

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

8 : 2 | 2011

Sex Sells, Blackness too?

Extrait d'ouvrage

« Get Your Freak On ». Images de la femme noire dans l'Amérique contemporaine

“Get Your Freak On”. Sex, Babies, and Images of Black Feminism

Patricia Hill Collins

Traducteur : Emmanuel Parent



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2676>

DOI : [10.4000/volume.2676](https://doi.org/10.4000/volume.2676)

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 41-63

ISBN : 978-2-913169-30-2

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Patricia Hill Collins, « « Get Your Freak On ». Images de la femme noire dans l'Amérique contemporaine », *Volume !* [En ligne], 8 : 2 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2676> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2676>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

« Get Your Freak On »

Images de la femme noire dans l'Amérique contemporaine

par

Patricia Hill Collins

Résumé : Dans ce chapitre extrait de son ouvrage *Black Sexual Politics* (2004), Patricia Hill Collins s'intéresse à la nouvelle configuration de la question raciale aux États-Unis, qu'elle nomme le « Nouveau Racisme ». Il s'agit d'une logique discriminante, dans une Amérique post mouvement des Droits civiques, qui ne place plus uniquement le biologique comme facteur explicatif d'une prétendue déviance des Noir.e.s mais qui justifie davantage l'exclusion et le contrôle d'une large partie de celles-ci en arguant et en se basant sur des facteurs culturels. La culture populaire noire constitue alors un espace stratégique de lutte pour la définition de l'identité noire. En examinant notamment les représentations de genre racisées (*black gender ideology*) produites dans la musique rap, en lien avec les médias de masse, la sociologue américaine interroge plus généralement la compréhension de l'identité noire par la société américaine, qui reste toujours hantée par l'histoire de l'esclavage.

Note de la rédaction : les inter-titres de l'article ne sont pas de l'auteur, et le texte original a été légèrement réduit pour les besoins de la publication. Les coupes sont indiquées par la mention [...].

2001 : Missy Elliott, la célèbre auteur-compositrice, productrice et chanteuse de rap, envoie son troisième album au top des charts, grâce à un tube survitaminé : « Get Your Freak On ». Clamant à qui veut l'entendre qu'elle peut tenir vingt rounds avec des « Négros » [*Niggahs*], Missy Elliott martèle qu'elle est vraiment la meilleure, parce qu'elle a un « crazy style ». Dans un remix, la chanteuse Nelly Furtado donne aussi sa version de « Get Your Freak On ». Visant Missy Elliott, Furtado n'est pas en reste : « C'est une freak et moi je suis une putain de golfeuse ». Au cas où on ne l'aurait pas compris, elle ajoute : « C'est qui la Bitch? Moi! » Le tube de Elliott devient si populaire que des sites web proposent bientôt des sonneries de portable qui reprennent les sons orientaux hypnotisant du morceau. Et voici qu'on entend jusque dans les Burger King : « Get Your Freak On »... « Hello? »

1981 : Au sommet de sa carrière, Rick James, « the King of Funk », marque les esprits avec « Superfreak ». La chanson parle des fans qui sont dans les coulisses avec leurs copines en espérant accoster une rock star. Superfreak, c'est la fille aux mœurs débridées, toujours sur la brèche. Elle est « plutôt chaude », lui, adore « la goûter », mais ce n'est pas le genre de fille qu'il peut présenter à sa mère. Ce grand succès de Rick James installe durablement le terme de *freak* dans la pop culture. Midnight Star chante « I'm Your Freakazoid, vient me voir et fait moi mal ». Le groupe Whodini, lui, raconte que les « freaks ne sortent que la nuit ». En 1990, MC Hammer samplera à son tour le « Superfreak » dans son album au succès planétaire, *Can't Touch This*. Ironie du sort, lorsqu'en 2001 Missy Elliott sort « Get Your Freak On », Rick James est cité dans le *Hall of fame* d'un site web potache, *The Funny Pages : List of Penises*. Au travers d'une liste étrange, qui comptait le « American Penis (ne l'oublie pas chez toi) », le « Macdonald's Penis (plus de 8 milliards de servis) », et le pénis de l'« Uncle Sam (we want you) », on finissait par trouver celui de la star du funk : « le pénis de Rick James (il est *superfreaky*) ».

Sous des dehors anodins, le tube de Missy Elliott avait donc un passif. Les différentes strates sémantiques du terme *freak* se sont sédimentées au carrefour du colonialisme, de la science et du divertissement. Sous le joug colonial, la proximité des peuples d'Afrique

« Get Your Freak On »

de l'Ouest avec les animaux sauvages, et notamment les singes, suscita dans l'imaginaire occidental le spectre de pratiques sexuelles « sauvages », dans un environnement violent et fondamentalement non civilisé (Jordan, 1968 : 3–43). Dans le discours colonial, le stigmate de la noirceur de peau, l'apparence primitive des cultures africaines, marquaient la frontière de l'anomalie la plus complète. Dans un contexte où les sciences européennes étaient comme polarisées par la question du corps¹, les canons de la normalité blanche et occidentale se sont construits en miroir d'une déviance noire, fantasmée, et hyper hétérosexualisée. Le sort réservé à Sarah Bartmann, les expériences médicales forcées sur des femmes esclaves dans les premières heures de la gynécologie, et les expériences odieuses menées sur des patients noirs malades de la syphilis à Tuskegee, ces trois exemples illustrent la façon dont la science occidentale a construit la différence raciale, en recherchant dans la physiologie du corps noir la déviance sexuelle (Fausto-Sterling : 1995 ; Giddings : 1992). Parallèlement, la culture du divertissement contribuait elle aussi à la sédimentation des divers sens contemporains du mot *freak*. Au XIX^e siècle, le terme est utilisé pour décrire les bizarreries du corps humain qu'on montre dans les foires et les cirques. Les individus qui sortaient de la normalité – femme à barbe, géant et nain –, tous étaient présentés comme des monstres de la nature, pour le plus grand plaisir du public venu les voir.

Quand Missy Elliott chante « Get Your Freak On² », elle mobilise donc un terme qui a une longue histoire derrière lui. Mais il y a plus. Dans les 20 ans qui séparent les chansons de James et Elliott, le terme *freak* a littéralement envahi la culture populaire, et s'est immiscé au cœur des questions de sexualité, d'identités sexuées, et des pratiques sexuelles. Le sexe « freaky », c'est celui qui est pratiqué au-delà des limites de la normalité, le « kinky sex » invoqué par Rick James et tant d'autres. Tout comme les concepts de race³, de genre et de sexualité dont

1. Sur cette question politique du corps comme phénomène spécifiquement occidental, et corollairement son traitement beaucoup plus lâche dans les sociétés africaines, voir Oyewùmi (1977).
2. On pourrait traduire « Get Your Freak On » par « Lâche le côté sauvage qui est en toi » (*ndt*).
3. Le terme de « race » n' a, aux USA, pas les mêmes connotations qu'en France, et n'est pas systématiquement associé à une conception raciste de la société. C'est pourquoi dans ce contexte il n'exige pas de guillemets. Hill Collins justifie d'ailleurs son usage du terme dans l'introduction de son livre, *Black Sexual Politics* (*ndt*).

les contours sont toujours mouvants, les sens de *freaky*, les pratiques *freaky* et les individus *freaks* évoluent en permanence. Le terme signifiait à l'origine une proximité sexuelle associée à la noirceur, mais être *freaky* n'est plus aujourd'hui réservé aux Noirs. Comme le disent Whodini dans un rap : « Les freaks sont de toutes sortes, de toutes les formes et couleurs, mais ce que j'aime le plus chez elles, c'est qu'elles savent vraiment faire l'amour. » James, Elliott ou d'autres artistes noirs ont peut-être montré la voie, mais les usages du *freak* se sont depuis longtemps affranchis de la seule expérience. Le mot lui-même est d'une résistance étonnante, passant sur le *dancefloor* comme une danse à part entière (*Le Freak*), comme un style connotant l'individualité, l'abandon sexuel, la folie, la sauvagerie et de nouveaux usages du corps. « Get Your Freak On » peut ainsi vouloir dire beaucoup de choses pour beaucoup de gens. Être qualifié de *freak*, être *freak* ou vivre *freak* tissent un écheveau complexe de significations sous les feux croisés de la race, du genre et du sexe.

Que faire alors des usages, du sens et de la volatilité même du terme *freak* dans le contexte du nouveau racisme ? Le terme se présente d'ailleurs rarement seul. *Nigger* (« négro »), *bitch* (« garce ») et *faggot* (« pédé ») émaillent eux aussi le langage de tous les jours. Pris ensemble, ces termes nous indiquent que les lignes de force du racisme et du sexisme contre les femmes et les gays sont retravaillées historiquement, et s'expriment pleinement dans les cultures médiatiques contemporaines. *Bitch*, *nigger*, *freak* et *faggot* ne sont peut-être après tout que des mots. Mais d'un autre côté, ces termes se trouvent à un carrefour idéologique qui reproduit tout comme il résiste aux logiques de domination qui le traversent de part en part. Parce que le nouveau racisme a besoin de nouvelles justifications idéologiques, ces mots participent à la transformation des conditions sociales. Tout en les subissant, les gens s'opposent aussi aux systèmes qui les oppriment. Souvent, c'est en retournant le stigmate qu'ils témoignent de cette faculté de résistance, à la manière des rappeurs noirs qui utilisent le terme *nigger* pour défier, sur le terrain du langage, l'Amérique raciste (Kennedy, 2002 : 48), même si on peut légitimement débattre de l'efficacité d'une telle stratégie.

La nouvelle donne aujourd'hui, sous le nouveau racisme, c'est l'influence déterminante de la culture populaire noire et des mass médias. C'est dans cet espace médiatique que les idées sur

« Get Your Freak On »

la sexualité noire sont débattues et contestées. Dans l'Amérique moderne, où les institutions communautaires se sont érodées, la culture populaire a vu son importance décuplée, comme source d'informations et d'idées. La jeunesse noire américaine, en particulier, ne peut plus s'appuyer comme avant sur le dense tissu de familles, d'organisations fraternelles, religieuses et communautaires, de clubs scolaires, sportifs, etc., qui les aidaient à construire leur vie dans un monde social profondément inégalitaire. Les mass médias remplissent ce vide, surtout les films, la télévision, et la musique qui forment le marché de la culture populaire noire. Avec les nouvelles technologies qui accroissent de façon considérable la création et la diffusion de l'information, les mass médias ont un besoin toujours plus vorace d'histoires et de matériaux culturels divers pour les chaînes câblés, les jeux et autres canaux publicitaires. Du fait de son autorité et de sa capacité à influencer sur les perceptions du monde, la sphère médiatique mondialisée véhicule des images de la féminité et de la masculinité noires. Ce faisant, elle charrie inévitablement des idéologies raciales, de genre, de sexe et de classe.

Dans les années 1990, la culture populaire noire américaine a commencé à générer d'importants profits. À partir de ce moment, la culture africaine-américaine fut photographiée, enregistrée et/ou numérisée, et disséminée aux quatre coins du globe. Cette nouvelle culture commerciale noire est très marketing. Elle a donné un coup de fouet aux industries de la culture, qui puisent abondamment dans le style et les œuvres de la jeunesse urbaine noire. Dans ce contexte, l'image des femmes et des hommes noirs américains représente un enjeu majeur et l'objet de luttes intenses. Le nouveau racisme, ai-je dit, a besoin de nouvelles justifications idéologiques, et les images performatives [*controlling images*] de la féminité et de la masculinité noires y concourent pleinement⁴. Dans le même temps, ces lieux

4. J'utilise les termes de représentations, de stéréotypes et d'images performatives [*controlling images*] pour qualifier les descriptions des Afro-descendants dans la littérature scientifique et la culture populaire. Chaque terme possède son histoire propre. Les représentations ne sont pas forcément stéréotypées, les stéréotypes ne fonctionnent pas obligatoirement comme des images performatives. Ce sont les images performatives qui sont le plus étroitement liées aux relations de pouvoir entre la race, le genre, la classe et la sexualité. Sur ce point, voir mes propres travaux : *Black Feminist Thought : Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (2000 : 69-96).

médiatiques sont investis par les hommes et les femmes noirs pour s'opposer au racisme, à l'exploitation de classe et au sexisme.

Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que dans un contexte post apartheid, les images de la différence raciale se sont nécessairement transformées pour s'adapter à l'idéologie *color-blind* mise en place à l'issue des luttes pour les droits civiques. Ces images ont alors souvent pris la forme d'une différence de classe. Dans les années 1980 et 1990, aux images classiques des Noirs pauvres et d'ouvriers se sont ajoutées des représentations opposées d'une forme nouvelle de respectabilité noire, qui servaient à qualifier une classe moyenne noire en devenir. La culture des pauvres et de la classe ouvrière était présentée comme « authentiquement » noire, au détriment des classes moyennes noires. Dans les séries télévisées, c'était les pauvres qui parlaient « noir », marchaient « noir », qui avaient une attitude « noire ». N'ayant pas assimilé les valeurs et les standards américains, il était somme toute normal que ces gens-là soient confinés dans les ghettos. À l'inverse, c'est parce que les personnages de la classe moyenne et de la bourgeoisie noire ne possédaient pas ces attributs ethnoculturels, qu'on pouvait considérer que les Noirs riches et assimilés étaient prêts pour l'intégration raciale. Cette convergence des représentations de classe et de race a aussi un impact sur les notions de genre et de sexe. Les représentations de l'authenticité des pauvres et de la classe ouvrière noire, et par effet de miroir, celles de la respectabilité *middle-class*, viennent toujours – et de plus en plus – sous des formes genrées. À mesure que la féminité et la masculinité noires se trouvaient reformulées au travers du prisme de la classe, une constellation mouvante d'images de la féminité noire reconfigurait la sexualité des femmes noires et venait donner une assise idéologique au nouveau racisme.

« Get Your Freak On »

La « Bitch »⁵

Les images des femmes noires des milieux populaires semblent se polariser autour de deux stéréotypes : la « Bitch » d'une part, et la « Bad Black Mother » d'autre part – soit dans leurs rapports aux hommes, et aux enfants. L'image dominante de la « bitch » est une première représentation, qui décrit les femmes noires sous des dehors agressifs, braillards – des femmes grossières et arrogantes. Cette image, qui devient de plus en plus dominante lorsqu'il s'agit de penser les femmes pauvres et issues des milieux populaires, est d'une certaine manière une version moderne et revisitée de la mule de l'époque de l'esclavage. Mais là où la mule était simplement opiniâtre et têtue (c'est-à-dire opposant une résistance passive), devant être poussée et surveillée en permanence, la bitch est agressive et cherche ouvertement la confrontation. Le terme de bitch est clairement conçu pour remettre les femmes à leur place. Traiter quelqu'un de bitch est déjà injurieux, mais si on le combine à d'autres insultes, cela peut devenir vraiment glaçant. En 1999, la cour de l'État du New Jersey a suspendu un juge pour ses dérapages et ses écarts de conduite. Il avait notamment essayé de convaincre un procureur d'accepter un accord avec l'avocat de la défense pour revoir à la baisse les chefs d'inculpation à l'encontre de quatre hommes accusés d'avoir volé et tué une femme noire de 67 ans. Le juge avait signifié au procureur de ne pas trop s'en faire. Après tout, la victime n'était-elle pas qu'une « vieille bitch nègre » [*some old nigger bitch*] (Kennedy, 2002 : 63) ?

Dans la culture populaire contemporaine, dépeindre les femmes noires comme des *bitches* est donc devenue une sorte de lieu commun. Cela les diabolise et les déféminise. Toutefois, la culture hip hop nous a habitué à des retournements spectaculaires, comme avec le terme de *nigger*, détourné de son sens par les jeunes Noirs eux-mêmes. De la même façon, le terme de bitch et son cortège de connotations péjoratives font l'objet d'une réappropriation conflictuelle. Par ailleurs, il existe différentes sortes de bitches. Pour mes jeunes étudiantes de l'université de Cincinnati par exemple, il était assez clair que « bitch » et « Bitch » était

5. Le terme de « bitch », sur lequel se focalise l'article par la suite, désigne au sens premier la chienne, renarde ou louve. Puis dans un sens dérivé : « garce, salope » (Robert & Collins supersenior). Compte-tenu de sa forte valeur idiomatique, nous le laissons en anglais dans la traduction (*ndt*).

deux choses différentes. Toutes les femmes sont potentiellement des « bitches » avec un b minuscule. Ce terme possède alors une connotation péjorative. Mais certaines étudiantes s'enorgueillissaient de pouvoir être des « Bitches », et affirmaient parfois de façon véhémement que seules les Africaines-Américaines pouvaient revendiquer ce titre, avec un B majuscule. Les Bitches avec une majuscule, ou dans leurs propres mots des « Black Bitches », sont des filles vraiment fortes, fières, qu'on peut légitimement admirer.

Archéologie de la Bad Black Bitch

Elles n'ont peut-être pas tout à fait tort. Au début des années 1970, quand des films comme *Shaft* et *Superfly* réduisaient les femmes à de simples accessoires sexuels pour héros noirs, les films de Pam Grier⁶ ont annoncé l'arrivée d'une « bitch » d'un genre nouveau. Dans le registre de la « Black Bitch », les rôles joués par Pam Grier associaient la beauté, la féminité, la sexualité et la violence. Par exemple, dans *Sheba Baby* (1975), Grier se fait traiter de « bitch » par les voyous qu'elle fréquente, même si le terme apparaît à la fois dérisoire et décalé. Mais à d'autres moments du film, le mot est employé de façon beaucoup plus valorisante. Lorsqu'elle utilise sa beauté, son style, son intelligence et son agressivité même au service de la communauté, elle se transforme en « Bad Bitch », c'est-à-dire en femme noire à l'image positive. Mais ses films ne sont pas exempts de violence, et Grier sait d'ailleurs y tenir une place de premier plan. Même si au vu des canons esthétiques occidentaux, sa féminité est acquise (elle a de longs cheveux, un beau visage, une jolie silhouette), le fait qu'elle soit plus grande que la plupart des hommes la rend à même de les dominer. Elle ne s'en prive d'ailleurs pas : elle gifle son frère qui a cédé à des dealers dans *Foxy Brown* (1974), elle plonge la tête d'un gangster dans un sac de farine après l'avoir étranglé avec sa cravate (*Sheba Baby*, 1975). Aussi, elle peut bien se faire traiter de bitch, dans *Foxy Brown* et *Sheba Baby*, elle tient sa revanche sur les gangsters et les dealers qui exploitent leurs frères noirs. Et même, sa conduite lui vaut les louanges d'autres personnages masculins noirs, dans ces

6. Pam Grier est une actrice de l'époque de la Blaxploitation. Elle est connue en France pour son premier rôle dans le film de Quentin Tarantino, *Jackie Brown* (1997) (ndt).

« Get Your Freak On »

films comme dans le public. Le critique Daniel Bogle a décrit la réaction du public à une scène d'anthologie de *Foxy Brown*, qu'il décrit lui-même comme « perverse et jouissive ». Avant la scène proprement-dite, le petit ami et le frère de Grier/Foxy Brown se sont fait descendre par deux caïds de la drogue, un Blanc corrompu et sa petite amie. Foxy Brown rattrape finalement le dealer, lui fait baisser sa braguette et le castre. Bogle décrit alors la scène suivante :

« Pam va ensuite rendre visite à la petite copine du dealer, en emmenant un bocal qui contient ses bijoux de famille. Elle le lui jette à ses pieds, et on devine que le précieux contenu se met à rouler par terre. Saisie d'épouvante en reconnaissant ce qu'elle a sous les yeux, la petite amie se met à hurler le nom de l'homme qu'elle a aimé. « Steeeve! » Et le public de rugir de plaisir et d'effroi à ce moment de la scène! » (Bogle, 1989 : 252)

Apparemment, en 1974, les hommes noirs n'étaient pas si intimidés que ça par le personnage que jouait Pam Grier, du moins tant qu'elle restait de leur côté.

Pourtant, même si les frasques de Pam Grier avait fait de la « Black Bitch » une nouvelle icône, la culture populaire noire actuelle – et sa tendance patriarcale – a plutôt délaissé cette dimension des rapports sociaux de sexe. Les comédiens noirs ont enfoncé le clou en se moquant systématiquement des femmes noires, les décrivant comme « vulgaires » et « laides ». À l'instar des homos noirs qui, comme le remarquait le cinéaste Marlon Riggs, sont perpétuellement les victimes de blagues sur les « sissy » [*tapettes*] et les « punks », les « bitches » sont régulièrement l'objet de moqueries dans la culture populaire noire. Par exemple, les femmes sont très souvent tournées en ridicule par des acteurs noirs célèbres comme Redd Fox, Eddie Murphy ou Martin Lawrence, qui les décrivent régulièrement comme des hommes (ce qui est aussi le lot habituel des lesbiennes noires). Dans d'autres situations, des acteurs noirs se déguisent en femmes pour créer des situations comiques. Quasiment tous les humoristes noirs du show *Saturday Night Live* se sont au moins une fois déguisés en femme pour caricaturer des femmes noires. En se travestissant de la sorte, les acteurs noirs alimentent les images stéréotypées de femmes laides et ressemblant trop aux hommes (grosses, noires, cheveux courts). Agressives comme les hommes, elles méritent bien leur surnom de « bitches ». Pour Jil Nelson : « Les comédiens noirs ont

enfermé les femmes noires dans des stéréotypes négatifs, qui deviennent par la suite le support à une haine de soi projetée sur la plus facile des cibles : les femmes noires. » (Nelson, 1997 : 102)

Dans la culture populaire, l'association des stéréotypes sur les bitches et la sexualité peut finir par être fatale. Dans l'imaginaire américain traditionnel, les femmes noires vivent dans la promiscuité sexuelle. Dès lors, certaines représentations de la « bitch » drainent des images profondément ancrées sur la nature sauvage de la femme noire. C'est la question du contrôle de la sexualité de la « femme noire » qui est cruciale. L'un des signes du pouvoir de la « bitch » est sa capacité à utiliser la sexualité à son profit. Les bitches contrôlent les hommes, ou au moins tentent de le faire, en utilisant leur corps comme une arme. Dans son roman *The Coldest Winter Ever*, la MC Sister Souljah développe le personnage de la « bad bitch », traditionnellement associée à la culture hip hop dans ce qu'elle a de plus matérialiste. Souljah raconte l'histoire de Winter Santiago, fille d'un gros dealer de New York, l'aînée de trois autres sœurs aux patronymes pittoresques : Porsche, Mercedes et Lexus. Véritable roman d'apprentissage, le livre retrace l'adolescence turbulente de Winter et ses efforts pour devenir une « bad bitch », jusqu'à ce qu'elle apprenne à ses dépens, lorsque son père est jeté en prison, à quel point richesse et pouvoir peuvent s'avérer précaires. Les descriptions par Souljah de Winter Santiago comptent parmi les meilleurs portraits de la « bad bitch » :

« Une bitch est une femme qui gère son business sans qu'on s'en rende compte. Seules les pauvres filles se laissent griser par l'amour au point de négliger les choses vraiment importantes. Par exemple, tu vois un beau négro qui descend le boulevard, et ça t'excite au point de mouiller rien qu'en le voyant. Tu l'accostes, tu le regardes d'un peu plus près et tu te dis qu'il est pas mal. Tu promènes ton regard sur son corps, tu vérifies qu'il est bien monté, et tu te dis que vraiment, il vaut le coup. Mais là, tu réalises soudain qu'il n'a pas de montre, tu ne vois pas de clés de voiture accrochées à son cou, pas de bijoux et il porte des baskets toutes pourries. Putain, il est fauché ce mec. » (Souljah, 1999 : 4)

Pour Winter, deux options se présentent alors. Elle peut soit l'emmener chez lui « et le baiser juste pour le plaisir du sexe, sans pour autant se laisser aller émotionnellement, étant

« Get Your Freak On »

donné qu'il n'a de toute façon pas les moyens de l'entretenir » ou bien elle peut passer son chemin et laisser ce petit cul fauché sur le carreau. Dans tous les cas de figure, une relation durable n'est même pas envisageable.

Cette bitch matérialiste et habitée par le sexe est devenue une véritable icône dans la culture hip hop. Toute la difficulté est de savoir ce qui fait la différence entre les représentations de femmes noires qui sont libérées sexuellement de celles qui ne sont que des objets sexuels à la disposition du stupre des hommes noirs. D'un côté, on a pu dire du personnage public de la star de rap Lil' Kim qu'elle n'était finalement qu'une putain dominatrice [*female hustler*]. À l'image de ses alter-egos rappeurs qui profitent des femmes à la fois sexuellement et financièrement, Lil' Kim semble être l'incarnation même du personnage de Winter Santiago. Dans le magazine *Vibe*, un journaliste dresse ainsi le portrait de la star :

« La mythologie de Lil' Kim tourne toute entière autour de son propre sexe : le pouvoir, le plaisir, le mélange trouble d'émotions et de commerce qu'est devenu le sexe dans la culture populaire. C'est probablement elle qui incarne le mieux l'image de la bombe sexuelle, une sorte de Madonna noire qui transforme la grandeur et la décadence du ghetto en une montagne de lingots d'or. »

Mais l'article de *Vibe* entend aussi attirer l'attention du lecteur sur la « dimension plus douce » de son personnage : « N'oublions pas que la vraie nature de Lil' Kim, c'est l'amour. L'irrésistible attraction qu'elle exerce sur chacun d'entre nous est due au fait que l'amour – charnel, familial, autodestructeur et spirituel – est au centre de son personnage. Le sexe n'est que l'aspect le plus commercial et vendeur de cet amour profond. » (Marriot : 126) Que penser alors de Lil' Kim ? N'est-elle que la version féminine des rappeurs misogynes ? Si oui, alors seules comptent ses performances publiques. Pour être réelle, sa mise en scène de la sexualité doit s'inscrire dans un récit plus large sur son authenticité de femme noire des classes populaires.

Prendre contrôle de la sexualité

De l'autre côté, de nombreuses rappeuses font plutôt de leur sexualité une arme au service de leur liberté et de leur indépendance. Être ouverte sexuellement ne fait pas d'une femme une fille facile ou une « pute » [ho]. Quand Salt 'n Pepa mettent en scène le retournement du stigmate dans leur vidéo « Most Men Are Tramps », elles remettent en cause l'idée répandue selon laquelle la sexualité féminine est dangereuse quand elle n'est pas sous le contrôle des hommes. Laissées à elles-mêmes, les femmes deviennent immorales. Salt 'n Pepa haranguent le *dancefloor* : « Avez-vous déjà vu un homme tebé et grossier... persuadé qu'il est le plus beau cadeau que Dieu ait envoyé sur terre aux femmes ? » Le clip met en scène un groupe de danseurs en trenchs noirs qui ouvrent leur manteau lorsque les MC's répètent le mot « tramp », dévoilant une nudité mal cachée par un petit string rouge. La vidéo n'exploite pas ces hommes sexuellement, on ne les voit qu'une seconde dans le clip. Mais l'idée est de se servir de ce renversement des rôles pour mettre à nu et dénoncer les stéréotypes sur les femmes (Roberts, 1995 : 79). Dans d'autres morceaux comme « Let's Talk About Sex » et « It's None of your Business », les rappeuses réaffirment ce credo de liberté sexuelle.

La question du contrôle est donc devenue centrale dans l'univers d'une culture populaire noire façonnée par les mass medias. Certaines femmes sont des bitches qui contrôlent leur propre sexualité : elles se « maquent avec un freak » [*They « get a freak on »*], qui va rester sous leur emprise et leur bon vouloir. Qu'elle « baise des mecs » pour le plaisir, la drogue, la revanche ou l'argent, la bitch portée sur le sexe est une version moderne de la Jézabel biblique, reformulée pour les canaux médiatiques contemporains. L'image de la femme lubrique, cherchant à dominer de riches hommes noirs, a littéralement envahi la culture populaire. Les athlètes sont des cibles : avoir un enfant avec un sportif de haut niveau est une façon de s'assurer un avenir financier. Les travailleuses du sexe, que ce soit le téléphone rose, le lap dancing, ou encore la prostitution rémunérée, peuplent également cet imaginaire de la bitch sexualisée. Les prostituées qui travaillent sans mac, qui gardent pour elles les compensations financières, sont typiquement des bitches qui travaillent à leur compte.

« Get Your Freak On »

Mais ces images de bitches noires hyper sexualisées ne sont pas seulement le produit d'espaces médiatiques mondialisés, impersonnels et lointains. Artistes, producteurs et chefs de projets noirs participent également à leur prolifération. Comme le remarque Lisa Jones, ce qui fait le plus mal avec la « salope » [*skeezer*] actuelle est que, à la différence de ses anciennes versions, celle-ci est directement créée par des hommes noirs (Jones, 1994 : 80). À voir les productions de certains artistes noirs américains de sexe mâle, on se dit que Lisa Jones n'a probablement pas tout à fait tort.

Au début des années 1990, avec l'émergence du gangsta rap, un glissement important et dramatique s'est produit au sein de la culture populaire médiatique africaine-américaine. D'une certaine manière, la *célébration* des corps des femmes noires et des usages qu'elles en faisaient a toujours fait partie des cultures populaires noires. Pensons par exemple au morceau de rhythm 'n blues « Brick House ». Mais cette célébration a peu à peu laissé place à la *réification* du corps des femmes noires, comme simple élément d'une culture plus large façonnée par et pour le marché. Les clips vidéos actuels se sont progressivement peuplés de hordes de femmes noires dansant, se pavanant, et finalement réduites au rôle d'accessoires sexuels pour rappeurs misogynes. Ces femmes n'ont généralement que deux seuls et uniques attributs : elles ne sont jamais présentées individuellement et sont chichement vêtues. Chaque femme peut virtuellement être remplacée par une autre et toutes sont réduites à leur corps. Ce traitement des corps noirs féminins dénudés a, ironiquement, une longue histoire dans les sociétés occidentales, depuis les exhibitions d'esclaves nues lors des ventes aux enchères au temps de l'esclavage jusqu'aux représentations des corps féminins noirs dans la vidéo et le cinéma contemporains.

Depuis les débuts de la période coloniale, la réification des corps féminins noirs a été menée en fonction de buts variés, mais qui pouvaient tous être subsumés sous une même problématique raciale. Aujourd'hui, dans le contexte post droits civiques, le rôle dans lequel on cantonne les corps des femmes noires s'est complexifié et différencié selon le prisme du genre. Les hommes et les femmes ont joué des rôles différents dans ce processus de réification. Les hommes tout d'abord, qui apparaissent dans les clips vidéos, construisent une certaine

version de leur masculinité, en contrepoint de ces corps de femmes noires nus et anonymes qui leurs servent de faire-valoir sur scène. De leur côté, les femmes font de leur corps un objet afin d'être acceptées au sein de cet univers contrôlé par les hommes. Aujourd'hui, les femmes noires peuvent se faire décréper les cheveux, se mettre des lentilles de contact bleues, teindre leurs cheveux en blond et se faire mettre des implants siliconés pour avoir une poitrine plus avantageuse. Elles peuvent même, à l'instar de Janet Jackson, se faire enlever une côte pour affiner leur tour de taille. Et tout cela pour apparaître plus « belles⁷ ».

La « Bad Black Mother »

Les « Black bitches » sont une chose. Les « Black bitches » qui sont fécondes et deviennent des mères en sont une autre. Et sous cet angle, le terme de *bitch* revêt un sens nouveau. Dans une réminiscence de l'association des Africains et des animaux, le terme de *bitch* renvoie aussi à celui de *chienne*. Il convoque tout un réseau sémantique qui relie la sexualité débridée à une fécondité non maîtrisée. Les chiennes ou les bitches « s'accouplent » et produisent des portées de petits chiots. Dans le contexte de discours raciaux qui ont longtemps associé les Afro-descendants aux pratiques animales, le terme de *bitch* n'est pas anodin. En sus, les nouvelles technologies qui mettent l'accent sur les machines font émerger une variante de cette *bitch* animalisée. Face aux corps noirs animalisés, les femmes noires deviennent des machines faites pour durer. La « superwoman » noire devient une véritable « machine de sexe » qui ne tarde pas à se transformer à nouveau en « machine à pondre ». L'idéologie qui se trouve en filigrane de ces associations d'idées et de termes est qu'une sexualité débridée ne peut que produire des bébés non prévus, non désirés et, en bout de course, des enfants mal éduqués qui menaceront la société.

7. Au chapitre 6 de mon ouvrage *Black Sexual Politics* (« Very necessary : redefining black gender ideology »), j'examine comment les images de la féminité blanche, et tout particulièrement celle concernant la beauté physique, fonctionnent comme une idéologie de genre hégémonique pour toutes les femmes.

« Get Your Freak On »

La représentation de la bitch sexualisée sollicite donc tout un nouveau réseau de représentations sur la féminité des classes populaires, qui incluent aussi des images performatives sur les mauvaises mères. Les mauvaises mères noires sont ces mères abusives et/ou qui négligent leurs enfants, pendant la grossesse ou après la naissance. Cruelle ironie, on reproche à ces mauvaises mères noires leur manque de féminité puisqu'elles ne cadrent pas avec les canons de la famille américaine lambda⁸. Ce sont souvent des mères célibataires, qui vivent dans la pauvreté. Elles sont jeunes et transmettent leurs valeurs dépravées à leurs enfants qui ont de grandes chances de devenir plus tard des criminels et d'engrosser à leur tour des adolescentes, sans fonder de famille.

Réservée aux femmes noires pauvres et issus des milieux populaires, ou pour ces femmes qui sont tombées dans la pauvreté et la débauche du fait de leurs mauvais comportements, toute une constellation d'images est prête à surgir pour capter les moindres nuances de l'archétype de la mauvaise mère noire. Le portrait-type de la mère accroc au crack montre à quel point les images performatives sur la féminité noire peuvent parfois s'accorder à merveille avec des politiques sociales répressives. Quand le crack fait son apparition au début des années 1980, deux aspects en font une cible idéale pour l'administration Reagan et sa guerre contre les drogues. Le crack était principalement consommé dans les ghettos noirs, et les femmes représentaient environ la moitié de ses utilisateurs. Dès la fin des années 1980, on commençait à parler du nombre croissant de bébés testés positifs aux drogues. Mais cette couverture médiatique était loin d'exprimer une quelconque compassion envers les victimes de la drogue. Les femmes enceintes et accroc étaient décrites comme « crack mothers », dont l'égoïsme et la conduite criminelle punissaient les enfants dès leur conception. Rapidement, ces histoires passèrent dans le cinéma et la littérature. Par exemple, dans *Losing Isaiah*, la célèbre actrice Halle Berry joue le rôle d'une femme tellement défoncée au crack qu'elle finit par abandonner son bébé. Une gentille famille blanche prend Isaiah en charge, et s'occupe avec patience et courage du petit, en faisant face à toutes les complications qu'il a héritées de l'état de santé déplorable de sa mère.

8. Je discute de l'impact de l'idéal familial américain moyen sur les femmes africaines-américaines dans Collins, 2000 : 46.

La diffusion de telles représentations ne pouvait que contribuer à un climat coercitif. Le système judiciaire pénal condamnait de plus en plus de femmes enceintes pour avoir exposé leur fœtus aux drogues. Il leur imposait le contrôle des naissances comme condition de probation. Entre 1985 et 1995, trente États ont condamné environ deux cents femmes pour usage de drogues pendant la maternité. Les chefs d'accusations allaient de la distribution de drogues à un mineur, abus et négligences vis-à-vis de l'enfant, mise en danger de la vie d'autrui, meurtre, et attaque à main armée (Roberts, 1997 : 153). Dans quasiment toutes ces affaires, les femmes jugées étaient pauvres et africaines-américaines. Comme le remarque la juriste Dorothy Roberts : « Les procureurs et les juges voient les femmes noires pauvres comme des coupables idéales pour ces condamnations, parce que la société elle-même les a d'emblée jugées comme n'étant pas des mères idéales. » (*Ibid.* : 152)

Ces images de bitches et de mauvaises mères s'imposèrent à un moment où la jeunesse noire de ce pays n'était plus aussi indispensable que par le passé. En un mot, à l'époque post droits civiques, les enfants noirs des ghettos étaient devenus une main-d'œuvre superflue. Au temps de l'esclavage et pendant la période Jim Crow, le besoin d'une force de travail bon marché et non spécialisée – qui plus est privée de pouvoir politique – incitait les pouvoirs publics dans le Sud à encourager une natalité forte chez les femmes noires. En outre, c'étaient les populations elles-mêmes qui assumaient le coût de l'entretien de cette main d'œuvre. Aussi, l'accroissement d'une large population noire sans droit civique ne nuisait pas aux intérêts de l'élite blanche en place. Les enfants noirs ne coûtaient rien à leurs employeurs, car ils n'occupaient que des postes non qualifiés, et ne pouvaient prétendre aux programmes d'aide sociale. À partir des années 1960, la donne avait changé du tout au tout. Les secteurs industriels et tertiaires sur lesquels reposait dorénavant l'économie avaient besoin d'une main-d'œuvre qualifiée, et la lutte pour les droits civiques avait conquis de nouveaux droits sociaux pour les enfants noirs. La population devenait progressivement plus chère à former et à entretenir. Dans ce contexte économique-politique, on chercha à contrôler davantage la natalité au sein des classes pauvres et laborieuses, au travers de politiques publiques souvent contraignantes et punitives.

« Get Your Freak On »

En plus des tentatives pour criminaliser les grossesses et les maternités des femmes prises dans la spirale du crack, tout un ensemble de mesures ont été prises pour tenter de réduire le budget de l'État-providence, en diminuant notamment la fertilité des femmes noires⁹. Malgré ses risques pour la santé et ses effets secondaires, le contraceptif Norplant a été conçu pour les adolescentes noires des ghettos (Roberts, 1997 : 122-142). Le Norplant était une méthode coercitive. Pour les femmes, il était facile d'obtenir des médecins qu'ils leur implantent la capsule hormonale dans le corps. Mais, puisque seuls les médecins avaient la main sur le procédé, se faire retirer le contraceptif de l'épiderme était beaucoup plus compliqué. Les injections de Depo Provera paraissaient également typiquement destinées au contrôle des naissances chez ces femmes qui ne pouvaient apparemment maîtriser elles-mêmes leur fertilité. Elles avaient besoin d'une intervention médicale pour éviter la grossesse (*Ibid.* : 143-148). Pour finir, la législation menaçant de priver d'aide sociale tout enfant supplémentaire était faite pour décourager les femmes d'avoir des enfants. Dans un contexte où l'avortement légal était difficile d'accès pour les femmes pauvres, le « choix » d'une stérilisation permanente prenait tout son sens. Les représentations de la mauvaise mère noire ont ainsi créé un environnement idéologique qui est venu normaliser ces politiques répressives.

Les images performatives de la femme noire pauvre prolifèrent à la télévision et au cinéma, mais le rap et le hip hop sont aussi des domaines où l'expression de – et la résistance à – la misogynie ont libre cours. La participation des femmes africaines-américaines à la culture hip hop, comme MC, productrices, ou compositrices, est révélatrice de leur capacité à négocier ces représentations. D'une certaine manière, les rappeuses qui rejettent ces représentations dévalorisantes marchent dans les pas d'anciennes générations de chanteuses de blues qui choisissaient de se lancer dans « la musique du diable » (Davis, 1998 ; Robert, 1995). Les années 1990 ont vu l'émergence d'une scène féminine pour qui les clips vidéos constituaient un tremplin pour la promotion, la créativité et l'expression des femmes noires. Des artistes comme Salt 'n Pepa, Eryka Badu, Lauryn Hill et Missy Elliott se décrivent elles-mêmes comme des femmes indépendantes, fortes

9. Sur les questions du contrôle des naissances et des aides sociales selon une problématique raciale, voir Collins 1999, et Neubeck et Cazenave, 2001.

et autonomes. Le rap tournant lui-même autour de la promotion de soi, quand ces femmes utilisaient cette musique pour promouvoir le pouvoir des femmes noires, on ne pouvait pas leur reprocher – comme on l’aurait fait dans un autre contexte – de n’être que des femmes auto-centrées et narcissiques. Le rap est alors devenu un forum important pour les femmes (Roberts, 1995 : 324).

Qu’en est-il alors des représentations que se donnent d’elles-mêmes les rappeuses ? Dans une étude approfondie sur les clips vidéos féminins¹⁰, Rana Emerson a montré à quel point elles étaient complexes, souvent ambivalentes et toujours multi-facettes (Emerson, 2002 : 116). Si l’on se penche sur les images des femmes noires dans ces clips de rap féminins, on mesure à quel point les représentations stéréotypées s’accompagnent simultanément d’un message contraire de résistance. D’un côté, lorsque les clips zooment sur ces corps féminins noirs, ils les montrent comme objets du désir masculin et jamais de maternité, et toujours sous la coupe d’un mâle noir. Ces clips ne font alors que reproduire les images performatives de la féminité noire. Mais d’un autre côté, ces vidéos musicales nous montrent aussi à l’œuvre une définition différente de la puissance d’agir des femmes. En premier lieu, dans beaucoup de vidéos, le fait d’être noir n’apparaît jamais comme un stigmate dévalorisant, mais au contraire comme le socle d’une expression positive de l’identité, de la force et du pouvoir. Deuxièmement, malgré des rôles très classiques sur le plan du genre, les interprètes sont actives, indépendantes, et elles se donnent à entendre. Au lieu de mettre en avant la violence physique et l’agressivité qui abondent dans les vidéos d’hommes, les clips retenus dans l’étude montrent toute l’importance de la confiance en soi, où « parler haut et fort et dire ce qu’on pense sont des thèmes qui reviennent sans cesse » (*Ibid.* : 126). Une autre thématique est la conquête de l’indépendance et la façon de la construire. Les femmes noires affirment leur indépendance, mais elles n’oublient pas de s’appuyer les unes sur les autres pour obtenir du soutien, de la fraternité ou pour s’associer. Ces clips vidéos qui mettent en scène des rappeuses appartiennent certes à la culture hip hop, mais ils reflètent les tensions qui résultent de la négociation des représentations de la féminité noire :

10. Rana Emerson, « "Where My Girls At?" Negotiating Black Womanhood in Music Videos » (2002).

« Get Your Freak On »

« Ce qui émerge de cette combinaison complexe de puissance d’agir, de voix portée, de solidarité féminine sur un arrière-fond culturel noir, c’est la volonté de construire un récit véritablement centré sur la femme noire. [...] Les femmes noires sont bien les sujets de ces histoires. Elles sont capables d’exprimer clairement et de façon univoque leur point de vue. » (*Ibid.* : 127)

[...]

Les images de la féminité noire dans les milieux populaires s’articulent donc avec le système social en vigueur depuis les années 1960 et la fin des luttes pour les droits civiques. Décrire les Africaines-Américaines comme des bitches ; insister sur la promiscuité sexuelle des femmes noires en mobilisant des représentations de leurs corps et en particulier de leur sexe ; porter atteinte à leurs corps et à leurs capacités reproductrices : tous ces processus tendent à éloigner encore un peu plus les rares opportunités sociales qui s’offrent aux Noires dans le contexte post-droit civiques de l’Amérique contemporaine. À un premier niveau, celui de l’opinion commune, ces représentations – qui font véritablement système – fournissent une explication plausible du statut social des femmes issues des classes pauvres et des milieux populaires : (1) les femmes trop solides, trop garces [*bitchy*], sont moins attirantes pour les hommes car elles sont moins féminines ; (2) pour pallier à cette situation, ces femmes moins séduisantes se servent de leur sexualité pour « piéger » des hommes et, avec de la chance, leur faire un enfant qui les obligera à les épouser ; (3) les hommes ne sont pas dupes, c’est pourquoi ils les quittent alors qu’elles sont jeunes mères, ne leur laissant d’autres choix que de « piéger » un autre homme ou de « frauder » l’État-providence. Mais à un niveau plus profond, on s’aperçoit que cette constellation de représentations fonctionne comme une véritable idéologie qui justifie les nouvelles relations sociales d’hyper ghettoïsation, de déségrégation inaboutie, et les tentatives de mettre à mal l’État-providence. Prises ensemble, ces représentations participent à la construction d’une féminité noire « naturelle », qui s’avère en retour être un élément pivot d’une culture noire « authentique ».

Les femmes noires font problème dans une Amérique très imparfaitement déségrégée, parce qu’elles sont moins enclines à accepter les termes de leur subordination. Dans ce contexte, les

« bitches » noires de toutes sortes doivent être censurées, surtout celles qui se plaignent de leurs mauvais logements, d'écoles délabrées, de maris abusifs et de harcèlement sexuel, dans la vraie vie comme dans les représentations qui circulent dans les cultures médiatiques. Elles et leurs enfants doivent être décrits comme des candidats inaptes à l'intégration raciale. Il suffit de regarder les résistances que rencontrent les mères célibataires noires lorsqu'elles essaient de déménager dans les quartiers blancs. La résistance à la déségrégation raciale résidentielle est palpable, en premier lieu parce que les enfants noirs des quartiers populaires sont stigmatisés comme étant agressifs, indisciplinés, mal éduqués : ils ne peuvent pas être de bons compagnons de jeux pour les enfants blancs, de n'importe quelle classe sociale d'ailleurs. La logique dominante suggère que, en l'absence d'un père fort, leur mère trop forte ne pourra les éduquer de façon adéquate, et le gamin n'aura d'autre choix que de recommencer le cycle infernal des rapports de genre déséquilibrés propre à la communauté. C'est à ce moment là que le terme de *bitch* devient le moyen de stigmatiser les femmes pauvres noires américaines qui, à la différence des classes moyennes, ne se montrent ni passives, ni soumises à l'ordre établi. Leur comportement indésirable et inapproprié justifie la discrimination dont elles font l'objet au travail, à l'école, dans les services publics.

[...]

L'État-providence n'est pas le seul à punir les femmes noires jugées trop agressives. Au sein même des communautés, les femmes qui ne parviennent pas à situer et respecter la frontière tenue entre la femme noire indépendante et la « Black bitch » finissent rapidement par être moquées, isolées, abandonnées et même souvent en danger physique. Le meurtre en 2003 de la jeune fille de 15 ans Sakia Gunn nous donne une idée de ce qui peut arriver aux femmes noires qui ne savent pas rester à leur place. Mais, plus grave encore est le silence des principales organisations, non seulement sur le traitement médiatique des femmes noires, mais aussi sur les discriminations sociales réelles dont elles sont victimes, discriminations qu'elles subissent de la part des différents gouvernements des États-Unis, des hommes dans leur vie, des inconnus dans la rue, qui tous contribuent à leur oppression.



« Get Your Freak On »

Pour conclure, les mass médias ont généré des images de femmes noires qui justifient et soutiennent l'assise du Nouveau racisme dans une Amérique déségrégée et supposément *color blind*. Pour des raisons y compris commerciales, la mise en forme et en images de la culture africaine-américaine par les médias *se devait* de marquer la différence d'avec les normes blanches, sans les remettre fondamentalement en question. La question du genre s'est avérée cruciale pour marquer cette différence. C'était seulement ainsi que la culture noire marchandisée pouvait susciter un sentiment de danger et d'excitation. La culture hip hop, avec ses images de quartiers sauvages, hors de contrôle, ses repaires de criminels, ses artistes rap et gangstas autoproclamés, et son rejet des valeurs familiales conservatrices au travers de ces jeunes mères célibataires entra également dans les foyers américains. En s'appuyant sur des histoires de promiscuité sexuelle, les descriptions de la sexualité des femmes noires était au cœur de cette sensation de danger et d'excitation. La télévision permettait aux spectateurs de vivre à leur tour l'excitation et l'impression d'aventures que des prédécesseurs blancs avaient pu connaître lors de safaris africains ou pendant des excursions dans le Harlem des années 1920 et ses clubs dissolus où l'on pouvait écouter du jazz. Si l'on pouvait faire passer les contours actuels des « dangers » et de « l'excitation » propre à la jeunesse noire populaire comme étant *la* culture authentique des Noirs, et qu'on parvenait à la vendre à des publics beaucoup plus larges, alors on satisfaisait pleinement les attentes du marché global. Les images sexuées des bitches noires et des mauvaises mères ont naturellement provigné sur ce terreau. C'est pourquoi il nous faut impérativement nous rappeler que les idéologies liées au genre, la race, la classe et la sexualité à la base des images performatives sur la féminité noire ne sont jamais figées. Au contraire, il est dans leur nature d'être toujours contradictoires, de réfléchir les expériences des gens qui les confortent ou les récuse. Elles sont donc en permanence en mouvement, et l'objet d'une âpre lutte (Magubane, 2001). Comme le montrent le travail d'artistes noires issues de la culture hip hop, les images contemporaines de la féminité réfléchissent ces contradictions.

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Emmanuel PARENT
© Routledge pour la publication originale
© Éditions Seteun pour la traduction française

Bibliographie

- Bogle Donald (1989), *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks : An Interpretive History of Blacks in American Films*, New York, Continuum.
- Davis Angela (1998), *Blues Legacies and Black Feminism : Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*, New York, Vintage.
- Emerson Rana A. (2002), « "Where My Girls At?" Negotiating Black Womanhood in Music Videos », *Gender & Society*, 16 (1), p. 115–135.
- Fausro-Sterling Anne (1995), « Gender, Race, and Nation : The Comparative Anatomy of "Hottentot" Women in Europe, 1815–1817 », in Jennifer Terry & Jacqueline Urla (eds.), *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, Bloomington, Indiana University Press, p. 19-48.
- Giddings Paula (1992), « The Last Taboo », in Toni Morrison (ed.), *Race-ing Justice, En-Gendering Power*, New York, Pantheon, p. 441-465.
- Hill Collins, Patricia (1999), « Producing the Mothers of the Nation : Race, Class and Contemporary U.S. Population Policies », in Nira Yuval-Davis (ed.), *Women, Citizenship and Difference*, Londres, Zed Books, p. 118-129.
- (2000), *Black Feminist Thought : Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, New York, Routledge.
- Jones Lisa (1994), *Bulletproof Diva: Tales of Race, Sex, and Hair*, New York, Doubleday.
- Jordan Winthrop D. (1968), *White Over Black : American Attitudes toward the Negro, 1550–1812*, New York, W. W. Norton.
- Kennedy Randall (2002), *Nigger : The Strange Career of a Troublesome Word*, New York, Pantheon.
- Magubane Zine (2001), « Which Bodies Matter? Feminism, Poststructuralism, Race, and the Curious Theoretical Odyssey of the "Hottentot Venus" », *Gender and Society*, 15 (6), p. 816–834.

« Get Your Freak On »

Marriott Robert (2000), « "Blowin" Up », *Vibe*, p. 126-132.

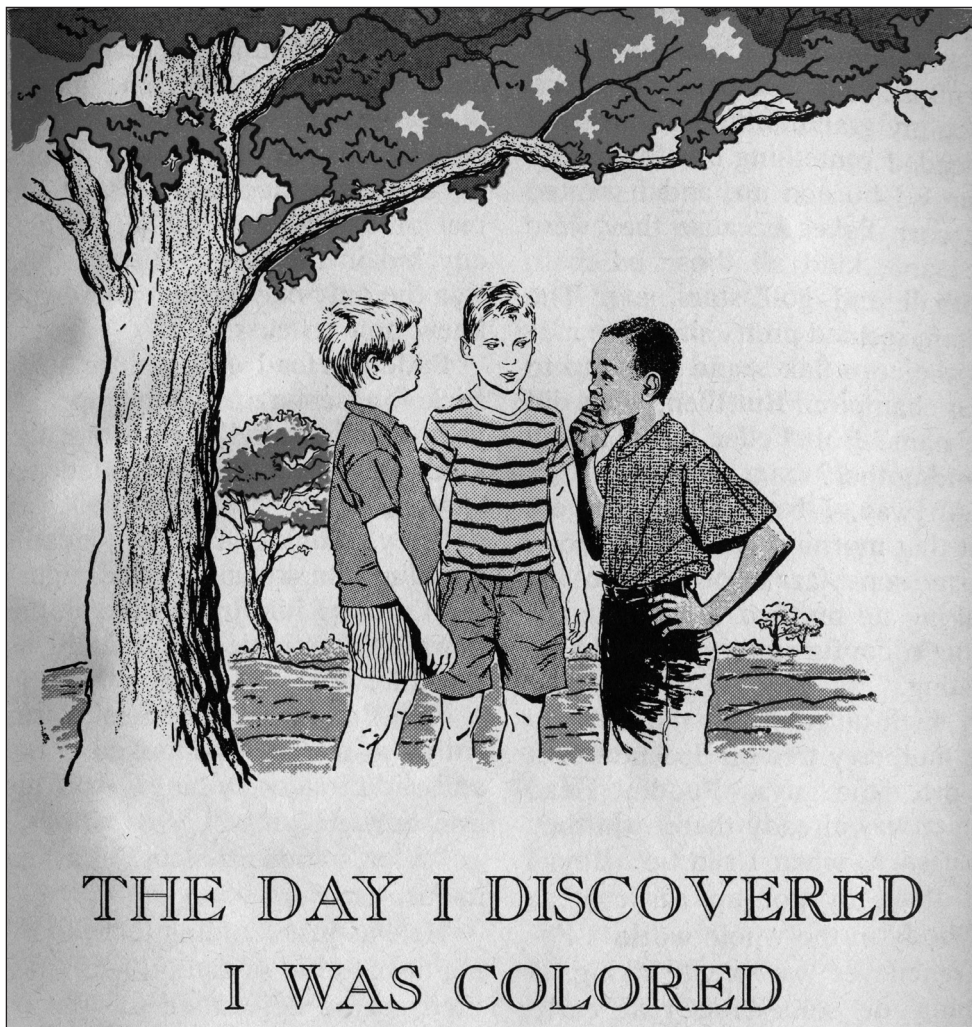
Nelson Jill (1997), *Straight, No Chaser : How I Became a Grown-up Black Woman*, New York, G. P. utnam's Sons.

Neubeck Kenneth J. & Noel A. CAZENAVE (2001), *Welfare Racism : Playing the Race Card against America's Poor*, New York, Routledge.

Oyewumi Oyèrónké (1997), *The Invention of Women : Making an African Sense of Western Gender Discourses*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Roberts Robin (1995), « Sisters in the Name of Rap : Rapping for Women's Lives », in Kim Marie Vaz (ed.), *Black Women in America, Thousand Oaks (California)*, Sage, p. 323-333.

Souljah Sister (1999), *The Coldest Winter Ever*, New York, Pocket Books.



Hank Willis Thomas, *The Day I Discovered I Am Colored*, 2009. Photo courtesy Hank Willis Thomas et Jack Shainman Gallery, New York.