
Betts, Kate
 Kate Betts, 337
Beyaert-Geslin, Anne, 71, 348
Bhabha Homi, 14, 59, 96, 325
Bianca-Rosoff, Sonia, 106

Bilge, Sirma, 10, 259, 352
Bilola, Edmond., 342
black is beautiful, 76
Blanchité
 blanchité, 263
bling bling, 235, 236, 321
Blume, Jason., 99, 362
Blumer Herbert, 69
Boi Paola, 150
Bonhomme, Béatrice, 120
Bonora, Alain, 74, 348, 364
Bosredon, Bernard, 104, 105, 342
Bourcier, Nicolas, 123
Bourdieu, Pierre, 4, 297, 342
Branchements, 28, 341
bricolage, 71, 72, 197, 198, 199, 200, 204
Bronner Helm, Angela, 293
Brunsdon, Charlotte, 17, 337, 340
Butler, Judith, 56, 271, 337
buzz, 239, 240

C

Calvès Anne-Emmanuèle, 314, 348
Capdeboscq, Anne-Marie, 342
centre, 10, 13, 28, 38, 43, 59, 60, 67, 134, 164, 166, 167,
 169, 181, 182, 187, 202, 208, 258, 269, 289, 301, 320,
 330, 344, 360
centre-périphérie, 166
Cerf, Juliette, 265, 359
Certeau, (de), Michel, 342
Cervulle, 6, 10, 12, 13, 14, 15, 60, 67, 96, 209, 263, 264,
 265, 266, 337, 339, 348
Chambers, Veronica, 337
champ, 4, 5, 7, 8, 9, 23, 32, 36, 39, 46, 49, 52, 56, 57, 69,
 81, 82, 83, 91, 93, 94, 101, 106, 110, 113, 114, 118,
 127, 132, 144, 156, 157, 161, 162, 165, 174, 193, 194,
 199, 201, 204, 212, 215, 219, 220, 222, 229, 233, 235,
 243, 247, 268, 274, 285, 287, 303, 307, 311, 314, 323,
 324, 325, 327, 329, 330, 342
Charaudeau, P., R. Ghiglione, 155
Chatel, Luc, 133
Chaudet, Chloé, 180, 348
Chivallon, Christine, 161, 348
choc, 40, 45, 120, 170, 193, 197, 198, 341, 344
Chomsky, Noam, 37, 342
Chow, Rey, 337
classe
 classes, 6, 10, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 22, 28, 35, 36, 38,
 39, 42, 49, 53, 55, 59, 67, 68, 69, 70, 77, 123, 131,
 32, 133, 147, 155, 157, 158, 162, 169, 177, 178,

179, 187, 188, 194, 201, 209, 228, 230, 235, 236,
247, 256, 257, 258, 259, 261, 267, 271, 283, 287,
315, 326, 339

Claustres, Annie, 342

Clément, Naomi, 291, 292

clichés, 53, 54, 68, 96, 139, 147, 153, 187, 202, 211, 267,
280, 283, 294, 312

Clinton, 322, 342

Clinton, Hillary, 322

Coignard, Sophie, 153, 337

Collin, Françoise, 85

communauté

- communautés, communautaire, 8, 9, 18, 41, 51, 54,
58, 64, 65, 69, 70, 73, 76, 84, 85, 92, 93, 94, 109,
114, 127, 129, 130, 136, 138, 143, 146, 149, 151,
152, 157, 164, 170, 174, 178, 202, 212, 216, 217,
221, 222, 223, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 247,
255, 262, 264, 267, 269, 278, 279, 280, 281, 282,
283, 285, 301, 304, 314, 315, 320, 325, 326, 341

Connel, Raewyn, 266

contexte

- contextuel, 8, 9, 13, 15, 17, 21, 28, 29, 30, 32, 46, 50,
58, 65, 77, 88, 92, 96, 101, 102, 104, 106, 107, 110,
141, 154, 161, 178, 179, 193, 198, 217, 247, 248,
255, 261, 262, 263, 269, 280, 282, 301, 304, 307,
316, 325, 329

contre-stéréotype, 190

convergence, 5, 69, 260

Cotter, Holland, 50, 360

Cragg, Michael, 79

créolise, créolisation, 237

crise identitaire, 157

culture, 4, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22,
23, 24, 25, 27, 28, 30, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 53,
59, 60, 61, 62, 69, 71, 73, 75, 87, 92, 94, 95, 96, 97,
98, 100, 101, 111, 112, 132, 133, 134, 140, 147, 148,
163, 164, 167, 170, 175, 177, 190, 219, 223, 232, 249,
251, 255, 258, 262, 270, 274, 275, 276, 281, 288, 292,
294, 325, 326, 327, 330, 338, 339, 340, 341, 342, 344,
347, 351

D

David, Charles-Philippe, 162, 342

Davis, Kathy, 10, 260

De Beauvoir, Simone, 295

De la Motte, Anders, 240, 362

de Rudder, Véronique., 264

décentré

- centre, 60, 163, 330

déconstruction, déconstruire, 13, 94, 145, 151, 213, 216

déconstruit

- déconstruction, 8, 58, 325

défiguration, 201

Delgado, Richard, 264

Desforges, Régine, 106, 343

Desmond-Harris, Jenee, 93, 354

détourner, détournement, détourne, 198, 300

déviances, déviance, 63, 193, 194, 195, 197, 199, 351

diaspora

- diasporique, diasporiques, 5, 43, 161, 348

Dickerson, D., Vanessa, 184, 337

Dietschy, Nathalie, 172

Différance, 19, 25

différence, 8, 24, 26, 29, 44, 162, 186, 197, 208, 227,
228, 238, 260, 307, 318

discours

- discursif, 6, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 23, 24, 25, 31, 32, 53,
55, 58, 59, 60, 64, 66, 70, 72, 83, 85, 86, 87, 90, 91,
93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105,
106, 107, 108, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125,
127, 129, 130, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140,
141, 145, 146, 152, 153, 155, 161, 163, 165, 166, 167,
169, 170, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 183, 184, 189,
191, 194, 199, 204, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 215,
216, 217, 220, 221, 223, 225, 226, 228, 229, 230, 233,
235, 238, 239, 240, 247, 248, 251, 253, 256, 261, 262,
263, 269, 271, 272, 273, 277, 278, 282, 294, 295, 296,
314, 315, 317, 325, 327, 329, 330, 341, 343, 345, 348,
358, 359, 364
- discours, discursif, discursive, 9, 15, 24, 32, 63, 71, 96,
101, 103, 106, 107, 113, 119, 120, 125, 137, 144,
151, 161, 163, 169, 217, 225, 294

dispositif, 31, 46, 48, 49, 52, 53, 55, 59, 130, 134, 155,
192, 238, 296

Dixon, Annette, 150, 354

Dodge, Shyam, 174

domination masculine, 55, 215, 225, 226, 277, 294, 295,
297, 342

Dorlin, Elsa, 226, 227, 229, 230, 338, 343

doxa, 296, 297

Dubois-Shaw, Gwendolyn, 323, 338

Dubuffet Jean, 113

During, Simon, 338

Dussol, Vincent., 338

E

Echols, Alice, 338

Eco, Umberto, 62, 63, 88, 343

El Yamani, Myriame

- Myriame El Yamani, 66, 338

élitiste

- élite, élités, élitistes, 11, 14, 16, 21, 23, 35, 63, 155,
162, 165, 167, 170, 193, 206, 221, 235, 283, 287, 325,
326, 327, 330

Ellen, Barbara, 221

Embuscado, Rain, 292

Emeline, Amétis, 121

empowerment, 73, 119, 127, 201, 215, 219, 260, 272,
286, 303, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 322, 329, 348,
357

engagement, 96, 111, 119, 126, 130, 137, 180, 181, 258,
259, 304, 307, 348

engagée, 180
eurocentrique, 263
Evans, Jessica, 61, 62, 338
Everette, Dennis, 77, 338

F

Fanon, Frantz, 58, 343
féministe, féminisme, féministes
féminisme, 30, 41, 46, 57, 66, 68, 81, 83, 84, 85, 86,
87, 99, 105, 107, 112, 114, 118, 119, 126, 187, 204,
215, 222, 226, 227, 228, 229, 230, 233, 242, 251,
256, 257, 258, 259, 260, 261, 269, 272, 308, 315,
316, 318, 340, 348, 351, 352, 358
féminité, 191, 351
Ferrand, Michèle, 277, 343
fétichisation, fétiche, 38, 326
Fiske, John, 197
Florence, Jean, 156, 343
Foucault, Michel, 343
fragmentation, fragmentée, fragmenté, 59, 60, 160
Frédéric, Laurie, 341
Freitas, 216, 217, 236, 349
Freitas, Fanck, 217, 349
Furman, Anna, 172

G

Gabbai, Nathali, 91
Gammage, Marie, Marquita, 262, 338
Garder, Megan, 308
genre
genres, 10, 56, 57, 58, 59, 68, 76, 88, 105, 111, 116,
117, 155, 160, 187, 202, 224, 228, 230, 235, 254,
256, 257, 258, 259, 260, 271, 276, 277, 292, 293,
295, 311, 312, 314, 320, 321, 337
Géré, Vanina, 139, 148, 149
Giannelloni, Jean-Luc, 140
Gilroy, Paul, 271
Gislaru, Georgeta, 106, 108, 343, 344
Glevarec, Hervé, 20, 21, 154, 197, 338
global, 16, 25, 26, 27, 28, 29
globalisation, 13, 25, 26, 27, 60
Gordon-Chipembere, Natasha, 175, 338
Goren, J. Lilly, 70, 322, 347
Goulet, Alet, 343
goût
goûts, 36, 37, 39, 40, 41, 66, 69, 71, 190, 230, 342,
344, 345
Gramsci Antonio, 14
Grandière, Marcel, 145, 343
Grell Yursik, Patrice, 93
Grossberg, Lawrence, 12, 15, 16, 26, 271, 338
Groult, Benoîte, 232, 339
Guénard, Florent, 133, 176, 178
Guhon, Stéphane, 349
Guibert, Gêrôme, 220, 349

H

Hall, Stuart, 12, 14, 26, 30, 35, 36, 60, 61, 141, 163, 338,
339, 349
Hanquez-Maïcent, Marie-Françoise, 224, 344
Hanson, Ralph, E., 76, 344
Harmon, Steph, 173
Hebdige, Dick, 21, 38, 52, 339
hégémonie
hégémonique, 6, 14, 15, 22, 27, 77, 132, 133, 151,
164, 167, 176, 177, 178, 266, 330, 349, 350
Herman, Edward, 37, 342
Hill Collins, Patricia, 228, 339
Hivert, Anne-François, 163
Hivert, Anne-Françoise, 293
Hoggart, Richard, 326, 339
homologie
homologique, 71, 199
hooks, bell, 261, 339
Houdart-Merot, 205, 349
Houdart-Merot, Violaine, 206
Hubier, Sébastien, 150
Hudson-Weems, 262
Hume, David
D. hume, 344
Huntington, Samuel
Samuel Huntington, 344
hybridité
hybrides, hybride, 160, 161, 348, 349
hyperféminité, 183, 187, 188, 189, 191, 223, 250
hypertexte, 104

I

identification
identité, 7, 13, 14, 17, 26, 28, 40, 44, 46, 52, 55, 59,
66, 68, 69, 71, 84, 85, 91, 92, 93, 97, 98, 110, 120,
122, 123, 137, 139, 140, 141, 142, 145, 146, 148,
150, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 172, 198, 210,
227, 235, 239, 256, 257, 281, 282, 318, 325, 327,
345
idéologie
idéologique, 13, 14, 18, 30, 62, 63, 73, 87, 131, 132,
133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 145, 177, 178,
181, 211, 229, 231, 262, 263, 271, 327, 364
image, 4, 22, 32, 42, 49, 53, 61, 62, 63, 66, 69, 71, 72, 73,
74, 75, 77, 82, 86, 88, 90, 93, 95, 98, 101, 102, 103,
110, 112, 113, 122, 123, 124, 125, 135, 137, 141, 143,
144, 147, 150, 151, 152, 153, 157, 158, 159, 162, 164,
165, 169, 171, 172, 175, 176, 177, 178, 184, 186, 187,
189, 191, 193, 197, 199, 204, 207, 209, 210, 217, 218,
219, 223, 224, 225, 230, 231, 233, 251, 258, 262, 263,
267, 280, 285, 291, 294, 297, 298, 301, 304, 312, 320,
321, 325, 326, 348, 350, 363

influences, 9, 18, 26, 27, 39, 78, 87, 100, 129, 131, 164, 167, 172, 179, 205, 206, 207, 209, 211, 228, 265, 271, 304, 307, 313, 314, 320
intermédialité, 9, 303
intersectionnalité
 sectionné, section, 10, 126, 237, 257, 258, 259, 260, 348
intertexte
 intertextualité, intertextuel, 9, 79, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 101, 206, 207, 291
invisibilisation
 invisible, invisibles, 31, 32, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 79, 130, 152, 228, 242, 263, 297, 362

J

Jackson, Kristin, Collins, 93
Jakobson, Roman, 344
Jenkins Henri, 13
John Fiske, 21, 174
Johns, Nate, 175
Johnson, Elizabeth, 340
jonction explosive, 198, 204

K

Kaiser, Susan, 68, 69, 70, 340
Kennedy, Randy, 219
Keslassy, Eric, 344
Kien, Anaïs, 151, 350
Kleiber, 106, 107
Kucinkas, Audrey, 122

L

l'idéologie-critique, 18
Lanoue, Guy, 38, 340
Laurent, 341
Laurent, Sylvie, 344
Le Bail-Kremer, Aline, 85, 352
Le Bars Stéphanie, 278
le dispositif, 46, 55
leaders d'opinion, 4, 8, 140, 211, 213, 303
Leclère Thierry, 265, 344
Lejeune, Philippe, 112, 113, 344
Lemoine, Simon, 55, 56, 57, 340
Lesnes, Corine, 279, 358
Lesprit, Bruno, 303
Leszkiewicz, Anna, 111
Levine, 236
Lewi, George, 109, 110, 344
Lewis, Edward, 74, 75, 340
lieux, 4, 6, 9, 12, 13, 21, 27, 36, 38, 39, 46, 56, 57, 59, 62, 63, 67, 79, 81, 85, 87, 95, 105, 136, 155, 170, 174, 181, 210, 211, 213, 230, 233, 235, 236, 238, 247, 256,

275, 278, 281, 285, 294, 297, 301, 303, 304, 313, 314, 325, 327
ligne de couleur
 color line, 216
lignes de démarcations mystiques, 301
lignes de lumières, 55
Lynskey, Dorian, 79

M

Maar, Judith, 166, 344
Mabanckou, Alain, 4, 344
Madhu, Benoit, 326, 344
Maigret, Eric, 12, 15, 336
Maingueneau Dominique, 101, 272, 273, 345
mainstream, 5, 73, 84, 101, 177, 195, 219, 221, 223, 243, 272, 287, 311
male gaze
 regard masculin, 274
Mangeon, Anthony, 139, 345
maniérisme, 187
marginalisées, marge, marges, 13, 21, 266, 314, 315, 317
Marivat, Gladys, 310, 358
marketing narratif, 216, 217, 218
martyrisation, 281
masse
 masses, massification, 6, 7, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 27, 30, 35, 36, 38, 61, 129, 132, 133, 141, 167, 178, 188, 224, 245, 330, 340, 347
Masson, Agnès, 202, 345
matrice, 24, 56, 96, 295, 343
Mattelard, Armand, 15, 340
Mauron, Charles, 112, 345
McIntosh, Peggy, 266
McLuhan, Marshall, 237, 345
McRobbie, Angela
 Angela McRobbie, 59, 340
média, médias, médiatique, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 19, 21, 25, 30, 37, 38, 39, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 87, 96, 110, 120, 123, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 150, 151, 152, 154, 157, 163, 167, 169, 174, 177, 187, 188, 194, 197, 205, 209, 210, 211, 213, 217, 222, 243, 245, 263, 264, 275, 287, 301, 303, 306, 311, 312, 319, 321, 325, 326, 327, 328, 336, 337, 341, 342, 344, 346, 350, 351
médiums
 médium, 7, 32, 98, 145, 149, 176, 270, 272, 303, 323, 325, 329
mémoire, 103, 108, 109, 113, 186, 219, 345
Merlant, P., 133
métalangage, 77
métaphores obsédantes, 112, 150, 345
métissage, 28, 162
Meyer Schapiro, 102, 103
Michaud, Yves, 41, 345
migrance

migrant, migrance, 32, 43, 44, 59, 208, 209
 minorisés
 minotité, minorités, minoritaires, 21, 54, 66, 143, 151,
 166, 169, 338,
 Moati, R., 94, 345
 mode d'adresse, 18
 modernité, 27, 46, 60
 Molin, Michel, 145, 343
 mondialisation, 13, 25, 26, 27, 29, 166, 340
 Moore, Suzanne, 223
 Moraldo, Delphine, 266
 Morley, David, 340, 345
 Morrison, Toni, 57, 340
 Mucchielli, Laurent, 194, 350
 multiculturalisme, multiculturel, 28, 29, 30, 60, 208, 260,
 330
 Mulvey, Laura, 274, 350
 Munro, Catt, 90
 mythe, 16, 58, 62, 68, 92, 109, 112, 114, 148, 150, 165,
 177, 249, 344, 345

N

Nadeau, Louise, 156
 Naouri, Aldo, 295
 Natalle, Elizabeth J., 125, 260, 340
 Nathalie Gabbai, 356
 Naumann, Michel, 131, 345
 Ndagano, Biringanine, 91, 345
 Ndiaye, Pap, 5, 345
 négritude
 noir, noirceur, noire, noirs, noires, 41, 44, 86, 94, 100,
 101, 147, 157, 263, 304
 Neveu, Erik, 15, 340
 Ngako, Diane-Audrey, 85, 358
 Ngozie, Adichie, Chiamamanda, 83
 Niykos, Julia, 166, 344
 noirceur
 négritude, 58, 100, 101, 161, 264, 265, 280, 283
 Noiriel, Gérard, 156, 345

O

Okada, Yasuhiro
 Yasuhiro Okada, 76
 Osborne, Samuel., 352
 Osu, Sylvester N., 345

P

Parent, Emmanuel, 43
 patriarcal
 patriarcat, 263
 patriarcat, 55, 154, 274, 275, 293, 340, 363
 Patricot, Aymeric, 340
 Paveau, Anne-Marie, 103, 345

Peabody, Rebecca, 158, 350
 Pearis, Bill, 219
 Pease, Edward, C., 77, 338
 performance, 55, 57, 67, 111, 114, 122, 137, 216, 221,
 278
 périphérie
 périphériques, 43, 163, 166, 167, 169, 320, 344, 363
 périphéries
 périphérie, 13, 28, 166, 330
 périphérique
 périphérie, 45, 167
 Pietz, William, 326, 346
 Pignier, Nicole, 104, 346
 polysémie, 62, 87
 populaire
 populaires, popularité, 4, 5, 8, 11, 15, 16, 17, 19, 20,
 21, 22, 23, 28, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41,
 54, 61, 73, 74, 76, 82, 87, 92, 97, 100, 124, 127,
 131, 132, 133, 137, 143, 147, 150, 155, 161, 163,
 164, 165, 170, 174, 188, 195, 210, 218, 242, 248,
 249, 250, 283, 287, 290, 320, 326, 330, 340, 342
 positionnement, 7, 46, 56, 66, 67, 81, 86, 128, 129, 148,
 162, 173, 195, 197, 209, 210, 220, 234, 235, 269, 313,
 322, 327, 328
 pouvoir
 pouvoirs, 6, 8, 12, 14, 15, 18, 20, 21, 28, 32, 39, 46,
 47, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 62, 67, 68, 69, 71,
 73, 74, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 96, 102, 131, 133,
 134, 136, 140, 141, 151, 167, 169, 176, 194, 198,
 199, 201, 204, 205, 213, 226, 232, 245, 247, 257,
 259, 260, 264, 265, 269, 271, 274, 275, 277, 281,
 285, 287, 288, 293, 294, 295, 313, 314, 315, 316,
 318, 320, 321, 323, 340, 342, 343, 345, 350
 Powers, Bruce, R, 237, 345
 pratique signifiante, 70, 71, 199
 prédiscours, 79, 103, 105, 108, 134, 345
 Procter, James, 340
 public
 publics, 6, 7, 8, 14, 16, 17, 19, 32, 37, 40, 41, 42, 45,
 49, 55, 57, 58, 63, 65, 71, 73, 77, 82, 83, 90, 93, 96,
 97, 99, 100, 101, 105, 106, 107, 109, 112, 113, 120,
 121, 122, 123, 124, 127, 131, 139, 141, 142, 145,
 150, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 169, 171,
 174, 175, 176, 177, 178, 190, 193, 195, 201, 204,
 207, 209, 213, 216, 217, 219, 220, 221, 225, 233,
 242, 247, 269, 272, 274, 287, 305, 312, 317, 318,
 319, 322, 323

Q

Quemener, Nelly, 67, 187, 190, 191, 350

R

race

races, raciaux, racial, 10, 13, 28, 30, 49, 54, 58, 63,
 68,69, 70, 118, 135, 139, 144, 145, 147, 149, 150,
 151, 157, 158, 162, 165, 170, 175, 177, 178, 184,
 186, 207, 208, 216, 217, 221, 222, 227, 228, 230,
 231, 247, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264,
 265, 266, 267, 269, 275, 295, 311, 312, 315, 342,
 343,346, 358
 Radway, Janice, 154, 340
 Raymond, Y, 352
 Raz, Michael, 192
 réception, 16, 17, 19, 21, 83, 86, 89, 120, 133, 151, 304
 regard masculin
 male gaze, 54, 273, 274, 275
 réitération, 57, 215, 216, 271
 représentation
 représentations, représentée, 27, 48, 58, 66, 67, 72,
 95, 148, 149, 150, 153, 175, 191, 203, 204, 223,
 267, 283
 représentations
 représentation représentée, 10, 12, 13, 14, 15, 19, 43,
 63, 67, 69, 70, 91, 95, 103, 104, 108, 110, 117, 129,
 134, 140, 143, 144, 150, 151, 152, 153, 154, 170,
 183, 188, 204, 205, 271, 277, 329, 342, 345, 346
 représentée
 représentation, 54, 74, 162, 172, 186
 résistances, 22, 38, 132, 211, 326, 330
 Rhees-Roberts, Nick, 69, 346
 Richard Dyer
 R. Dyer, 266
 Rigoni, Isabelle, 151
 Riocreux, Ingrid, 346
 Rosenbaum, Alexis, 174, 344
 Rubi, Stéphanie, 195, 351
 Russel, Diana, E., H, 85

S

Sagot-Duvauroux, Jean-Louis, 5
 Saïd, Edward, 14
 Salmon, Christian, 110, 346
 Sandberg, Sheryl, 277, 346
 Searle, Adrian, 202
 Seguin, Thomas, 42, 346
 Seidl, Monika, 147
 sexisme ordinaire, 255
 Shawan, M. Worsley, 150
 Sheftall-Guy, Beverly, 231, 340
 Siczkowski, Cavan, 317
 Simmel Georg, 69
 Simon During
 During Simon, 46
 Simon, Jenni, 125, 340
 Simonet-Tenant, François, 114
 Smith, Byron, 282
 Smith, Roberta, 50, 361
 Sotinel, Thomas, 303, 304
 ST. Felix, Doreen, 307

Starobinski, Jean, 140, 346
 Stefancic, Jean, 264
 stéréotypées
 142, 148, 162, 187, 311
 stéréotypes
 stéréotype, 53, 54, 57, 72, 90, 112, 113, 138, 139,
 142, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 162, 166,
 170, 187, 188, 189, 190, 191, 211, 230, 258, 276,
 283, 296, 312, 317, 321, 350, 362
 Storey, John, 22, 340
 storytelling, 32, 79, 109, 110, 111, 124, 136, 223, 245,
 246, 319, 344
 storytellings
 storytelling, 54, 109, 111
 Stuart Hall
 Hall Stuart, 11, 12, 13, 15, 18, 20, 21, 25, 26, 29, 30,
 35, 36, 37, 38, 43, 44, 45, 52, 59, 60, 61, 67, 68,
 92, 95, 96, 100, 101, 133, 134, 140, 141, 150, 151,
 152, 160, 161, 162, 176, 177, 178, 180, 199, 200,
 204, 208, 209, 219, 224, 236, 264, 266, 271, 326,
 330, 337, 338, 340, 345, 349, 350, 362,
 subalternes
 subalterne, 6, 8, 28, 59, 63, 179, 205, 265, 320
 subcultures, subculturel, subculture, 4, 25, 35, 36, 37, 38,
 197
 succès, 4, 10, 32, 37, 73, 80, 81, 82, 84, 117, 118, 119,
 121, 136, 149, 184, 192, 214, 215, 220, 223, 235, 242,
 259, 260, 288, 293, 294, 303, 319, 320, 321, 322, 323,
 348
 superstructures, 6, 13, 135, 151
 surmédiatisation, 205, 243
 Swash, Rosie, 84
 Sydney, Scott, 318, 356
 Symmonds, Alexandria, 291
 Symonds, Alexandria, 292

T

T. Adorno
 Theodore Adorno, 30, 38
 tabou, 45, 83, 139, 149, 185, 202, 207, 259, 273, 301
 Tamir, Maya, 41, 351
 Tardivel-Pouzadoux, Pascale, 49, 363
 texte
 textualités, textes, 12, 14, 37, 46, 66, 77, 87, 93, 96,
 98, 99, 101, 102, 103, 104, 111, 114, 115, 121, 123,
 140, 165, 169, 175, 176, 177, 192, 199, 206, 207,
 236, 243, 247, 249, 250, 252, 262, 265, 269, 279,
 282, 288, 289, 291, 308, 310, 311, 328, 329, 330,
 336, 342, 345, 346
 Therenty, Marie-Eve, 346
 Thruth, Sojourner, 262, 353
 Thuring, Reto, 89, 354
 Tier-Bienniek, Adrienne, 99, 341
 Tonet, Aureliano, 234, 357
 travestissement
 travesti, 148, 202

Tremblay Thierry, 56, 347
Turk, Alex, 347

V

V'ourch, François, 264

Vaillant, Alain, 24, 346, 347

valeurs

valeur, 6, 14, 37, 39, 40, 41, 42, 63, 87, 97, 106, 122,
124, 126, 133, 135, 137, 141, 146, 151, 154, 155,
184, 188, 203, 207, 209, 223, 224, 230, 272, 273,
309, 318, 320, 325

Vaughn, S. Justin, 70, 322, 347

village planétaire, 25

visibilité

visible, invisible, visibles, invisibles, invisibilisé,
invisibilise, 5, 30, 32, 35, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
66, 75, 130, 152, 166, 193, 201, 204, 210, 215, 218,
227, 241, 301, 320, 326

visibles

visibilité, 54, 56, 62, 73, 161, 227, 229, 241, 265, 266,
329

visualisation ,visuel, 6, 7, 11, 13, 17, 32, 53, 54, 60, 61,
64, 66, 70, 77, 81, 83, 85, 90, 96, 105,109, 110, 111,
114, 130, 141, 154, 169, 170, 171, 175, 199, 207, 220,
235, 241, 274, 282, 326

vivre-ensemble, 29, 242

W

Ward, Jesmyn, 111, 355

Woodward, Gary C.,, 156, 347

Woolf, Virginia, 297, 347

Y

Yves Michaud

Michaud, Yves, 39, 40, 41

Z

Zappi, Sylvia, 316, 357

ANNEXES

1- MICHELLE OBAMA - IMAGES

Michelle Obama, en couverture de *Vogue*, en 2009, 2013 et 2016.

Annexe 1.



Annexe 2.

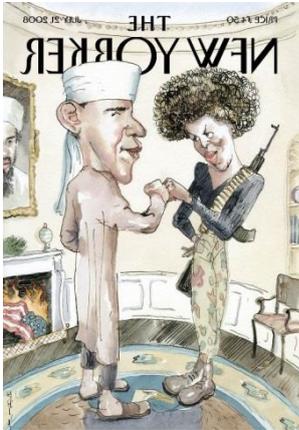


Annexe 3.



Annexe 4.

Michelle Obama et son époux, en une du *New Yorker*.



Annexe 5.

La photo officielle de Michelle Obama.



Annexe 6.

La une polémique de *Fuera de Serie*.



Annexe 7.

Le cheveu est politique.



Annexe 8.

La tenue en "jaune irisé".



Annexe 9.

Michelle Obama, non voilée, en Arabie Saoudite.



Annexe 10.

Michelle Obama, vue par le *Time*.



Annexe 11.

Le couple Obama chez *Essence Magazine*.



Annexe 12.

La une du *Radar online*.



- DISCOURS DE MICHELLE OBAMA

Annexe 13.

• LORS DE LA CONVENTION DÉMOCRATE DE 2008

In these prepared remarks, Michelle Obama talks about her personal story of growing up on the South Side of Chicago and giving up a corporate law job for public service. She discusses her marriage with Barack Obama and their commitment to their children — and, in particular, highlights the Obamas' commitment to working families. The speech as delivered may vary from the following text.

As you might imagine, for Barack, running for president is nothing compared to that first game of basketball with my brother, Craig.

I can't tell you how much it means to have Craig and my mom here tonight. Like Craig, I can feel my dad looking down on us, just as I've felt his presence in every grace-filled moment of my life.

At 6-foot-6, I've often felt like Craig was looking down on me ... literally. But the truth is, both when we were kids and today, he wasn't looking down on me. He was watching over me.

And he's been there for me every step of the way since that clear February day 19 months ago, when — with little more than our faith in each other and a hunger for change — we joined my husband, Barack Obama, on the improbable journey that's brought us to this moment.

But each of us also comes here tonight by way of our own improbable journey.

I come here tonight as a sister, blessed with a brother who is my mentor, my protector and my lifelong friend.

I come here as a wife who loves my husband and believes he will be an extraordinary president.

I come here as a mom whose girls are the heart of my heart and the center of my world — they're the first thing I think about when I wake up in the morning, and the last thing I think about when I go to bed at night. Their future — and all our children's future — is my stake in this election.

And I come here as a daughter — raised on the South Side of Chicago by a father who was a blue-collar city worker and a mother who stayed at home with my brother and me. My mother's love has always been a sustaining force for our family, and one of my greatest joys is seeing her integrity, her compassion and her intelligence reflected in my own daughters.

My dad was our rock. Although he was diagnosed with multiple sclerosis in his early 30s, he was our provider, our champion, our hero. As he got sicker, it got harder for him to walk, it took him longer to get dressed in the morning. But if he was in pain, he never let on. He never stopped smiling and laughing — even while struggling to button his shirt, even while using two canes to get himself across the room to give my mom a kiss. He just woke up a little earlier and worked a little harder.

He and my mom poured everything they had into me and Craig. It was the greatest gift a child can receive: never doubting for a single minute that you're loved, and cherished, and have a place in this world. And thanks to their faith and hard work, we both were able to go on to college. So I know firsthand from their lives — and mine — that the American dream endures.

And you know, what struck me when I first met Barack was that even though he had this funny name, even though he'd grown up all the way across the continent in Hawaii, his family was so much like mine. He was raised by grandparents who were working-class folks just like my parents, and by a single mother who struggled to pay the bills just like we did. Like my family, they scrimped and saved so that he could have opportunities they never had themselves. And Barack and I were raised with so many of the same values: that you work hard for what you want in life; that your word is your bond and you do what you say you're going to do; that you treat people with dignity and respect, even if you don't know them, and even if you don't agree with them.

And Barack and I set out to build lives guided by these values, and pass them on to the next generation. Because we want our children — and all children in this nation — to know that the only limit to the height of your achievements is the reach of your dreams and your willingness to work for them.

And as our friendship grew, and I learned more about Barack, he introduced me to the work he'd done when he first moved to Chicago after college. Instead of heading to Wall Street, Barack had gone to work in neighborhoods devastated when steel plants shut down and jobs dried up. And he'd been invited back to speak to people from those neighborhoods about how to rebuild their community.

The people gathered together that day were ordinary folks doing the best they could to build a good life. They were parents living paycheck to paycheck; grandparents trying to get by on a fixed income; men frustrated that they couldn't support their families after their jobs disappeared. Those folks weren't asking for a handout or a shortcut. They were ready to work — they wanted to contribute. They believed — like you and I believe — that America should be a place where you can make it if you try.

Barack stood up that day, and spoke words that have stayed with me ever since. He talked about "The world as it is" and "The world as it should be." And he said that all too often, we accept the distance between the two, and

settle for the world as it is — even when it doesn't reflect our values and aspirations. But he reminded us that we know what our world should look like. We know what fairness and justice and opportunity look like. And he urged us to believe in ourselves — to find the strength within ourselves to strive for the world as it should be. And isn't that the great American story?

It's the story of men and women gathered in churches and union halls, in town squares and high school gyms — people who stood up and marched and risked everything they had — refusing to settle, determined to mold our future into the shape of our ideals.

It is because of their will and determination that this week, we celebrate two anniversaries: the 88th anniversary of women winning the right to vote, and the 45th anniversary of that hot summer day when [Dr. Martin Luther King Jr.] lifted our sights and our hearts with his dream for our nation.

I stand here today at the crosscurrents of that history — knowing that my piece of the American dream is a blessing hard won by those who came before me. All of them driven by the same conviction that drove my dad to get up an hour early each day to painstakingly dress himself for work. The same conviction that drives the men and women I've met all across this country:

People who work the day shift, kiss their kids goodnight, and head out for the night shift — without disappointment, without regret — that goodnight kiss a reminder of everything they're working for.

The military families who say grace each night with an empty seat at the table. The servicemen and women who love this country so much, they leave those they love most to defend it.

The young people across America serving our communities — teaching children, cleaning up neighborhoods, caring for the least among us each and every day.

People like Hillary Clinton, who put those 18 million cracks in the glass ceiling, so that our daughters — and sons — can dream a little bigger and aim a little higher.

People like Joe Biden, who's never forgotten where he came from and never stopped fighting for folks who work long hours and face long odds and need someone on their side again.

All of us driven by a simple belief that the world as it is just won't do — that we have an obligation to fight for the world as it should be.

That is the thread that connects our hearts. That is the thread that runs through my journey and Barack's journey and so many other improbable journeys that have brought us here tonight, where the current of history meets this new tide of hope.

That is why I love this country.

And in my own life, in my own small way, I've tried to give back to this country that has given me so much. That's why I left a job at a law firm for a career in public service, working to empower young people to volunteer in their communities. Because I believe that each of us — no matter what our age or background or walk of life — each of us has something to contribute to the life of this nation.

It's a belief Barack shares — a belief at the heart of his life's work.

It's what he did all those years ago, on the streets of Chicago, setting up job training to get people back to work and after-school programs to keep kids safe — working block by block to help people lift up their families.

It's what he did in the Illinois Senate, moving people from welfare to jobs, passing tax cuts for hard-working families, and making sure women get equal pay for equal work.

It's what he's done in the United States Senate, fighting to ensure the men and women who serve this country are welcomed home not just with medals and parades but with good jobs and benefits and health care — including mental health care.

That's why he's running — to end the war in Iraq responsibly, to build an economy that lifts every family, to make health care available for every American, and to make sure every child in this nation gets a world class education all the way from preschool to college. That's what Barack Obama will do as president of the United States of America.

He'll achieve these goals the same way he always has — by bringing us together and reminding us how much we share and how alike we really are. You see, Barack doesn't care where you're from, or what your background is, or what party — if any — you belong to. That's not how he sees the world. He knows that thread that connects us — our belief in America's promise, our commitment to our children's future — is strong enough to hold us together as one nation even when we disagree.

It was strong enough to bring hope to those neighborhoods in Chicago.

It was strong enough to bring hope to the mother he met worried about her child in Iraq; hope to the man who's unemployed, but can't afford gas to find a job; hope to the student working nights to pay for her sister's health care, sleeping just a few hours a day.

And it was strong enough to bring hope to people who came out on a cold Iowa night and became the first voices in this chorus for change that's been echoed by millions of Americans from every corner of this nation.

Millions of Americans who know that Barack understands their dreams; that Barack will fight for people like them; and that Barack will finally bring the change we need.

And in the end, after all that's happened these past 19 months, the Barack Obama I know today is the same man I fell in love with 19 years ago. He's the same man who drove me and our new baby daughter home from the hospital 10 years ago this summer, inching along at a snail's pace, peering anxiously at us in the rearview mirror, feeling the whole weight of her future in his hands, determined to give her everything he'd struggled so hard for himself, determined to give her what he never had: the affirming embrace of a father's love.

And as I tuck that little girl and her little sister into bed at night, I think about how one day, they'll have families of their own. And one day, they — and your sons and daughters — will tell their own children about what we did together in this election. They'll tell them how this time, we listened to our hopes, instead of our fears. How this time, we decided to stop doubting and to start dreaming. How this time, in this great country — where a girl from the South Side of Chicago can go to college and law school, and the son of a single mother from Hawaii can go all the way to the White House — we committed ourselves to building the world as it should be.

So tonight, in honor of my father's memory and my daughters' future — out of gratitude to those whose triumphs we mark this week, and those whose everyday sacrifices have brought us to this moment — let us devote ourselves to finishing their work; let us work together to fulfill their hopes; and let us stand together to elect Barack Obama president of the United States of America.

Thank you, God bless you, and God bless America.

Source: The Democratic National Convention

Annexe14.

- **LORS DE LA CONVENTION DÉMOCRATE DE 2012**

Transcript of first lady Michelle Obama's speech at the Democratic National Convention, as prepared for delivery:

Thank you so much, Elaine...we are so grateful for your family's service and sacrifice...and we will always have your back.

Over the past few years as First Lady, I have had the extraordinary privilege of traveling all across this country.

And everywhere I've gone, in the people I've met, and the stories I've heard, I have seen the very best of the American spirit.

I have seen it in the incredible kindness and warmth that people have shown me and my family, especially our girls.

I've seen it in teachers in a near-bankrupt school district who vowed to keep teaching without pay.

I've seen it in people who become heroes at a moment's notice, diving into harm's way to save others...flying across the country to put out a fire...driving for hours to bail out a flooded town.

And I've seen it in our men and women in uniform and our proud military families...in wounded warriors who tell me they're not just going to walk again, they're going to run, and they're going to run marathons...in the young man blinded by a bomb in Afghanistan who said, simply, "...I'd give my eyes 100 times again to have the chance to do what I have done and what I can still do."

Every day, the people I meet inspire me...every day, they make me proud...every day they remind me how blessed we are to live in the greatest nation on earth.

Serving as your First Lady is an honor and a privilege...but back when we first came together four years ago, I still had some concerns about this journey we'd begun.

Annexe15.

- **À LA CONVENTION DÉMOCRATE DE 2016**

Thank you all. Thank you so much. You know, it's hard to believe that it has been eight years since I first came to this convention to talk with you about why I thought my husband should be president.

Remember how I told you about his character and convictions, his decency and his grace, the traits that we've seen every day that he's served our country in the White House?

I also told you about our daughters, how they are the heart of our hearts, the center of our world. And during our time in the White House, we've had the joy of watching them grow from bubbly little girls into poised young women, a journey that started soon after we arrived in Washington.

When they set off for their first day at their new school, I will never forget that winter morning as I watched our girls, just 7 and 10 years old, pile into those black SUVs with all those big men with guns.

And I saw their little faces pressed up against the window, and the only thing I could think was, what have we done?

See, because at that moment I realized that our time in the White House would form the foundation for who they would become and how well we managed this experience could truly make or break them. That is what Barack and I think about every day as we try to guide and protect our girls through the challenges of this unusual life in the spotlight, how we urge them to ignore those who question their father's citizenship or faith.

How we insist that the hateful language they hear from public figures on TV does not represent the true spirit of this country.

How we explain that when someone is cruel or acts like a bully, you don't stoop to their level. No, our motto is, when they go low, we go high.

With every word we utter, with every action we take, we know our kids are watching us. We as parents are their most important role models. And let me tell you, Barack and I take that same approach to our jobs as president and first lady because we know that our words and actions matter, not just to our girls, but the children across this country, kids who tell us I saw you on TV, I wrote a report on you for school.

Kids like the little black boy who looked up at my husband, his eyes wide with hope and he wondered, is my hair like yours?

And make no mistake about it, this November when we go to the polls that is what we're deciding, not Democrat or Republican, not left or right. No, in this election and every election is about who will have the power to shape our children for the next four or eight years of their lives.

And I am here tonight because in this election there is only one person who I trust with that responsibility, only one person who I believe is truly qualified to be president of the United States, and that is our friend Hillary Clinton.

That's right.

[What's on Michelle Obama's mind? Meet the speechwriter who puts it into words.]

See, I trust Hillary to lead this country because I've seen her lifelong devotion to our nation's children, not just her own daughter, who she has raised to perfection...

...but every child who needs a champion, kids who take the long way to school to avoid the gangs, kids who wonder how they'll ever afford college, kids whose parents don't speak a word of English, but dream of a better life, kids who look to us to determine who and what they can be.

You see, Hillary has spent decades doing the relentless, thankless work to actually make a difference in their lives...

...advocating for kids with disabilities as a young lawyer, fighting for children's health care as first lady, and for quality child care in the Senate.

And when she didn't win the nomination eight years ago, she didn't get angry or disillusioned.

Hillary did not pack up and go home, because as a true public servant Hillary knows that this is so much bigger than her own desires and disappointments.

So she proudly stepped up to serve our country once again as secretary of state, traveling the globe to keep our kids safe.

And look, there were plenty of moments when Hillary could have decided that this work was too hard, that the price of public service was too high, that she was tired of being picked apart for how she looks or how she talks or even how she laughs. But here's the thing. What I admire most about Hillary is that she never buckles under pressure. She never takes the easy way out. And Hillary Clinton has never quit on anything in her life.

And when I think about the kind of president that I want for my girls and all our children, that's what I want.

I want someone with the proven strength to persevere, someone who knows this job and takes it seriously, someone who understands that the issues a president faces are not black and white and cannot be boiled down to 140 characters.

Because when you have the nuclear codes at your fingertips and the military in your command, you can't make snap decisions. You can't have a thin skin or a tendency to lash out. You need to be steady and measured and well-informed.

I want a president with a record of public service, someone whose life's work shows our children that we don't chase form and fortune for ourselves, we fight to give everyone a chance to succeed.

And we give back even when we're struggling ourselves because we know that there is always someone worse off. And there but for the grace of God go I.

I want a president who will teach our children that everyone in this country matters, a president who truly believes in the vision that our Founders put forth all those years ago that we are all created equal, each a beloved part of the great American story.

And when crisis hits, we don't turn against each other. No, we listen to each other, we lean on each other, because we are always stronger together.

And I am here tonight because I know that that is the kind of president that Hillary Clinton will be. And that's why in this election I'm with her.

You see, Hillary understands that the president is about one thing and one thing only, it's about leaving something better for our kids. That's how we've always moved this country forward, by all of us coming together on behalf of our children, folks who volunteer to coach that team, to teach that Sunday school class, because they know it takes a village.

Heroes of every color and creed who wear the uniform and risk their lives to keep passing down those blessings of liberty, police officers and the protesters in Dallas who all desperately want to keep our children safe.

People who lined up in Orlando to donate blood because it could have been their son, their daughter in that club.

Leaders like Tim Kaine...

...who show our kids what decency and devotion look like.

Leaders like Hillary Clinton who has the guts and the grace to keep coming back and putting those cracks in that highest and hardest glass ceiling until she finally breaks through, lifting all of us along with her.

That is the story of this country, the story that has brought me to this stage tonight, the story of generations of people who felt the lash of bondage, the shame of servitude, the sting of segregation, but who kept on striving and hoping and doing what needed to be done so that today I wake up every morning in a house that was built by slaves.

And I watch my daughters, two beautiful, intelligent, black young women playing with their dogs on the White House lawn.

And because of Hillary Clinton, my daughters and all our sons and daughters now take for granted that a woman can be president of the United States.

So, look, so don't let anyone ever tell you that this country isn't great, that somehow we need to make it great again. Because this right now is the greatest country on earth!

And as my daughters prepare to set out into the world, I want a leader who is worthy of that truth, a leader who is worthy of my girls' promise and all our kids' promise, a leader who will be guided every day by the love and hope and impossibly big dreams that we all have for our children.

So in this election, we cannot sit back and hope that everything works out for the best. We cannot afford to be tired or frustrated or cynical. No, hear me. Between now and November, we need to do what we did eight years ago and four years ago.

We need to knock on every door, we need to get out every vote, we need to pour every last ounce of our passion and our strength and our love for this country into electing Hillary Clinton as president of the United States of America!

So let's get to work. Thank you all and God bless.

Annexel16.

- **AU C.U.N.Y.**

New York, New York
12:19 P.M. EDT

MRS. OBAMA: Wow! (Applause.) Let me just take it in. First of all, it is beyond a pleasure and an honor to be here to celebrate the City College of New York Class of 2016! You all, I mean, this has been the most fun I think I've had at a commencement ever. (Applause.)

Let me just say a few thank yous. Let me start, of course, by thanking President Coico for that wonderful introduction, for her leadership here at City College, for this honorary degree.

I also want to recognize Senator Schumer, Chancellor Milliken, Trustee Shorter, Edward Plotkin, as well as your amazing valedictorian, Antonios Mourdoukoutas -- did I get it right? (Applause.) And your amazing salutatorian, Orubba Almansouri. (Applause.) I really don't want to follow those two. (Laughter.) If anybody is wondering about the quality of education, just listening to those two speakers lets you know what's happening here. And I'm so proud of you both -- and to your families, congratulations. Well done. Well done. (Applause.)

And of course, let us not forget Elizabeth Aklilu for her amazing performance of the National Anthem earlier today. She blew it out of the water. (Applause.)

But most of all, I want to acknowledge all of you -- the brilliant, talented, ambitious, accomplished, and all-around outstanding members of the class of 2016! Woo! (Applause.) You give me chills. You all have worked so hard and come so far to reach this milestone, so I know this is a big day for all of you and your families, and for everyone at this school who supported you on this journey.

And in many ways, this is a big day for me too. See, this is my very last commencement address as First Lady of the United States. This is it. (Applause.) So I just want to take it all in. And I think this was the perfect place to be, because this is my last chance to share my love and admiration, and hopefully a little bit of wisdom with a graduating class.

And, graduates, I really want you all to know that there is a reason why, of all of the colleges and universities in this country, I chose this particular school in this particular city for this special moment. (Applause.) And I'm here because of all of you. I mean, we've talked about it -- Antonios, I'm going to talk a little bit about diversity, thank you. (Laughter.)

Just look around. Look at who you are. Look at where we're gathered today. As the President eloquently said, at this school, you represent more than 150 nationalities. You speak more than 100 different languages -- whoa, just stop there. You represent just about every possible background -- every color and culture, every faith and walk of life. And you've taken so many different paths to this moment.

Maybe your family has been in this city for generations, or maybe, like my family, they came to this country centuries ago in chains. Maybe they just arrived here recently, determined to give you a better life.

But, graduates, no matter where your journey started, you have all made it here today through the same combination of unyielding determination, sacrifice, and a whole lot of hard work -- commuting hours each day to class, some of you. (Applause.) Yes, amen. (Laughter.) Juggling multiple jobs to support your families and pay your tuition. (Applause.) Studying late into the night, early in the morning; on subways and buses, and in those few precious minutes during breaks at work.

And somehow, you still found time to give back to your communities -- tutoring young people, reading to kids, volunteering at hospitals. Somehow, you still managed to do prestigious internships and research fellowships, and join all kinds of clubs and activities. And here at this nationally-ranked university, with a rigorous curriculum and renowned faculty, you rose to the challenge, distinguishing yourselves in your classes, winning countless honors and awards, and getting into top graduate schools across this country. Whoa. (Laughter.)

So, graduates, with your glorious diversity, with your remarkable accomplishments and your deep commitment to your communities, you all embody the very purpose of this school's founding. And, more importantly, you embody the very hopes and dreams carved into the base of that iconic statue not so far from where we sit -- on that island where so many of your predecessors at this school first set foot on our shores.

And that is why I wanted to be here today at City College. I wanted to be here to celebrate all of you, this school, this city. (Applause.) Because I know that there is no better way to celebrate this great country than being here with you.

See, all of you know, for centuries, this city has been the gateway to America for so many striving, hope-filled immigrants -- folks who left behind everything they knew to seek out this land of opportunity that they dreamed of. And so many of those folks, for them, this school was the gateway to actually realizing that opportunity in their lives, founded on the

fundamental truth that talent and ambition know no distinctions of race, nationality, wealth, or fame, and dedicated to the ideals that our Founding Fathers put forth more than two centuries ago: That we are all created equal, all entitled to “life, liberty and the pursuit of happiness.” City College became a haven for brilliant, motivated students of every background, a place where they didn’t have to hide their last names or their accents, or put on any kind of airs because the students at this school were selected based not on pedigree, but on merit, and merit alone. (Applause.)

So really, it is no accident that this institution has produced 10 Nobel Prize winners -- (applause) -- along with countless captains of industry, cultural icons, leaders at the highest levels of government. Because talent and effort combined with our various backgrounds and life experiences has always been the lifeblood of our singular American genius.

Just take the example of the great American lyricist, Ira Gershwin, who attended City College a century ago. The son of a Russian-Jewish immigrant, his songs still light up Broadway today. Or consider the story of the former CEO of Intel, Andrew Grove, class of 1960. (Applause.) He was a Hungarian immigrant whose harrowing escape from Nazism and communism shaped both his talent for business and his commitment to philanthropy.

And just think about the students in this very graduating class -- students like the economics and pre-law major from Albania, who also completed the requirements for a philosophy major and dreams of being a public intellectual. The educational theater student from right here in Harlem who’s already an award-winning playwright and recently spoke at the White House. The biomedical science major who was born in Afghanistan and plans to be a doctor, a policy maker and an educator. (Applause.) And your salutatorian, whose Yemeni roots inspired her to study Yemini women’s writing and to advocate for girls in her community, urging them to find their own voices, to tell their own stories. I could go on.

These are just four of the nearly 4,000 unique and amazing stories in this graduating class -- stories that have converged here at City College, this dynamic, inclusive place where you all have had the chance to really get to know each other, to listen to each other’s languages, to enjoy each other’s food -- lasagna, obviously -- (laughter) -- music, and holidays. Debating each other’s ideas, pushing each other to question old assumptions and consider new perspectives.

And those interactions have been such a critical part of your education at this school. Those moments when your classmates showed you that your stubborn opinion wasn’t all that well-informed -- mmm hmm. (Laughter.) Or when they opened your eyes to an injustice you never knew existed. Or when they helped you with a question that you couldn’t have possibly answered on your own.

I think your valedictorian put it best -- and this is a quote -- he said, “The sole irreplaceable component of my CCNY experience came from learning

alongside people with life experiences strikingly different from my own.” He said, “I have learned that diversity in human experience gives rise to diversity in thought, which creates distinct ideas and methods of problem solving.” That was an okay quote. (Laughter and applause.) Okay, you’re bright. (Laughter.) I couldn’t have said it better myself.

That is the power of our differences to make us smarter and more creative. And that is how all those infusions of new cultures and ideas, generation after generation, created the matchless alchemy of our melting pot and helped us build the strongest, most vibrant, most prosperous nation on the planet, right here. (Applause.)

But unfortunately, graduates, despite the lessons of our history and the truth of your experience here at City College, some folks out there today seem to have a very different perspective. They seem to view our diversity as a threat to be contained rather than as a resource to be tapped. They tell us to be afraid of those who are different, to be suspicious of those with whom we disagree. They act as if name-calling is an acceptable substitute for thoughtful debate, as if anger and intolerance should be our default state rather than the optimism and openness that have always been the engine of our progress.

But, graduates, I can tell you, as First Lady, I have had the privilege of traveling around the world and visiting dozens of different countries, and I have seen what happens when ideas like these take hold. I have seen how leaders who rule by intimidation — leaders who demonize and dehumanize entire groups of people — often do so because they have nothing else to offer. And I have seen how places that stifle the voices and dismiss the potential of their citizens are diminished; how they are less vital, less hopeful, less free.

Graduates, that is not who we are. That is not what this country stands for. (Applause.) No, here in America, we don’t let our differences tear us apart. Not here. Because we know that our greatness comes when we appreciate each other’s strengths, when we learn from each other, when we lean on each other. Because in this country, it’s never been each person for themselves. No, we’re all in this together. We always have been.

And here in America, we don’t give in to our fears. We don’t build up walls to keep people out because we know that our greatness has always depended on contributions from people who were born elsewhere but sought out this country and made it their home — from innovations like Google and eBay to inventions like the artificial heart, the telephone, even the blue jeans; to beloved patriotic songs like “God Bless America,” like national landmarks like the Brooklyn Bridge and, yes, the White House — both of which were designed by architects who were immigrants. (Applause.)

Finally, graduates, our greatness has never, ever come from sitting back and feeling entitled to what we have. It’s never come from folks who climb the

ladder of success, or who happen to be born near the top and then pull that ladder up after themselves. No, our greatness has always come from people who expect nothing and take nothing for granted -- folks who work hard for what they have then reach back and help others after them.

That is your story, graduates, and that is the story of your families. (Applause.) And it's the story of my family, too. As many of you know, I grew up in a working class family in Chicago. And while neither of my parents went past high school, let me tell you, they saved up every penny that my dad earned at his city job because they were determined to send me to college.

And even after my father was diagnosed with Multiple Sclerosis and he struggled to walk, relying on crutches just to get himself out of bed each morning, my father hardly ever missed a day of work. See, that blue-collar job helped to pay the small portion of my college tuition that wasn't covered by loans or grants or my work-study or my summer jobs. And my dad was so proud to pay that tuition bill on time each month, even taking out loans when he fell short. See, he never wanted me to miss a registration deadline because his check was late. That's my story.

And, graduates, you all have faced challenges far greater than anything I or my family have ever experienced, challenges that most college students could never even imagine. Some of you have been homeless. Some of you have risked the rejection of your families to pursue your education. Many of you have lain awake at night wondering how on Earth you were going to support your parents and your kids and still pay tuition. And many of you know what it's like to live not just month to month or day to day, but meal to meal.

But, graduates, let me tell you, you should never, ever be embarrassed by those struggles. You should never view your challenges as a disadvantage. Instead, it's important for you to understand that your experience facing and overcoming adversity is actually one of your biggest advantages. And I know that because I've seen it myself, not just as a student working my way through school, but years later when I became -- before I came to the White House and I worked as a dean at a college.

In that role, I encountered students who had every advantage -- their parents paid their full tuition, they lived in beautiful campus dorms. They had every material possession a college kid could want -- cars, computers, spending money. But when some of them got their first bad grade, they just fell apart. They lost it, because they were ill-equipped to handle their first encounter with disappointment or falling short.

But, graduates, as you all know, life will put many obstacles in your path that are far worse than a bad grade. You'll have unreasonable bosses and difficult clients and patients. You'll experience illnesses and losses, crises and setbacks that will come out of nowhere and knock you off your feet. But unlike so many other young people, you have already developed the resilience and the maturity that you need to pick yourself up and dust

yourself off and keep moving through the pain, keep moving forward. You have developed that muscle. (Applause.)

And with the education you've gotten at this fine school, and the experiences you've had in your lives, let me tell you, nothing -- and I mean nothing -- is going to stop you from fulfilling your dreams. And you deserve every last one of the successes that I know you will have.

But I also want to be very clear that with those successes comes a set of obligations -- to share the lessons you've learned here at this school. The obligation to use the opportunities you've had to help others. That means raising your hand when you get a seat in that board meeting and asking the question, well, whose voices aren't being heard here? What ideas are we missing? It means adding your voice to our national conversation, speaking out for our most cherished values of liberty, opportunity, inclusion, and respect -- the values that you've been living here at this school.

It means reaching back to help young people who've been left out and left behind, helping them prepare for college, helping them pay for college, making sure that great public universities like this one have the funding and support that they need. (Applause.) Because we all know that public universities have always been one of the greatest drivers of our prosperity, lifting countless people into the middle class, creating jobs and wealth all across this nation.

Public education is our greatest pathway to opportunity in America. So we need to invest in and strengthen our public universities today, and for generations to come. (Applause.) That is how you will do your part to live up to the oath that you all will take here today -- the oath taken by generations of graduates before you to make your city and your world "greater, better, and more beautiful."

More than anything else, graduates, that is the American story. It's your story and the story of those who came before you at this school. It's the story of the son of Polish immigrants named Jonas Salk who toiled for years in a lab until he discovered a vaccine that saved countless lives. It's the story of the son of immigrant -- Jamaican immigrants named Colin Powell who became a four star general, Secretary of State, and a role model for young people across the country.

And, graduates, it's the story that I witness every single day when I wake up in a house that was built by slaves, and I watch my daughters -- two beautiful, black young women -- head off to school -- (applause) -- waving goodbye to their father, the President of the United States, the son of a man from Kenya who came here to America -- to America for the same reasons as many of you: To get an education and improve his prospects in life.

So, graduates, while I think it's fair to say that our Founding Fathers never could have imagined this day, all of you are very much the fruits of their vision. Their legacy is very much your legacy and your inheritance. And

don't let anybody tell you differently. You are the living, breathing proof that the American Dream endures in our time. It's you.

So I want you all to go out there. Be great. Build great lives for yourselves. Enjoy the liberties that you have in this great country. Pursue your own version of happiness. And please, please, always, always do your part to help others do the same.

I love you all. I am so proud of you. (Applause.) Thank you for allowing me to share this final commencement with you. I have so much faith in who you will be. Just keep working hard and keep the faith. I can't wait to see what you all achieve in the years ahead.

Thank you all. God bless. Good luck on the road ahead. (Applause.)

END

12:41 P.M. EDT

Lien discours : <https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2016/06/03/remarks-first-lady-city-college-new-york-commencement>

Annexe17.

- **SUR SON PROGRAMME LET'S GIRLS LEARN**

So often when people talk about the issue of global girls' education, they dive right into the policy weeds.

They talk about the numbers — how 62 million girls worldwide aren't in school right now. They talk about the barriers girls face to getting an education — how their families can't afford the school fees; or the nearest school is miles away, and walking there each day means risking assault and kidnapping; or there is a school nearby, but it doesn't have adequate bathrooms for girls, so they have to stay home when they have their periods, and they sometimes fall behind and wind up dropping out.

And all of this is true — but it also misses the fundamental point that this issue isn't just about access to resources like scholarships, transportation, and school bathrooms. It's also very much about attitudes and beliefs: the belief that girls should be valued for their bodies, not their minds; the belief that girls simply aren't worthy of an education, and their best chance in life is to be married off when they're barely even teenagers and start having children of their own.

For me, that's where this issue gets personal, because as I've traveled

the world as First Lady, I have met these girls, and they are so smart and hardworking, and so hungry for an education. I've met girls who make long, dangerous journeys each day to school and then come home and study for hours each night. I've met girls studying at rickety desks in bare concrete classrooms who are raising their hands so hard they're almost falling out of their chairs.

I see myself in these girls — in their ambition and their determination to rise above their circumstances. And I believe that because you're Lenny Letter readers — women who are talented, passionate, and ambitious — you'd see yourselves in these girls too.

Just imagine for a moment what it's like to be in their shoes. Imagine being a bright, curious young girl with all kinds of ideas about what you want to be when you grow up. And then one day, someone taps you on the shoulder and says, "Sorry, not you. You're a girl. Your dreams stop here. You have to drop out of school, marry a man 20 years older than you whom you've never met, and start having babies of your own."

Think about who — and what — you would be today if your formal education had ended after middle school and you knew only what you'd learned through eighth grade.

It's inconceivable, right? We wouldn't dream of accepting this fate for ourselves — or for our friends, sisters, or daughters. So why would we accept it for any girl on this planet — especially when we've got piles of research telling us that girls who go to school marry later, have healthier families, and earn higher salaries?

These girls deserve the same kind of chances we all had to learn and grow and contribute to their families and societies. That's why President Obama and I started Let Girls Learn, an initiative to help girls around the world go to school. Through Let Girls Learn, the U.S. government is coming together with governments in countries like the U.K., Japan, and South Korea and with businesses, nonprofit organizations, and concerned individuals to invest in adolescent girls' education across the globe.

And we need your help. That's why we launched the #62MillionGirls social-media campaign to get people engaged in this issue. Since then, #62MillionGirls has become a community of people who are passionate about girls' education.

And today, at South by Southwest, I'm launching the next phase of this campaign — the action phase — and calling on people not just to *care* about this issue, but to *do* something about it.

As part of this effort, [Girl Rising](#) is gathering together the #62MillionGirls community on [Change.org](#) as the central place for organizing further action. You can now go to [62MillionGirls.com](#) and pledge to take action to help girls worldwide go to school. You'll find the

information you need to educate yourselves and others about this issue, as well as all kinds of ideas for how to use your talents and skills to have an impact.

For example, a group of amazing artists (including Zendaya, Missy Elliott, Kelly Clarkson, and Janelle Monae) came together to record a song written by Diane Warren called "This Is for My Girls." The song just had its world radio premiere on iHeartRadio, and today it's set to make its iTunes debut and be performed live at South by Southwest. The proceeds from this song will benefit Let Girls Learn.

But you don't have to have a Grammy to make a difference here (I can't even carry a tune). You can organize a fun run, a battle of the bands, a trivia contest, a cocktail party — anything you can dream up and execute is fair game (within limits, of course). You absolutely have the power to make a difference on this issue, and girls around the world are counting on you to step up and act.

I want to end this letter with the story of just one of these girls — a young woman I met in Cambodia. She wakes up at four every morning to cook for her family, water their crops, and tend to their cows. Then she gets on her bicycle and pedals for an hour to get to school, where she studies as hard as she can to fulfill her dream of becoming a math teacher.

She told me, "I have been through a lot of hardships. I know that I need to overcome them. I've never thought that they are the barrier to stop me. I've never thought of giving up ... I never lose hope in myself."

Against the most heartbreaking odds, these girls never lose hope in themselves. The least we can do is give them a chance to go to school, fulfill that hope, and become who and what they are meant to be.

2- KARA WALKER

- IMAGES

Annexe 18.

La *Sugar Baby* de Kara Walker.



Le visage de la *Sugar Baby* est l'autoportrait de l'artiste.



Annexe19.

The Republik of New Africa at a crossroads. (*The Ecstasy*).



Annexe 20.

Monumentality (The Ecstasy).



Annexe 21.

L'inspiration de Kara Walker: *L'extase de Sainte Thérèse.*



Annexe 22.

Kara Walker vue par Michael Leavitt.



Annexe 23.

Autant en emporte le vent, le film. Cette histoire a souvent été reprise. Le roman a inspiré la plasticienne pour son *Gone*.



Annexe 24.

Santigold dans le clip, en collaboration avec Kara Walker, *Banshee*.



Annexe 25.

Kara Walker et le texte écrit.

Glaringly Obvious to all who knew them. He was a man of means and She an enigma. An example of Peace between the Races. The Beauty of her skin Mixed with The Purity of his Blood. Breeding a new Race of Mankind.!

3- BEYONCE

- IMAGES

Annexe 26.

Dans le clip vidéo *Hold up*, la chanteuse opte pour une robe solaire, qui fait référence à la déesse Oshun, une déesse africaine.



Annexe 27.

Beyoncé, femme forte, assise sur un "trône", tandis que la joueuse de tennis Serena Williams danse autour d'elle (dans le clip vidéo *Sorry/Lemonade*).



Annexe 28.

Beyoncé, jouant le rôle de la femme-trophée, dans le clip *Upgrade U*, en compagnie du rappeur Jay-Z, son époux.



Annexe 29.

La fille de Beyoncé, Blue Ivy, dans le clip politique de sa mère, *Formation*, avec sa coupe afro.



Annexe 30.

Beyoncé, dans le clip *Formation*, use de coiffures africaines, dont les *braids*, coiffure prisée par les femmes noires.



Annexe 31.

Dans le clip *Sorry*, Beyoncé opte pour une tiare à la Néfertiti, dans l'album-hommage à sa négritude : *Lemonade*.



Annexe 32.

Beyoncé est réputée pour sa longue crinière blonde.



Annexe 33.

Photo de la chanteuse Beyoncé, lors de la campagne de la marque L'Oréal. Le teint de la chanteuse avait été blanchi.



Annexe 34.

Beyoncé, dans ce qui est devenu sa tenue de scène favorite : le body.



Annexe 35.

Beyoncé au Superbowl en février 2016 ; elle forme ici le X, en hommage à Malcolm X.



Annexe 36.

Beyoncé, trop blanche chez Madame Tussauds.



Annexe 37.

Beyoncé, en "Black Barbie".



TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACES

REMERCIEMENTS

INTRODUCTION GÉNÉRALE4

PREMIÈRE PARTIE. CULTURE POPULAIRE, IMAGE ET TEXTE 31

I. LA CULTURE POPULAIRE OU DE MASSE..... 35

CHAPITRE 1. LE POPULAIRE35

1.1 LES PRODUITS POPULAIRES35

POPULAIRE ET *SUBCULTURES* 35

1.2 LES MÉDIAS ET LEUR PROPAGATION DU GOÛT ET DES VALEURS37

2. LE POSTMODERNISME42

2.1 POSTMODERNISME ET CHANGEMENT DES MENTALITÉS42

2.2 LE DOUTE ET L'INSTABILITÉ 46

CHAPITRE 2. VISIBLE ET INVISIBLE : EXISTER OU DISPARAITRE VIA
LE DISPOSITIF 53

1. VIVRE OU MOURIR..... 53

1.1 VISIBILITÉ ET DISPOSITIF53

1.2 MONDE FRACTURÉ, MEDIAS FRACTURÉS59

2. LE VISUEL61

2.1 VISUEL OU *MIMESIS*61

2.2 LA UNE ET L'ARTICULATION DU SOCIAL..... 66

2.3 LA POLITIQUE DES UNES DES GRANDS MEDIAS NOIRS AMERICAINS ET
DE LEURS CONCURRENTS72

II. STORYTELLING ET AUTOFICTION79

CHAPITRE 3. CLIPS VIDEO ET COLLABORATIONS79

1. LA CRÉATION ARTISTIQUE80

1.1 COLLABORATIONS STRATÉGIQUES80

1.2 PRODUCTIONS MUSICALES ET INDÉPENDANCE83

2. L'INTERTEXTE ET L'HÉTÉRÉGLOSSIE..... 86

2.1 INTERTEXTES AFRICAINS86

2.2 RAPPROCHEMENTS VERS L'AFRIQUE92

2.3 LA CULTURE COMME UN LANGAGE 95

CHAPITRE 4. DISCOURS CRÉÉS, DISCOURS INTERPRÉTÉS	99
1. USAGE DES DISCOURS	99
1.1 L'AFRIQUE ? SI LOIN, SI PRÈS	99
1.2 LES MINIS DISCOURS	101
2. RÉÉCRIRE SON HISTOIRE	109
2.1 LE STORYTELLING	109
2.2 L'AUTOBIOGRAPHIE ET L'AUTOFICTION	112
3. RECHERCHE DE SINGULARISATION	118
3.1 PARCOURS SCRIPTURAIRE DE BEYONCÉ ET STRATÉGIES CHEZ KARA WALKER	118
3.2 LA POLITIQUE DE PROXIMITÉ DE MICHELLE OBAMA	121
PARTIE 2. MÉDIAS VISUELS ET RÉSISTANCES NOIRES AMÉRICAINES	128
I. MÉDIAS ET POUVOIR SUR LES PUBLICS VIA LES PRATIQUES DU POPULAIRE	131
CHAPITRE 1. LA FORMATION DU CONSENTEMENT	131
1. LE POUVOIR	131
1.1 L'IDÉOLOGIE OU LA CONSTRUCTION D'UN SOCLE COMMUN	131
1.2 LES MÉDIAS OU LA VALORISATION DE MODÈLES PRÉFÉRENTIELS ...	140
2. LES DISCOURS PRÉCONÇUS	145
2.1 LES STÉRÉOTYPES OU LEURS ADAPTATIONS À DES FINS DE DÉCONSTRUCTION	145
2.2 REPRÉSENTATIONS ET REDÉFINITIONS IDENTITAIRES	150
CHAPITRE 2. LE MILIEU ET SON PRODUIT	155
1. LE MOI DIFRACTÉ	155
1.1 IDENTITÉ ET IDENTIFICATION	155
1.2 L'HYBRIDITÉ OU LA FRAGMENTATION DU CONTEMPORAIN	160
2. L'ORIGINE	163
2.1 CRÉATIVITÉ DES ŒUVRES DU "BAS"	163
2.2 PÉRIPHÉRIE ET MARGINALISATION	166
CHAPITRE 3. CRÉATIONS D'IMAGES	169
1. FORMES DISCURSIVES	169
1.1 LE VISUEL OU L'ATTRAIT DE L'AUTRE AUTREMENT	169
1.2 TEXTUALITÉ ET VARIATION DES MÉDIUMS	176
2. LE RÔLE DE LA POLITIQUE	179
2.1 LES SUBALTERNES ET LA POLITIQUE	179
2.2 LA POLITIQUE DU CENTRE	181

II. LE SUJET NOIR ET LA RUPTURE	183
CHAPITRE 4. LE CORPS NUISIBLE	183
1. LE PHYSIQUE NOIR FEMININ	189
1.1 ARME ET FAIBLESSE	190
1.2 CONTOURNER LE DISCOURS SUR LA FEMME NOIRE HYPERSEXUELLE	189
2. LE CORPS TRANSFORMÉ	190
2.1 LE CONTRE-STÉRÉOTYPE	190
2.2 LES DÉVIANCES	193
CHAPITRE 5. LE POSITIONNEMENT ET LE DÉBUT DE LA TRAVERSÉE	197
1. LA FORMATION DE SOI	197
1.1 LE BRICOLAGE : AGENCEMENT ESTHÉTIQUE DE SOI DANS L'ESPACE SOCIAL	197
1.2 LA RUPTURE	201
2. LE DONNER ET LE RECEVOIR DANS L'ÈRE CONTEMPORAINE	205
2.1 INTERTEXTUALITÉ ET RICHESSE	205
2.2 LE PHÉNOMÈNE HALLIEN DE MIGRANCE	208
PARTIE 3. FEMME NOIRE ET ÉTABLISSEMENT DE L'AUTONOMIE.....	212
I. PARCOURS DE LA LUTTE FEMININE ET SORTIE DE CRISE	215
CHAPITRE 1. LE DISCOURS FÉMININ OPPORTUNISTE	215
1. LA REPRODUCTION PAR RÉITÉRATION	215
1.1 LE MARKETING ARTISTIQUE	216
1.2 LE FÉMINISME CONTEMPORAIN OU OPPORTUNISTE : SOI-MÊME UNE... MARQUE	218
1.3 LA BARBIE, LA FEMME BLANCHE IDÉALE	224
2. LES FÉMINISMES : LUTTER CONTRE LA DOMINATION MASCULINE	226
2.1 LE FÉMINISME CONTEMPORAIN : RUPTURE AVEC L'ANCIEN FEMINISME NOIR ?.....	226
2.2 LES THÉORIES D'ÉMANCIPATION : L'AUTONOMIE COMME BUT	232
3. L'ÉCONOMIE POLITIQUE OU LE CAPITAL.....	234
3.1 LE FINANCIER DANS UNE PROBLÉMATIQUE DE POSITIONNEMENT CULTUREL	234

3.2 LA PRATIQUE DU BLING BLING	235
CHAPITRE 2. LA COMMUNAUTE EXPLIQUÉE.....	237
1. APPARTENANCE COMMUNAUTAIRE	237
1.1 LES COMMUNAUTÉS	237
1.2 LA COMMUNAUTÉ	241
2. HÉRITAGE ET PRINCIPES DU <i>BLACK FEMINISM</i>	248
2.1 LE DISCOURS DE LA FEMME NOIRE AMÉRICAINE	248
2.2 HISTORIQUE DU MOUVEMENT DES <i>BLACK FEMINISTS</i> ET VUE CONTEMPORAINE	256
2.3 LES PERSONNAGES FEMINISTES NOIRS ET LEURS LUTTES	261
3. BLANCHITÉ ET NÉGRITUDE.....	263
3.1 LA NÉGRITUDE ET LA BLANCHITÉ : LA PROBLÉMATIQUE DE LA COULEUR	263
3.2 LA COULEUR LA PLUS PROCHE DE LA "BLANCHE"	267
CHAPITRE 3. MATRIARCAT ET DOMINATION FÉMININE	269
1. LES RAPPORTS DE POUVOIR ET DE SUBORDINATION	269
1.1 LE NOUVEAU CENTRE : LA CONQUÊTE DES ESPACES	269
1.2 SURVIVRE A UNE ACTUALITÉ RÉDUCTRICE	271
1.3 LES RÉCURRENCES DISCURSIVES	272
2. LE REGARD MASCULIN ET LA STRATÉGIE FÉMININE	274
2.1 HISTORICITÉ DU REGARD MASCULIN ET PROBLÉMATIQUES.....	274
2.2 DÉFIER LE REGARD MÂLE	275
3. LE MOUVEMENT BLACK LIVES MATTER (BLM)	278
3.1 LE BLM DANS L'ACTUALITÉ ET SES RÉPERCUSSIONS	278
3.2 LE BLM ET SA QUÊTE IDENTITAIRE	281

II. LA DOMINATION ET LA FIN DE LA QUÊTE	285
CHAPITRE 4. <i>AGENCY</i> OU AUTONOMISATION	285
1. LE CONCEPT D' <i>AGENCY</i>	285
1.1 ÊTRE AUTONOME ET DOMINER	285
1.2 LE PROCESSUS D'AUTONOMISATION ET LES LIENS DE POUVOIRS.....	287
2. LA DOMINATION AU FÉMININ	293
2.1 LE POUVOIR DONNÉ ET CONQUIS	293
2.2 MANIFESTATION DE LA FORCE FÉMININE	294
CHAPITRE 5. MOBILISATION ET EFFECTIVITÉ DANS LE CHAMP	303
1. INTERMÉDIARITÉ ET DÉFINITIONS D'UNE NOUVELLE PERSONNALITÉ	303
1.1 LES MULTIPLES CHAMPS D'INTERVENTIONS	303
1.2 LA <i>BADASS</i> AFRO-AMÉRICAINNE	305
2. L' <i>EMPOWERMENT</i> /L'AUTONOMISATION : LA FIN DE LA QUÊTE	313
2.1 L' <i>EMPOWERMENT</i> CONTEMPORAIN ET MÉDIATICO-ARTISTIQUE	313
2.2 LA NOTION DE SUCCÈS CHEZ LES FEMMES ÉTUDIÉES.....	319
CONCLUSION.....	325
BIBLIOGRAPHIE	332
INDEX DES NOMS ET DES NOTIONS	365
ANNEXES.....	372
TABLE DES MATIÈRES.....	402

ⁱ Beyoncé Knowles Carter collabore avec d'autres producteurs, mais est l'*EXECUTIVE PRODUCER* de la plupart de ses albums. A l'exception des trois premiers, où elle était productrice en même temps que son père, Matthew Knowles.