

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

**L'ignorance blanche et la violence
esthétique dans les représentations
des personnes Noires à l'écran**

**THÈSE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE DU
DOCTORAT EN PHILOSOPHIE**

**PAR
LOUIS PIERRE CÔTÉ**

Avril 2026

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire, de cette thèse ou de cet essai a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire, de sa thèse ou de son essai.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire, cette thèse ou cet essai. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire, de cette thèse et de son essai requiert son autorisation.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

DOCTORAT EN PHILOSOPHIE (3433) (GRADE)

Direction de recherche:

Naïma Hamrouni

Prénom et nom

directrice de recherche

Jury d'évaluation

Naïma Hamrouni (UQTR)

Prénom et nom

Directrice de recherche

Fonction du membre de jury

Maureen-Claude Laperrière (UQTR)

Prénom et nom

Présidente

Fonction du membre de jury

Philippe Néméh-Nombré (U Saint-Paul)

Prénom et nom

Évaluateur

Fonction du membre de jury

Christian Nadeau (UdeM)

Prénom et nom

Évaluateur

Fonction du membre de jury

Thèse soutenue le 1^{er} avril 2026

« *White people believed that whatever the manners, under every dark skin was a jungle. Swift un-navigable waters, swinging screaming baboons, sleeping snakes, red gums ready for their sweet white blood. In a way, he thought, they were right. The more colored people spent their strength trying to convince them how gentle they were, how clever and loving, how human, the more they used themselves up to persuade whites of something Negroes believed could not be questioned, the deeper and more tangled the jungle grew inside. But it wasn't the jungle blacks brought with them to this place from the other (livable) place. It was the jungle white folks planted in them. And it grew. It spread. In, through and after life, it spread, until it invaded the whites who had made it. Touched them every one. Changed and altered them. Made them bloody, silly, worse than even they wanted to be, so scared they were of the jungle they had made. The screaming baboon lived under their own white skin; the red gums were their own.* »
(Toni Morrison, 2010; cité dans Walker et al., 2023, p. 137)

« *I was seen—I who had seldom been seen by anyone. I who was taught, by you, to be invisible in order to be safe.* »
(Ocean Vuong, 2019)

« *When the white man tries to expose 'us' they cannot help but expose themselves.* »
(Malcolm X, s'exprimant dans *The Hate That Hate Produced*, de Wallace & Lomax, 1959)

REMERCIEMENTS

Cette thèse est l’aboutissement d’un long parcours, qui a culminé en une réécriture complète en six mois. Ce sprint final, provoqué par des évaluations franches et rigoureuses, fut une épreuve en soi qui a finalement donné sa forme actuelle à ces réflexions longuement mûries.

Ce projet n’aurait pu aboutir sans le soutien de plusieurs personnes. Je remercie ma directrice, Naïma Hamrouni, pour sa rigueur. Ma gratitude va également à Marie-Josée Drolet, une collaboratrice précieuse depuis 2018.

À mes ami·e·s, qui se reconnaîtront: merci pour votre soutien indéfectible.

À mes parents, qui ont tout enduré, votre patience et votre amour ont été plus précieux que tout.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	iv
LISTE DES ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES ET TÉLÉVISUELLES À L'ÉTUDE	viii
Œuvres abordées.....	viii
Œuvres mentionnées.....	ix
LISTE DES FIGURES ET IMAGES	xii
RÉSUMÉ.....	xv
ABSTRACT.....	xvii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 – Cadre conceptuel	14
1.1. INTRODUCTION.....	14
1.2. CADRE CONCEPTUEL: TROIS CHAMPS DE LA PHILOSOPHIE	15
1.2.1. <i>La philosophie critique sur la race: comprendre l'oppression raciale structurelle.....</i>	<i>15</i>
1.2.1.1. Du contrat social au contrat racial de domination	16
1.2.1.2. L'ignorance blanche	27
1.2.2. <i>La philosophie de la culture: les médias comme sites de production du sens</i>	<i>34</i>
1.2.2.1. À quoi renvoient les termes de films et de séries grand public?	35
1.2.2.2. Les représentations et les stéréotypes.....	46
1.2.3. <i>L'éthique de l'art: évaluer la dimension morale des œuvres</i>	<i>55</i>
1.2.3.1. Les expressions et pratiques esthétiques.....	55
1.3. CONCLUSION DE CHAPITRE.....	57
CHAPITRE 2 – Une conception socioconstructiviste culturelle et esthétique de la race	59
2.1. INTRODUCTION.....	59
2.2. RACE ET ESTHÉTIQUE	63
2.2.1. <i>Les conceptions constructivistes sociopolitique et culturelle de la race</i>	<i>63</i>
2.2.2. <i>D'autres conceptions de la race: le réalisme biologique et l'anti-réalisme</i>	<i>75</i>

2.2.3. <i>Le constructivisme culturel et esthétique</i>	87
2.3. RACISME ET ESTHÉTIQUE	100
2.3.1. <i>La taxonomie du racisme de Luc Faucher</i>	101
2.3.2. <i>Le racisme systémique selon Charles Mills</i>	107
2.3.3. <i>Le racisme esthétique à l'écran</i>	110
2.4. CONCLUSION DE CHAPITRE.....	118
CHAPITRE 3 – Représentations, stéréotypes et violence esthétique à l'écran	119
3.1. INTRODUCTION.....	119
3.2. LE CARACTÈRE POLITIQUE DES STÉRÉOTYPES	122
3.3. LES STÉRÉOTYPES DES PERSONNES NOIRES À L'ÉCRAN ET LA DÉPERSONNALISATION.....	130
3.3.1. <i>La construction des personnages Noirs à l'écran</i>	131
3.3.2. <i>La fonction des personnages Noirs à l'écran</i>	140
3.4. LES STÉRÉOTYPES ET LA VIOLENCE ESTHÉTIQUE	144
3.4.1. <i>La violence esthétique ou l'injustice esthétique?</i>	144
3.4.2. <i>La violence esthétique et la dépersonnalisation</i>	150
3.4.2.1. <i>L'isolement herméneutique de la Blackness</i>	151
3.4.2.2. <i>Le détournement sémiotique</i>	153
3.4.2.3. <i>L'attaque envers l'agentivité esthétique</i>	156
3.5. OBJECTIONS POTENTIELLES ET REPONSES	159
3.5.1. <i>L'objection autonomiste; ou « c'est juste de l'art »</i>	160
3.5.2. <i>L'objection de l'intention; ou « c'était dit sans malice »</i>	162
3.5.3. <i>L'objection de la subjectivité; ou « c'est une question de sensibilité personnelle »</i>	163
3.6. CONCLUSION DE CHAPITRE.....	164
CHAPITRE 4 – Exemplifications: animalisation et amalgame racial comme violences esthétiques.....	166
4.1. INTRODUCTION.....	166
4.2. PLUS DE DIVERSITÉ À L'ÉCRAN, MAIS UN SYSTÈME INCHANGÉ	167
4.3. <i>L'ANIMALISATION DE LA BLACKNESS DANS SOUL ET THE PRINCESS AND THE FROG</i>	174

4.4. L'AMALGAME RACIAL ENTRE BLACKNESS ET CRIMINALITÉ	189
4.4.1. <i>Le renforcement de l'amalgame racial à l'écran</i>	200
4.4.1.1. La relation bidirectionnelle.....	200
4.4.1.2. L'intensité interdépendante	204
4.4.1.3. L'intransigeance	208
4.4.2. <i>La critique de l'amalgame racial à l'écran</i>	210
4.4.2.1. La relation bidirectionnelle.....	210
4.4.2.2. L'intensité interdépendante	212
4.4.2.3. L'intransigeance	216
4.5. CONCLUSION DE CHAPITRE.....	220
CHAPITRE 5 – Agentivités résistantes, <i>Blaxploitation</i> et afrofuturisme.....	221
5.1. INTRODUCTION.....	221
5.2. AGENTIVITÉS RÉSISTANTES ET BLAXPLOITATION	226
5.2.1. <i>Autonomie social et agentivités résistantes</i>	226
5.2.2. <i>Blaxploitation: stéréotypes et exploitation</i>	229
5.2.2.1. Ces films véhiculent des stéréotypes dégradants	230
5.2.2.2. Ces films exploitent	231
5.2.3. <i>Exemplification de l'agentivités résistantes dans le Blaxploitation</i>	234
5.3. RÉSISTANCES, ESTHÉTIQUES ET AFROFUTURISMES	249
5.4. CONCLUSION DE CHAPITRE.....	265
CONCLUSION	266
RÉFÉRENCES	272

LISTE DES ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES ET TÉLÉVISUELLES À L'ÉTUDE

Œuvres abordées

A Time to Kill (1996, réalisé par Joel Schumacher)

Bamboozled (2000, réalisé par Spike Lee)

Black Panther (2018, réalisé par Ryan Coogler)

Candyman (2021, réalisé par Nia DaCosta)

Car Wash (1976, réalisé par Michael Schultz)

Coffy (1973, réalisé par Jack Hill)

Complètement Lycée (2024, réalisé par Alec Pronovost et Marc-Olivier Valiquette)

Dear White People (2017-2021, créé par Justin Simien)

Foxy Brown (1974, réalisé par Jack Hill)

Get Out (2017, réalisé par Jordan Peele)

Good Times (série originale, 1974-1979)

Good Times: Black Again (2024, créé par Carl Jones)

Green Book (2018, réalisé par Peter Farrelly)

Hollywood Shuffle (1987, réalisé par Robert Townsend)

I'm a Virgo (2023, créé par Boots Riley)

Lakay Nou (2024, réalisé par Ricardo Trogi)

Like-Moi! (2015-2020, réalisé par Isabelle Garneau et Jean-François Chagnon)

M8 – Quando a Morte Socorre a Vida (2019, réalisé par Jeferson De)

Monster's Ball (2001, réalisé par Marc Forster)

New Jack City (1991, réalisé par Mario Van Peebles)

Shaft (1971, réalisé par Gordon Parks)

Six Degrees of Separation (1993, réalisé par Fred Schepisi)

Soul (2020, réalisé par Pete Docter et Kemp Powers)
Sweet Sweetback's Baadasssss Song (1971, réalisé par Melvin Van Peebles)
Tallboyz (2019-2022, créé par Guled Abdi, Vance Banzo, Tim Blair et Franco Nguyen)
The Angry Black Girl and Her Monster (2023, réalisé par Bomani J. Story)
The Birth of a Nation (1915, réalisé par D.W. Griffith)
The Help (2011, réalisé par Tate Taylor)
The Princess and the Frog (2009, réalisé par John Musker et Ron Clements)
Together Brothers (1974, réalisé par William A. Graham)
Wicked (2024, réalisé par Jon M. Chu)

Œuvres mentionnées

12 Years a Slave (2013, réalisé par Steve McQueen)
8 Mile (2002, réalisé par Curtis Hanson)
American History X (1998, réalisé par Tony Kaye)
And Just Like That... (2021-, créé par Michael Patrick King)
Atlanta (2016-2022, créé par Donald Glover)
Avatar (2009, réalisé par James Cameron)
Beauty and the Beast (1991, réalisé par Gary Trousdale et Kirk Wise)
Billions (2016-2023, créé par Brian Koppelman, David Levien, Andrew Ross Sorkin)
Boyz n the Hood (1991, réalisé par John Singleton)
Brave (2012, réalisé par Mark Andrews et Brenda Chapman)
Breaking Bad (2008-2013, créé par Vince Gilligan)
Bridgerton (2020-, créé par Chris Van Dusen)
Brother Bear (2003, réalisé par Aaron Blaise et Robert Walker)
Casablanca (1942, réalisé par Michael Curtiz)
Chappelle's Show (2003-2006, créé par Dave Chappelle et Neal Brennan)

Cooley High (1975, réalisé par Michael Schultz)

Django Unchained (2012, réalisé par Quentin Tarantino)

Diff'rent Strokes (1978-1986, créé par Jeff Harris et Bernie Kukoff)

Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile (2019, réalisé par Joe Berlinger)

Friday Foster (1975, réalisé par Arthur Marks)

Ghost (1990, réalisé par Jerry Zucker)

Gimme a Break! (1981-1987, créé par Mort Lachman et Sy Rosen)

Gone With the Wind (1939, réalisé par Victor Fleming)

Guess Who's Coming to Dinner (1967, réalisé par Stanley Kramer)

Hard Truths (2024, réalisé par Mike Leigh)

Insecure (2016-2021, créé par Issa Rae et Larry Wilmore)

Interview with the Vampire (Série AMC, 2022-, créé par Rolin Jones)

It's a Wonderful Life (1946, réalisé par Frank Capra)

Kill Bill: Vol. 1 (2003, réalisé par Quentin Tarantino)

Lovecraft Country (2020, créé par Misha Green)

Man on Fire (2004, réalisé par Tony Scott)

Manhattan (1979, réalisé par Woody Allen)

Moonlight (2016, réalisé par Barry Jenkins)

Nickel Boys (2024, réalisé par RaMell Ross)

Sex and the City (1998-2004, créé par Darren Star)

Shawshank Redemption (1994, réalisé par Frank Darabont)

Spider-Man: Into the Spider-Verse (2018, réalisé par B. Persichetti, P. Ramsey, R. Rothman)

Spies in Disguise (2019, réalisé par Nick Bruno et Troy Quane)

Star Wars (franchise, créé par George Lucas)

Superfly (1972, réalisé par Gordon Parks Jr.)

The Blind Side (2009, réalisé par John Lee Hancock)

The Cosby Show (1984-1992, créé par Ed Weinberger, Michael Leeson, Bill Cosby)

The Defiant Ones (1958, réalisé par Stanley Kramer)

The Devil in Blue (1995, réalisé par Carl Franklin)

The Emperor's New Groove (2000, réalisé par Mark Dindal)

The Five Heartbeats (1991, réalisé par Robert Townsend)

The Golden Girls (1985-1992, créé par Susan Harris)

The Green Mile (1999, réalisé par Frank Darabont)

The Hunger Games (2012, réalisé par Gary Ross)

The Learning Tree (1969, réalisé par Gordon Parks)

The Little Mermaid (2023, réalisé par Rob Marshall)

The Lovely Bones (2009, réalisé par Peter Jackson)

The Piano Lesson (2024, réalisé par Malcolm Washington)

The Rings of Power (2022-, développé par J.D. Payne et Patrick McKay)

The Shining (1980, réalisé par Stanley Kubrick)

The Wire (2002-2008, créé par David Simon)

The Wolf of Wall Street (2013, réalisé par Martin Scorsese)

Watchmen (Série HBO, 2019, créé par Damon Lindelof)

Webster (1983-1989, créé par Stu Silver)

LISTE DES FIGURES ET IMAGES

- Image tirée du film *M8 - Quando a Morte Socorre a Vida* (2019), montrant le protagoniste Mauricio (Juan Paiva) dans une salle de dissection médicale avec l'un de ses collègues (image capturée par l'auteur), p. 126.
- Images montrant, à gauche, l'affiche promotionnelle officielle du film *Wicked* (2024), au centre la fameuse affiche de la comédie musicale de Broadway et, à droite, l'affiche modifiée à l'origine de la controverse (disponibles [ici](#), consultées le 26 février 2025), p. 168.
- Image tirée du film *Soul* (2020) montrant les formes bleues-vertes et lumineuses de 22 (Tina Fey, à gauche) et Joe Gardner (Jamie Foxx, à droite) (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025), p. 176.
- Image tirée du film *Soul* (2020) montrant Dez (Donnell Rawlings, à gauche), Joe Gardner (ici joué par Tina Fey tandis que 22 occupe le corps de Joe, au centre), et le chat sur les genoux de Joe/22 (Jamie Foxx) (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025), p. 177.
- Image tirée du film *The Princess and the Frog* (2009) montrant le prince Naveen (Bruno Campos) en grenouille et Tiana (Anika Noni Rose) encore humaine (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025), p. 180.
- Image tirée du film *The Princess and the Frog* (2009), montrant (de gauche à droite) Ray la luciole (Jim Cummings), ainsi que Tiana (Anika Noni Rose) et le prince Naveen (Bruno Campos), les deux en grenouilles (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025), p. 181.
- Deux captures d'écran de la couverture médiatique de l'ouragan Katrina (2005), illustrant un contraste frappant dans la représentation des personnes cherchant à s'approvisionner: la photo du haut décrit un homme noir en train de « piller », tandis que la photo du bas décrit des personnes blanches en train de « trouver » de la nourriture (disponible [ici](#), consultées le 24 février 2025), p. 195.
- Images tirées de *New Jack City* (1991) montrant, à gauche, Pookie (Chris Rock) et, à droite, Scotty Appleton (Ice-T) et Nick Peretti (Judd Nelson) discutant sur le toit d'un immeuble après la mort de Pookie (images capturées par l'auteur), p. 201.
- Image tirée de la saison deux de la série québécoise *Complètement Lycée* (2024) montrant un dealer (Rémi-Pierre Paquin, à gauche) et l'amie d'Alli (Joanie Guérin, à droite) (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025), p. 203.
- Image tirée de la série Netflix *Extremely Wicked, Shockingly Vile and Evil* (2019) montrant Ted Bundy (Zac Efron) (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025), p. 205.
- Image tirée de *Six Degrees of Separation* (1993) montrant, de gauche à droite, Flan Kittredge (Donald Sutherland), Geoffrey Miller (Ian McKellen), Ouisa Kittredge (Stockard Channing), et Paul (Will Smith) (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025), p. 206.

Image tirée de *A Time to Kill* (1996), montrant au premier plan, de gauche à droite, Jake Brigance (Matthew McConaughey) et Carl Lee Hailey (Samuel L. Jackson) pendant le procès de ce dernier (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025), p. 209.

Image tirée de la première saison de la série Netflix *Dear White People* (2017-2021) montrant Reggie (Marque Richardson), perturbé, en train de tendre sa carte d'identité à un agent de sécurité qui braque son arme à feu sur lui (image capturée par l'auteur), p. 211.

Image tirée de la série canadienne *Tallboyz* (2019-2022), montrant, de gauche à droite, les créateurs de la série Vance Banzo, Tim Blair, Guled Abdi et Franco Nguyen (image capturée par l'auteur), p. 211.

Images tirées de *Get Out* (2017) montrant Chris Washington (Daniel Kaluuya) craignant une altercation létale avec la police (disponibles respectivement [ici](#) et [ici](#), consultées le 24 février 2025), p. 213.

Image tirée de *Candyman* (2021) montrant Anthony McCoy (Yahya Abdul-Mateen II), perturbé par ce qu'il a appris sur la légende de Candyman (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025), p. 215.

Image tirée de la série québécoise *Lakay Nou* (2024), montrant l'arrestation de Jude Honoré-Prosper (Stanley Exantus) par la police (image capturée par l'auteur), p. 217.

Image tirée du film *The Angry Black Girl and her Monster* (2023), montrant un plan large de la classe de Vicaria (Laya DeLeon Hayes), avant que celle-ci ne soit plaquée violemment au sol par l'agent de sécurité (image capturée par l'auteur), p. 217.

Image/GIF tirée de *Marvel's Black Panther* (2018), montrant Eril Killmonger (Michael B. Jordan, au centre) et la curatrice du *British Museum* (disponible [ici](#), consultée le 5 octobre 2025), p. 223.

Image tirée du film *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), montrant le personnage éponyme (Melvin Van Peebles) pendant sa fuite (disponible [ici](#), consultée le 12 mars 2025), p. 235.

Image tirée du film *Friday Foster* (1975), montrant la protagoniste éponyme (Pam Grier) faisant enquête (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025), p. 240.

Image tirée du film *Shaft* (1971), montrant John Shaft (Richard Roundtree, à gauche) et une recrue militante pour le *Black Power* (à droite) échafaudant leur plan pour sauver la fille de Bumpy Jonas (disponible [ici](#), consultée le 12 mars 2025), p. 243.

Image tirée du film *Together Brothers* (1974), montrant, au premier plan H. J. (Ahmad Nurradin, à gauche) défendant son petit frère Tommy (Anthony Wilson, à droite) avec une arme à feu (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025), p. 245.

Image tirée du film *Car Wash* (1976), montrant le personnage de Lindy (Antonio Fargas), répliquant avec répartie à l'un de ses collègues (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025), p. 247.

Image tirée du film *Car Wash* (1976), montrant le personnage d'Abdullah/Duane (Bill Duke), parlant à ses collègues des dangers de « The Man » avant de commencer à travailler (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025), p. 248.

Image tirée de la série *I'm a Virgo* (2023), montrant Cootie (Jharrel Jerome) assis à l'arrière de la voiture de son ami Felix, goûtant pour la première fois à un burger « Bing-Bang » (disponible [ici](#), consultée le 5 octobre 2025), p. 259.

RÉSUMÉ

Dans cette thèse, je soutiens que les représentations stéréotypées des personnes Noires dans les films et les séries grand public renforcent les inégalités raciales. En me basant sur la théorie du contrat racial de Mills (1997, 2007b, 2017c) et son épistémologie de l'ignorance, je soutiens que ce renforcement se produit à l'écran à cause de ce que j'appelle la « violence esthétique »: un processus qui isole, détourne les sens que peuvent prendre les expressions et pratiques esthétiques Noires, et entrave l'agentivité esthétique, tant expressive qu'appréciative, des personnes Noires. Le chapitre un introduit les principaux concepts théoriques (films grand public, représentation, contrat racial, ignorance blanche, esthétique) dans leurs champs respectifs. Le chapitre deux précise les notions de race et de racisme. M'inspirant de Chike Jeffers (2013, 2019), je conçois la race comme une construction culturelle s'exprimant par des pratiques esthétiques, une approche philosophiquement plus solide que le constructivisme politique (ex. Haslanger) pour saisir la dimension esthétique du racisme. Je mets cette conception en dialogue avec celles de Luc Faucher et Charles Mills, et je montre comment le racisme se perpétue, au moins à l'écran, par l'invisibilisation de la Blackness, un mécanisme soutenu par l'ignorance blanche. Le troisième chapitre s'appuie sur le concept de dépersonnalisation de Paul C. Taylor (2016) pour soutenir que le tort causé par les stéréotypes constitue une « violence esthétique ». Celle-ci fonctionne par trois mécanismes: l'isolement des pratiques culturelles Noires, le dépouillement de leur sens originel, et leur réassignation à des significations dégradantes, ce qui brime l'agentivité esthétique. Le chapitre quatre illustre que, malgré les progrès apparents, cette violence persiste à travers des mécanismes tels que l'animalisation dans les films d'animation et l'amalgame entre Blackness et criminalité, démontrant ainsi comment la blancheur des studios peine toujours à représenter la Blackness adéquatement.

Enfin, le chapitre cinq interroge la possibilité d'une résistance esthétique authentique. En combinant le concept d'agentivité résistante d'Alisa Bierria (2014) (illustré par l'exemple du *Blaxploitation*) avec l'afrofuturisme, je cherche à comprendre comment une expression créative Noire peut s'exprimer. En prenant l'exemple d'*I'm a Virgo* (2023), je conclus que l'afrofuturisme ne se limite pas à une simple contestation, mais crée plutôt des univers esthétiques novateurs qui dépassent l'ignorance blanche.

ABSTRACT

In this thesis, I argue that stereotypical representations of Black people in mainstream films and television series reinforce racial inequalities. Drawing on Mills's theory of the racial contract (1997, 2007b, 2017c) and its epistemology of ignorance, I argue that this reinforcement occurs on screen because of what I call "aesthetic violence": a process that isolates and distorts Black aesthetic expressions and practices, and hinders the aesthetic agency of Black people, both expressive and appreciative. Chapter one introduces the main theoretical concepts (mainstream films, representation, racial contract, white ignorance, aesthetics) in their respective fields. Chapter two specifies the notions of race and racism. Drawing on Chike Jeffers (2013, 2019), I conceive of race as a cultural construct expressed through aesthetic practices, an approach which I see as philosophically more robust than political constructivism (e.g., Haslanger) for grasping the aesthetic dimension of racism. By placing this conception in dialogue with those of both Luc Faucher and Charles Mills, I show how racism is perpetuated, at least on screen, through the invisibilization of Blackness, a mechanism sustained by white ignorance. The third chapter draws on Paul C. Taylor's (2016) concept of depersonalization to argue that the harm caused by stereotypes, in the way they also visibilize Blackness, constitutes "aesthetic violence." This works through three mechanisms: the isolation of Black cultural practices, the stripping away of their original meaning, and their reassignment to degrading meanings, which undermines aesthetic agency. Chapter four illustrates that, despite apparent progress, this violence persists through mechanisms such as animalization in animated films and the conflation of Blackness with criminality, showing how white studios still struggle to represent Blackness adequately. Finally, chapter five explores the possibility of authentic aesthetic resistance. By combining Alisa Bierria's (2014) concept of resistant agency (discussed

through examples in the Blaxploitation film genre) with Afrofuturism, I seek to understand how Black creative expression can emerge. Using *I'm a Virgo* (2023) as an example, I conclude that Afrofuturism is not limited to simple protest but rather can foster innovative aesthetic universes that transcend white ignorance.

INTRODUCTION

D’aussi loin que je me souviens, j’ai toujours été passionné par les films et les séries grand public, principalement les productions nord-américaines. Si, comme beaucoup, j’y ai longtemps trouvé un réconfort, cet intérêt a pris une tournure plus critique au fil du temps. En vieillissant, et notamment en tant que personne queer, j’ai commencé à m’interroger sur la manière dont ces médias représentent les groupes minorisés. Cet intérêt s’est cristallisé, au fil de mes études universitaires, alors que j’étais initié aux théories de la justice, à la philosophie du racisme et aux perspectives queers, sur les schémas mettant en scène et représentant les personnes Noires¹ à l’écran. J’ai constaté un décalage croissant entre, d’une part, les avancées sociales réalisées grâce aux mobilisations telles que BlackLivesMatter et, d’autre part, la persistance de tropes et de stéréotypes racistes dans ces productions culturelles si présentes dans nos vies.

C’est de cette observation qu’ont commencé à émerger les questions qui se retrouveraient finalement au cœur de ma démarche de recherche doctorale: comment les médias participent-ils à la production et à la reproduction des inégalités raciales dans l’univers américain au sein duquel nous baignons au Québec (le Canada et les États-Unis)? Si ces films et ces séries, et leurs repré-

¹Dans cette thèse, je fais le choix de déroger aux règles typographiques françaises usuelles en utilisant systématiquement une majuscule pour « Noir », « Noirs », « Noires » ou « Noir·e·s » et une minuscule pour « blanc », « blancs », « blanches » ou « blanch·e·s ». Cela relève d’un parti pris « orthographico-politique » conscient qui part du principe que le langage, loin d’être neutre, « reflète et, dans le même temps, alimente les rapports de domination à l’œuvre dans une société » (Loison-Charles et Martin-Breteau, 2023, p. 6). Dans cette perspective, la majuscule pour « Noir/e/s » constitue un acte de nomination. S’inspirant de la presse Noire américaine et d’autrices comme Audre Lorde (Okun, 2010, p. xi), elle vise à affirmer la dignité et la visibilité d’un groupe doté d’une histoire et d’une expérience collective spécifiques, s’opposant ainsi à son effacement historique (Martin-Breteau, 2023). Inversement, la minuscule pour « blanc/he/s » cherche à rendre visible son statut de catégorie dominante et de norme non marquée. Cette démarche s’oppose à ce que David E. Kirkland nomme l’« effacement » (*unnaming*), une pratique du privilège qui maintient une « présence blanche non-nommée » (*unnamed white presence*) comme référent universel au détriment des autres groupes (Kirkland, 2021). Ce traitement asymétrique a pour but de rendre manifeste, au sein même de l’écriture, la hiérarchie des rapports de pouvoir et de troubler la neutralité apparente de la blancheur.

sentations, offrent du réconfort par leur lisibilité (c.-à-d. parce qu'ils suivent une grammaire narrative et émotionnelle qui les rend compréhensibles, sans pour autant être forcément prévisibles), que se passe-t-il lorsque cette lisibilité renforce une vision normalisée et problématique du monde?

Notre paysage culturel est en effet marqué par de grandes contradictions. Les dernières décennies ont vu des avancées sociales et politiques indéniables, des lois sur les droits civils étatsuniennes des années 1960² à la politique canadienne du multiculturalisme des années 1970 (Aiken *et al.*, 2013 ; Banting, 2022 ; Hattam, 2004), jusqu'à l'élection de figures comme Barack Obama ou Kamala Harris aux États-Unis, et Wab Kinew ou Uzoma Asagwara au Canada (Gray, 2008 ; Kpohoue *et al.*, 2025 ; Okwuchukwu, 2023 ; Shebahkeget, 2023). La culture populaire a suivi, misant de plus en plus sur des contenus diversifiés, dans les *blockbusters* ou sur les plateformes de diffusion en continu (cf. Ramón *et al.*, 2025; Re, 2024).

Pourtant, chaque avancée semble provoquer une réaction brutale. Un discours « anti-woke » virulent s'est installé (ex.: Cammaerts, 2022; Kippin, 2024), menant, chez nos voisins du Sud, au démantèlement de politiques d'équité, de diversité et d'inclusion (EDI) dans les universités³ (ex.: C. Murray & Bohannon, 2025), à l'interdiction de livres traitant de la race ou du genre

²Trois lois importantes sur les droits civiques ont été introduites aux États-Unis dans les années 1960: la loi sur les droits civiques (*Civil Rights Act*) de 1964 (qui interdisait la discrimination fondée sur la race, la couleur, la religion, le sexe ou l'origine nationale), la loi sur le droit de vote (*Voting Rights Act*) de 1965 (qui interdisait les pratiques électorales discriminatoires) et la loi sur les droits civiques (*Civil Rights Act*) de 1968 (également connue sous le nom de *Fair Housing Act*, qui interdisait la discrimination en matière de logement) (Henry, 2025).

³On peut penser notamment à la Floride, le Texas ou l'Ohio, ayant mis en place des lois visant à éliminer les programmes et les postes liés à l'EDI dans les universités publiques. Ces lois ont cherché, essentiellement, à limiter ou interdire le financement des bureaux de la diversité, à supprimer les « déclarations de diversité » (*diversity statements*) comme critère d'embauche ou de promotion, et à abolir les formations obligatoires sur les biais ou l'antiracisme (Shaulis, 2025 ; Wells, 2025). Les personnes ayant fait la promotion de ces mesures les justifient souvent comme une lutte contre la « discrimination positive » ou ce qu'ils qualifient d'idéologie « woke », arguant que les initiatives EDI seraient elles-mêmes discriminatoires, mais ces justifications camouflent péniblement l'intolérance et les biais de ces personnes et mesures.

dans certains États⁴ (O’Kane, 2022) et à des campagnes de haine en ligne, comme celle qui a visé l’actrice Halle Bailey dans *The Little Mermaid* (2023) (Gardner, 2023).

Au reste, l’augmentation quantitative de la visibilité des personnes Noires dans les blockbusters ou les plateformes de diffusion en continu ne s’est pas toujours traduite par une transformation qualitative des récits. Cette visibilité accrue s’inscrit souvent dans une logique de marché, où la diversité représente un atout marketing, ce que le théoricien des médias Herman Gray (1995) a identifié comme une stratégie pour gérer les différences raciales sans pour autant altérer les structures de pouvoir. On observe ainsi la persistance de ce que Kristen J. Warner (2017) nomme la « représentation plastique » (*plastic representation*): des images qui sont visiblement diverses en surface, mais qui manquent de profondeur, de substance et de poids politique, restant narrativement insignifiantes (Warner, 2017). Comme le souligne dans la même lignée Richard Fung, la multiplication de la représentation de personnes Noires à l’écran reste sans grande portée tant que les conditions de production culturelle ne sont pas fondamentalement changées (Fung, 1993).

Une intuition à la base de la rédaction de cette thèse est que l’augmentation de la représentation des personnes Noires à l’écran non seulement ne suffira pas à démanteler les inégalités raciales qui sévissent en matière de représentation, mais elle risque de reconduire ces inégalités, dans la mesure où les personnes représentées le sont encore trop souvent en étant cantonnées à des archétypes stéréotypés et racistes qui nourrissent les inégalités raciales. Autrement dit, ce n’est pas seulement la présence qui importe, mais les conditions discursives et esthétiques de cette présence

⁴Depuis quelques années, on observe une hausse des tentatives de censure et d’interdiction de livres dans les bibliothèques américaines, notamment dans les écoles. Selon des organisations comme l’*American Library Association* et *PEN America*, ces interdictions visent de manière disproportionnée les livres avec des personnages racisés ou LGBTQ+. Les interdictions sont justifiées par des allégations de contenu « sexuellement explicite » (un terme utilisé pour museler les voix LGBTQ+) ou la prétendue promotion de la « théorie critique de la race » (CRT), un concept qui a été déformé et utilisé comme épouvantail par certaines personnes conservatrices (Burger *et al.*, 2024 ; PEN America, 2022).

: *qui* représente, selon quels codes, dans quel horizon de signification et d'intelligibilité. Sans transformation des cadres narratifs et des scripts culturels qui produisent la « lisibilité » des corps Noirs à l'écran, l'augmentation de leur présence (quantitative) peut participer au maintien du *statu quo*, plutôt qu'à sa subversion. Ce que les sociologues Herman Gray et Maya Iverson-Davis (entre autres) nomment, dans leur chapitre « Feeling What I'm Seeing, Seeing What I'm Feeling » dans le collectif *Black Cinema & Visual Culture: Art and Politics in the 21st Century* dirigé par Artel Great et Ed Guerrero, une « technologie de la race », « joue un rôle crucial sur le plan culturel et social en faisant apparaître les inégalités de classe et de race comme naturelles et inévitables⁵ » (Gray et Iverson-Davis, 2023, p. 31). Pour déconstruire ce mécanisme, il faut allier la critique des contenus à l'analyse des logiques systémiques qui le soutiennent.

Pour comprendre la persistance des schémas représentationnels problématiques des personnes Noires à l'écran et leur fonction systémique, mon projet prendra son ancrage théorique dans la philosophie critique sur la race et la domination raciale. Le cadre conceptuel de Charles W. Mills, la théorie du contrat racial (1997) et l'épistémologie de l'ignorance qu'il a contribué à développer, informent cette thèse. À cet égard, il importe de préciser que cette recherche ne s'inscrit pas dans le champ des études noires (*Black Studies*), mais se situe fermement en philosophie politique, en faisant de l'œuvre de Charles Mills son principal pilier théorique.

Dans son livre le plus lu, *Le contrat racial*, traduit en français en 2022, le philosophe d'origine jamaïcaine, ayant enseigné toute sa vie aux États-Unis (après un détour par Toronto dans le cadre de ses études), Charles Mills soutient que les sociétés libérales modernes, si elles sont théoriquement fondées sur un « contrat social universel », fonctionnent *de facto* comme ce qu'il appelle

⁵ Pour l'ensemble de la thèse à partir de ce point, je traduis toutes les citations qui étaient originellement en anglais. J'indique « français dans l'original » lorsque je ne traduis pas.

dans son livre « un contrat racial ». Le contrat racial désigne un accord historique (autrefois explicite, explicite à l'ère post-droits civiques) entre les blanc·he·s pour établir et maintenir leur suprématie. Si ce contrat racial n'est désormais plus inscrit dans la loi, comme ce fut le cas autrefois⁶, avant que ne soient revendiqués et reconnus formellement les droits civiques, il continue néanmoins d'opérer de manière structurelle, à travers les normes et les conventions, le fonctionnement ordinaire des institutions, les stéréotypes et les préjugés et biais inconscients, et un ensemble de pratiques qui désavantagent systématiquement les personnes racisées⁷ et avantagent ou privilègient les personnes blanches.

Un aspect central du contrat racial, et qui assure la perpétuation du privilège blanc, est l'ignorance blanche. Cette forme d'ignorance n'est pas une simple absence de connaissance ou une faille cognitive répandue. Comme l'explique Mills, il s'agit d'une épistémologie activement produite et maintenue, un système de non-savoir qui permet aux membres du groupe dominant (les blanc·he·s) de ne pas même comprendre la réalité du monde qu'ils ont eux-mêmes créé. Mills écrit:

Incidentement, pour les questions concernant la race, le contrat racial prescrit une épistémologie inversée à ses signataires, une épistémologie de l'ignorance, un schéma particulier de dysfonctions cognitives locales et mondiales [...] produisant un résultat ironique où les Blancs seront en général incapables de comprendre le monde qu'ils ont eux-mêmes créé. (Mills, 2022, p. 52; français dans l'original)

⁶Mills est clair à ce propos. C'était une époque où les « [...] lois sur les Indiens, les codes liés à l'esclavage et les lois coloniales concernant les autochtones ont formellement codifié le statut de subordonnés des non-Blancs et réglementé (ostensiblement) leur traitement, créant un espace juridique pour les non-Européens comme des êtres appartenant à une catégorie distincte » (Mills, 2022, p. 63 ; français dans l'original).

⁷J'utilise le terme « personnes racisées » pour souligner que la race est une construction sociale et non une catégorie biologique. Ce choix terminologique met l'accent sur la « racisation », comprise comme un « processus politique, social et mental d'altérisation » (une définition retenue notamment dans le jugement *Luamba c. Procureur général du Québec*, 2022) (Ligues des droits et libertés, 2016). L'expérience vécue par ces groupes n'est donc pas biologique, mais une expérience sociale façonnée par l'histoire et les injustices persistantes. Le terme « racisé » permet ainsi d'identifier la race comme un « système de différenciation soutenant des formes de domination » (Hamrouni et Maillé, 2015, p. 14) et de « rompre avec ce refus de prendre publiquement au sérieux l'impact social du concept de race » (Chekkat, 2017).

Dans le contexte qui m'intéresse ici, l'ignorance blanche pourrait être envisagée comme un refus de reconnaître les concepts et idées développés par les personnes racisées elles-mêmes pour nommer la violence et les abus qu'elles subissent. C'est-là une position développée par Gaile Pohlhaus (2012), que j'aborderai dans le premier chapitre qui suit.

La question qui guide ce travail est donc la suivante: les films et les séries grand public contribueraient-ils à maintenir à la fois les inégalités raciales, mais également, l'ignorance de ces inégalités, en les justifiant ? J'avancerai que le maintien des inégalités raciales et de l'ignorance associée, s'opère à travers ce que je propose de nommer la « violence esthétique » dans l'industrie cinématographique et télévisuelle. Plus précisément, en me basant sur la perspective du contrat racial de Mills et de son épistémologie de l'ignorance, je soutiens que les stéréotypes problématiques (*wrongful*) des personnes Noires (que j'aborde plus en détail au chapitre 3) renforcent les inégalités raciales parce que, à l'écran, l'ignorance blanche se manifeste comme une violence qui isole les pratiques culturelles et esthétiques Noires, et les détourne de leur sens pour leur réassigner des significations dégradantes. De manière cruciale, elles portent atteinte aux personnes Noires en tant qu'êtres dotés d'agentivités esthétiques, tant expressives qu'appréciatives.

En plus de mobiliser le cadre conceptuel de Mills, ma thèse s'inscrit plus précisément dans le débat en études culturelles, qui oscille entre les théories de l'hégémonie (l'École de Francfort) et celles de la réception (ex.: Stuart Hall). J'adopte ici une position nuancée: l'enjeu n'est pas tant de savoir si chaque spectateur·trice accepte (ou non) passivement les messages véhiculés à travers les représentations, mais de mieux comprendre comment les films et les séries partent de et renforcent une sorte de « sens commun » racial inégalitaire. Suivant Hall et bell hooks, je ne conçois pas les représentations comme des miroirs neutres d'une société, mais comme des pratiques politiques où des significations sont produites et contestées.

C'est ici que la question des stéréotypes entre en jeu. Plutôt que de débattre de leur véracité (comme le font par exemple Bian & Cimpian, 2017; Jussim et al., 2018), je m'intéresse à la *fonction politique* qu'ils jouent dans nos sociétés. Suivant les analyses philosophiques d'Elizabeth Anderson (2010) et de Chike Jeffers (2013, 2019), les stéréotypes, bien qu'étant à la base de simples généralisations, deviennent problématiques lorsqu'ils sont employés pour renforcer des inégalités ou des hiérarchies sociales. Ou, dans le cas qui m'intéresse, lorsqu'ils deviennent des outils de stigmatisation raciale. C'est cela que je nommerai « violence esthétique »: au-delà du fait que les stéréotypes peuvent être vrais ou faux (cf. Bian & Cimpian, 2017; Jussim et al., 2018), je soutiens qu'une des fonctions des stéréotypes racistes qui concernent les personnes Noires à l'écran est de faire violence sur le plan esthétique, afin de renforcer le contrat racial, lequel se maintient par divers types de violences, dont la forme esthétique a été moins développée chez Mills⁸.

Dans l'ensemble, donc, cette recherche se situe à l'intersection de la philosophie de la race, de la philosophie de la culture et de l'éthique de l'art. Il ne s'agit pas d'une étude empirique visant à mesurer les effets de la consommation médiatique sur un public (Herrera *et al.*, 2024 ; Saleem *et al.*, 2025), par exemple, mais d'une analyse philosophique des structures de signification à l'œuvre dans les textes médiatiques et de la fonction qu'elles jouent.

J'en arrive au contenu spécifique de la thèse. Comme je l'ai déjà mentionné, dans cette thèse, je soutiens que les représentations stéréotypées des personnes Noires dans les films et les séries grand public renforcent les inégalités raciales. En m'appuyant sur la perspective du contrat racial de Mills (1997, 2007b, 2017c) et son épistémologie de l'ignorance, j'avance que ce renfor-

⁸ Ce faisant je m'inscris dans l'héritage philosophie de Mills et ses critiques, qui, par leur affection et admiration pour cet auteur, ont cherché et persistent à interroger son œuvre pour l'enrichir (ex.: Bain, 2023 ; Darby, 2019 ; Driskell, 2023 ; Lipsitz, 2023).

cement s'opère, à l'écran, à travers un processus d'ignorance blanche. Dans ce contexte, l'ignorance blanche se manifeste à travers ce que j'appelle une violence faite aux expressions et pratiques esthétiques Noires. En effet, ce que je nomme « violence esthétique » isole, détourne les sens que peuvent prendre les expressions et pratiques esthétiques Noires, et porte atteinte à l'agentivité esthétique, tant expressive qu'appréciative, des personnes Noires. Telle est ma thèse.

Dans un premier chapitre, afin de soutenir l'argumentation à venir aux chapitres ultérieurs, je présente les concepts fondamentaux de la thèse, c'est-à-dire « films et séries grand public », « représentations », « contrat racial », « ignorance blanche » et « esthétique », tels qu'ils s'inscrivent au sein des débats théoriques importants dans ces trois champs de la recherche : (1) théorie culturelle des représentations, (2) théorie millsienne du contrat racial et épistémologie de l'ignorance, et (3) études culturelles et des médias.

Ces fondements conceptuels posés, je poursuis dans le chapitre deux en précisant les notions de race, de racisme et d'épistémologie de l'ignorance qui seront mobilisés dans cette thèse. Je débute en situant la notion de race sur le plan métaphysique/ontologique-social: en m'inspirant de Chike Jeffers, je la conçois comme une construction culturelle s'exprimant à travers des pratiques esthétiques qui donnent sens à des « manières de vivre » culturelles (Jeffers, 2013, 2019). En effet, puisque que cette thèse s'intéresse spécifique aux représentations des personnes Noires dans les films et les séries grand public, je soutiens que je soutiens que le constructivisme culturel de Chike Jeffers est philosophiquement plus solide.

En comparaison de l'approche plus répandue du constructivisme politique (défendue notamment par Sally Haslanger, mais qu'on retrouve aussi chez Charles Mills et Magalie Bessone), qui, bien qu'utile, permet mal d'aborder la dimension esthétique du racisme qui m'intéresse ici, et d'autres théories de la race (comme le réalisme biologique [de Quayshawn Spencer] ou l'anti-réalisme [de Joshua Glasgow]), la conception de Jeffers est philosophiquement plus solide; elle est

utile pour mettre plus spécifiquement le doigt sur les enjeux culturels des représentations à l'écran. Pour argumenter cela, je propose un ajout à la théorie de Jeffers. Alors qu'il associe la race à des « manière de vivre » culturelles, j'ajoute qu'une manière importante dont s'expriment et se transmettent ces manières de vivre sont les pratiques et expressions esthétiques (l'art, le style, la musique, etc.). Ensuite, je mets cette conception culturelle *et* esthétique de la race en dialogue avec les écrits de Luc Faucher et de Charles Mills sur le racisme. Cela me permet de soutenir qu'une conception philosophique du racisme se trouve enrichie lorsqu'on adopte une perspective non pas simplement politique, mais également culturelle *et* esthétique de la race. Cette approche permet de montrer comment le racisme se reproduit concrètement à l'écran, au moins en partie à travers l'invisibilisation de la Blackness⁹, et de mieux penser la question des effets néfastes des représentations stéréotypées. Enfin, j'identifie l'ignorance blanche comme un mécanisme qui soutient cette invisibilisation en façonnant et réagit aux expressions et pratiques esthétiques Noires à l'écran.

Dans le troisième chapitre, je me penche plus particulièrement sur la question des représentations et des stéréotypes. En m'appuyant sur le concept de dépersonnalisation avancé par Paul C.

⁹ Après réflexions et recherches dans les écrits académiques sur les différentes stratégies pour parler de « Blackness » en français, je choisis dans cette thèse de conserver le terme Blackness tel quel, tant en raison de son utilité heuristique pour mon propos, que de son caractère « intraduisible » qui oblige à une conscience critique (Fouquet, 2015, p. 17 ; Samoyault, 2023, p. 2). J'effectue ce choix méthodologique, conscient des autres options débattues dans les écrits francophones à ce sujet. Par exemple, le terme historique de « Négritude » d'Aimé Césaire, bien que daté, continue d'informer certaines approches qui cherchent à « inscrire la négritude » dans la traduction afin de préserver une spécificité culturelle (Raynaud, 2023), mais d'aucuns estiment que son poids idéologique le rend impropre à une application générale encore aujourd'hui (Samoyault, 2023, p. 2). De même, la proposition de Sarah Fila-Bakabadio de privilégier le préfixe « afro » pour souligner la multiplicité des identités (Fila-Bakabadio, 2015, p. 23), bien que pertinente, contourne la traduction du concept de *Blackness* en tant que tel. Parmi les néologismes, « Noirceur », employé notamment par Norman Ajari dans son ouvrage éponyme de 2022, est trop lié à un cadre théorique afropessimiste distinct du cadre théorique de Mills mobilisé dans cette thèse, tandis que le terme « Noirité », défendu notamment par Mame-Fatou Niang pour saisir la « qualité de l'être-Noir au monde » (Niang, 2022, p. 372), est un terme dont l'usage n'est pas encore stabilisé et qui ne m'appartient pas de stabiliser (Samoyault, 2023, p. 2). Dès lors, conserver le terme Blackness me permet, d'une part, de l'utiliser comme une catégorie analytique précise pour aborder des phénomènes culturels transnationaux (arts, films, séries, etc.) qui trouvent souvent leur origine dans la diaspora anglophone (Fouquet, 2015, p. 7-8). D'autre part, en embrassant son « intraduisibilité » comme le suggère Tiphaine Samoyault, ce choix résiste à une « fausse équivalence » (Samoyault, 2023, p. 2) et maintient visible la charge historique, politique, sociale et culturelle du concept.

Taylor, je m'intéresse plus particulièrement à la manière dont les stéréotypes racistes peuvent être compris comme une forme de violence. Je soutiens que le tort que causent les stéréotypes vis-à-vis des personnes Noires à l'écran ne se limite pas à leur caractère stigmatisant (ce qui est déjà grave en soi): le tort que causent ces stéréotypes est une forme de (ce que j'appelle une) « violence esthétique ». Cette violence esthétique est produite par trois mécanismes distincts que j'explique dans le chapitre: l'isolement des pratiques culturelles et esthétiques noires; le dépouillement et altération de leur sens originel, et leur réassignation de significations dégradantes. À travers cette violence esthétique, je soutiens que c'est plus fondamentalement l'agentivité esthétique (tant expressive qu'appréciative, j'y reviendrai) des personnes noires qui est brimée.

Dans le chapitre quatre, à la lumière des éléments précédents, je poursuis en soutenant que, malgré les progrès apparents en matière de diversité, les productions grand public continuent de perpétuer des formes insidieuses de violence esthétique envers les personnes Noires. La violence esthétique identifiée au chapitre précédent dans la dépersonnalisation de Taylor (cf. Taylor, 2016) se manifeste par différents mécanismes, dont deux principaux m'intéressent: l'animalisation des personnes Noires dans les films d'animation et l'amalgame entre Blackness et criminalité. Mon objectif dans ce chapitre est de décortiquer des exemples concrets de cette dépersonnalisation afin d'illustrer que, loin d'être derrière nous, les problèmes de représentation persistent et s'appuient sur des constructions racistes, comme si la blancheur des studios de cinéma *mainstream* était incapable de représenter la Blackness de manière adéquate.

Enfin, dans le chapitre cinq, j'aborde la possibilité de la résistance esthétique authentique dans une industrie cinématographique où, malgré certaines avancées (comme *Marvel's Black Panther*, dont il est question dans l'amorce du chapitre), le pouvoir reste majoritairement entre des mains blanches (et d'hommes blancs). La question centrale autour de laquelle ce chapitre est articulé est la suivante: face à la violence esthétique, comment une agentivité créative Noire peut-elle

s'exprimer? Je propose de voir que la résistance esthétique peut être pensée en mettant en dialogue deux perspectives distinctes: le modèle des agentivités résistantes proposé par la philosophe Alisa Bierria (2014) et l'afrofuturisme. J'explique d'abord comment le modèle de Bierria permet de rendre compte de la manière dont s'expriment les agentivités résistantes, et cela, même lorsqu'elles se situent dans des contextes oppressifs dont on pourrait croire de prime abord qu'ils briment l'exercice de cette agentivité. Je m'appuie pour ce faire sur des exemples tirés du courant cinématographique des années 1970 appelé le « *Blaxploitation* ». Reconnaisant les limites de cette agentivité résistante dans un système dominé par la blancheur, je me tourne ensuite vers l'afrofuturisme. À travers l'exemple de la série *I'm a Virgo* (2023) de Boots Riley, je souligne que l'afrofuturisme n'incarne pas seulement une contestation (de l'ordre racial existant), mais qu'il offre une création radicale de nouveaux mondes esthétiques qui transcendent l'ignorance blanche.

Pour terminer, il me semble essentiel de clarifier un dernier point concernant ma positionnalité de chercheur blanc s'intéressant aux questions raciales et, plus précisément, à la manière dont les représentations des personnes Noires à l'écran continuent de façonner nos imaginaires socio-raciaux et de justifier les inégalités fondées sur les processus de racisation.

D'abord, s'il est vrai que je n'expérimente pas le racisme en tant que cible, mon identité raciale blanche ne me place aucunement à l'extérieur de ce phénomène. Au contraire, elle m'y implique fondamentalement. J'ai conscience que si les personnes blanches ne sont pas victimes du racisme systémique, elles en sont les premières concernées et les principales actrices, en participant activement ou passivement au maintien de la suprématie blanche. Les enjeux de justice sociale de cette thèse ne concernent donc pas seulement « l'ensemble de la société » de manière abstraite; ils exigent de moi un questionnement sur ma propre position et responsabilité. Effectivement, la suprématie blanche, le racisme systémique qu'elle entretient, de même que les privilèges sociaux associés à ma blancheur sont bel et bien réels, et exigent des personnes blanches (au sens où l'entend

Mills, c'est-à-dire les personnes qui sont favorisées par l'ordre racial du monde) qu'elles prennent acte de leurs privilèges et s'engagent activement à les désamorcer. J'ai choisi de consacrer ma thèse à ces enjeux parce que je considère qu'ils sont absolument urgents, trop souvent passés sous silence chez les personnes blanches, que ce soit par désintérêt avoué (et décomplexé) ou parce que ne vivant pas le racisme à la première personne, elles s'estiment mal placées pour s'y attarder pour des questions de « point de vue situé ». Plusieurs chercheuses s'intéressent à ces questions depuis longtemps (*qui* peut parler de racisme, et comment les personnes blanches devraient-elles en parler?), et estiment que les personnes blanches ont du travail à faire pour s'engager activement à démasquer l'ignorance blanche qui permet au contrat racial de persister. Mettre en lumière l'ignorance blanche telle qu'elle prend forme dans la sphère des représentations médiatiques et le milieu du cinéma est la tâche que je me suis donnée dans cette thèse.

Enfin, les arguments que j'ai élaboré dans ces pages, je les ai écrit avant tout avec amour: un amour pour les auteur·trice·s que j'ai découvert·e·s au fil de mes lectures, dont les textes critiques m'ont ouvert les yeux sur mes privilèges, sur l'étendue de mon ignorance et sur la nécessité d'approfondir sans cesse mes connaissances; un amour pour les œuvres cinématographiques, télévisuelles ou artistiques que j'analyse, parce qu'elles ont éveillé en moi des sensibilités et des élans insoupçonnés; enfin, un amour profondément sincère envers toutes les personnes susceptibles de subir l'oppression.

J'ai conscience que toutes les oppressions ne sont pas identiques et qu'il demeure, pour moi, des zones d'ombre infranchissables, d'opacité. Pourtant, j'ai le sentiment qu'il existe de possibles convergences dans les luttes des personnes queers et des personnes racisées. Malgré les grandes différences qui distinguent leurs oppressions et leurs mouvements de libérations respectifs, ces groupes ont historiquement été, tous deux, privés des mots pour se dire et de l'autorité épistémique leur permettant d'être reconnus comme dignes de le faire. Je sais combien il importe de ne

pas « parler à la place d'autrui » (Alcoff, 1991 ; Salkin, 2024), de prendre le temps de s'informer, de poser des questions pertinentes et, surtout, de s'intéresser sincèrement à l'autre, tout en acceptant que nous ne comprendrons jamais tout. Pour toutes ces raisons et avec ces précautions, je demeure convaincu que de m'engager dans cette démarche reste préférable à l'indifférence et à l'inaction face aux injustices fondées sur la race: après tout, comme l'a souligné James Baldwin, le racisme est fondamentalement un « problème de blanc » (Baldwin, 1964).

CHAPITRE 1 – Cadre conceptuel

« Je pense que les universités américaines doivent reconnaître, sous peine de rester dans l'impasse et de causer beaucoup de tort, que les études Noires ne sont pas une concession faite aux étudiant·e·s Noir·e·s, mais une formidable ouverture et une immersion dans leur propre vie intellectuelle et leur propre compréhension. Elles ont ici l'occasion d'élargir le champ de la recherche intellectuelle qu'elles ont négligé jusqu'à présent, une chance de mieux comprendre les fondements de la civilisation occidentale, qui ne peuvent être appréhendés sans les études Noires. » (James, 1970, p. 39)

1.1. Introduction

Dans un contexte philosophique qui n'est pas traditionnellement orienté vers ce genre de questions, me questionner sur le rôle des représentations des personnes Noires dans les films et séries contemporaines grand public dans le maintien des inégalités raciales en Amérique du Nord, nécessite des assises théoriques claires et rigoureuses. Le but de ce chapitre est d'établir clairement le champ dans lequel s'inscrit cette thèse, et d'articuler les notions et concepts fondamentaux qui y seront mobilisés: comment doit-on entendre les notions de « films et séries grand public », « représentations », « esthétique », et les concepts de « contrat racial » et d'« ignorance blanche »?

Ce chapitre présente les trois ensembles théoriques qui, ensemble, forment le socle de ma thèse. Dans un premier temps, je présente brièvement la théorie du contrat racial de Charles Mills, ainsi l'épistémologie de l'ignorance qui l'accompagne (plus précisément, le concept d'ignorance blanche qu'il a forgé). Ces théories, qui s'inscrivent en philosophie critique de la race, philosophie politique et épistémologie sociale, inspirent ma thèse générale et portent l'essentiel des réflexions qui suivront dans les chapitres suivants.

Dans un deuxième temps, je puise dans la philosophie de la culture, elle-même un champ de la philosophie en dialogue avec d'autres disciplines comme les études culturelles, la sociologie et les études des médias, pour définir les notions de « films et séries grand public » et pour problématiser celles de « représentations » et de « stéréotypes ».

Dans un troisième temps, je me tourne vers l'éthique de l'art pour explorer comment une œuvre peut être sujette à une critique morale et situer ma perspective vis-à-vis de ces questions par rapport aux films et séries grand public.

Cette démarche me permet non seulement de clarifier, de manière structurée, les concepts fondamentaux mobilisés dans cette thèse, mais aussi de situer d'emblée ma recherche à l'intersection de ces champs de la recherche. L'objectif transversal de ce premier chapitre est ainsi de mettre en évidence la pertinence philosophique de ma question de recherche, et de positionner la thèse dans un champ, que je proposerais d'appeler, la philosophie culturelle et esthétique de la race, qui ne relève exactement d'aucun des domaines susmentionnés et de tous ces sous-domaines à la fois.

1.2. Cadre conceptuel: trois champs de la philosophie

1.2.1. La philosophie critique sur la race: comprendre l'oppression raciale structurelle

Les problèmes éthiques soulevés par les représentations stéréotypées au sein des productions culturelles que sont les films et les séries grand public n'émergent jamais dans un vide social ou historique. La question centrale qui anime cette recherche consiste à comprendre pourquoi certains groupes, et plus particulièrement les personnes Noires, demeurent systématiquement les cibles de représentations problématiques qui semblent se répéter, se métamorphoser et se cristalliser à travers le temps et les genres médiatiques. Pour répondre à une telle interrogation, je m'appuie sur un cadre théorique à même de saisir la structure même du pouvoir racial et les mécanismes de sa perpétuation. C'est précisément ici que la philosophie critique de la race prend toute sa place, en tant notamment qu'outil de déconstruction des fondements de la modernité occidentale.

Cette discipline fournit les ressources conceptuelles nécessaires pour comprendre pourquoi certaines représentations, bien qu'elles puissent paraître anodines à un regard non averti, participent en réalité à un système global de domination qui dépasse largement les intentions individuelles

des créateur·trice·s de contenu. En d'autres termes, la philosophie critique de la race informe mon approche de l'éthique de l'art en invitant à questionner non seulement la défaillance morale ponctuelle d'une œuvre, mais aussi la manière dont cette défaillance s'inscrit dans la logique plus large du contrat racial de domination. Le préjudice esthétique n'est pas seulement une question de « mauvaise » représentation, mais un mécanisme de maintien d'une hiérarchie raciale. C'est ce cadre qui me permet de saisir, au chapitre trois, la pleine mesure de la violence que les stéréotypes peuvent exercer.

La philosophie critique sur la race cherche à rendre visibles les mécanismes, souvent invisibles pour les groupes dominants, par lesquels la suprématie blanche se maintient dans des sociétés qui se prétendent pourtant égalitaires et fondées sur le mérite. Je m'appuie explicitement dans cette thèse sur les travaux de Charles Mills, notamment sur sa notion de contrat racial, ainsi que sur son cadre épistémologique: l'ignorance blanche. Pour comprendre la portée de ces concepts, je suis Mills en situant le contrat racial dans une généalogie de la philosophie politique classique, en le contrastant avec la fiction fondatrice du contrat social.

1.2.1.1. Du contrat social au contrat racial de domination

Les théories du contrat social, qui sont apparues dans les systèmes politiques de nombreux penseurs importants du XVIIIe siècle (tels Hobbes ou Kant), postulent que la société, ses institutions de base ou la légitimité du pouvoir politique et du gouvernement doivent être obtenues au moyen d'un accord mutuellement consenti entre les personnes qui composent une telle société ou sur lesquelles s'exercent les pouvoirs politiques. Les théories du contrat social soulignent généralement que « la justification de l'État dépend de la démonstration que chacun·e y consentirait, d'une manière ou d'une autre » (soit en l'approuvant explicitement [Rawls 1971], soit en ne la rejetant pas [Scanlon 1998]), et ce pour des raisons qui leur appartiennent en propre (et non pas,

par contraste, pour des raisons impartialement « bonnes ») (D'Agostino, Gaus, & Thrasher 2021). Habituellement, ces théories incluent deux caractéristiques fondamentales: (1) une description de la situation initiale (c.-à-d. la situation avant la formation du contrat) et (2) une caractérisation des parties qui contractent (notamment en ce qui concerne leurs motivations ou leur rationalité) (Cudd & Eftekhari 2021).

Il est désormais communément admis de distinguer deux grands types de théories du contrat social: le *contractarianisme* (*contractarianism*) et le *contractualisme* (*contractualism*).

Le contractarianisme (que l'on pourrait aussi appeler contractualisme hobbesien [cf. Desjarlais-Lessard 2019: 63]) considère (1) que les humains sont principalement intéressés (*self-interested*) et (2) que, par conséquent, une évaluation rationnelle des moyens d'accroître leurs intérêts les amènerait à agir de manière morale et à consentir à l'autorité gouvernementale (Cudd & Eftekhari 2021). Effectivement, cette version du contrat social considère que la vulnérabilité humaine face à la domination d'autrui et les avantages partagés de la coopération mutuelle sont les principales motivations qui poussent à accepter la moralité. Alors, « la variété hobbesienne du contrat social, qui dérive la moralité d'une forme de prudence, comprise comme un ensemble conventionnel de règles pour coordonner l'avancement contraint des intérêts des personnes dans un cadre social, [...] conduit à l'ouvrage de David Gauthier, *Morals by Agreement* (1986) » (Mills 2007a: 83). En effet, si pour Hobbes l'état de nature du contrat social correspond avant tout à un état lamentable de conflit perpétuel dont l'intérêt personnel de chacun·e dicte le désir de s'en extirper, la situation initiale pour Gauthier est plutôt comprise comme une « situation [...] de négociation », à travers laquelle « les négociateur·trice·s déterminent la division de certains gains ou du surplus coopératif » afin de former la base d'accords moraux justes (Etieyibo 2013: 227). De la sorte, le contractarianisme estime généralement que la réussite de tels processus de coopération exige que la situation initiale soit juste et impartiale (Cudd & Eftekhari 2021). Qui plus est, les personnes qui

contractent sont perçues comme ayant des désirs minimaux « orientés vers les autres » et comme détenant une capacité d'interaction rationnelle avec ces dernier·ère·s (Cudd & Eftekhari 2021).

Le contractualisme, qui relève davantage du penchant kantien des théories du contrat social, accorde une importance particulière à la rationalité, car c'est elle qui assure le respect des autres en tant qu'il·elle·s sont des personnes. Ce respect, à son tour, exige que les principes (moraux ou politiques) soient tels qu'ils puissent être justifiés par tou·te·s. En d'autres termes, pour le contractualisme, les personnes ne sont pas d'abord perçues comme intéressées, mais sont plutôt mues par un engagement particulier à justifier publiquement les normes auxquelles tout le monde devrait se conformer (Cudd & Eftekhari 2021). Ainsi, il semble que « la variété kantienne, pour laquelle le contrat n'est qu'un idéal régulateur, [...] où la moralité [est comprise comme] inhérente à l'impératif catégorique objectif de respecter la personne d'autrui [...], conduit [...] à *A Theory of Justice* de John Rawls » (Mills 2007a: 83). Les personnes contractantes, comprises comme égales (en termes de droits) les unes vis-à-vis des autres, sont avant tout considérées par le contractualisme, selon « l'intuition kantienne, [...] jamais comme de simples moyens mais toujours comme des fins en soi » (Ashford & Mulgan 2018). Par ailleurs, tandis que la situation initiale de Kant exige de « s'abstraire de nombreuses [...] caractéristiques concrètes de nos vies morales » afin de dériver des normes et des principes rationnels auxquels tou·te·s adhéreraient, Rawls suggère plutôt d'envisager la « position originelle » sous un « voile d'ignorance », qui occulte « de nombreux faits essentiels concernant l'identité [des gens] », « afin de garantir que les principes de justice qui en résultent [soient] engagés à la neutralité libérale » (Ashford & Mulgan 2018). Cela signifie de suivre des principes auxquels n'importe qui pourrait arriver, s'il·elle ne savait rien de son contexte personnel, social, culturel, etc.: « Essentiellement, Rawls utilise l'intérêt personnel derrière un voile d'ignorance afin de représenter un engagement envers la justice, entendue comme l'équité pour tou·te·s » (Ashford & Mulgan 2018).

Il existe néanmoins une autre façon de comprendre et de conceptualiser le contrat social. Une façon qui ne présume pas que les sujet·te·s, compris·e·s comme égaux·les entre eux·elles, voient leurs intérêts ou leurs personnes engagés dans un processus de collaboration mutuelle visant à constituer une société. Une façon, plutôt, qui considère les sociétés telles qu'elles sont réellement, afin de suggérer que certains groupes dominants seraient parvenus à duper ou à dominer d'autres groupes en les amenant à former des contrats qui les situent et les maintiennent dans des positions sociales marginalisées et minorisées. Cette autre forme de théorie du contrat social s'appelle le contrat de domination.

Mills, d'abord dans son ouvrage *The Racial Contract* (1997), puis dans la plupart des travaux subséquents qui ont façonné sa carrière, s'est appliqué à développer une critique du libéralisme, ou plus exactement de ce qu'il en est venu à appeler le *libéralisme racial*. Il adopte une conception très large du libéralisme, qui, pour lui, se définit comme « l'idéologie née en Europe aux 17e et 18e siècles en opposition à l'absolutisme féodal, fondée sur l'égalité des droits d'individus moralement égaux et ayant pour figures de proue des penseurs politiques tels que John Locke, David Hume, Emmanuel Kant, Adam Smith et John Stuart Mill » (Mills 2017a: 5). La définition qu'offre Mills est fort englobante et, de la sorte, lui permet d'inclure de très nombreuses versions et formes du libéralisme (comme des « versions contractuelles contre des versions utilitaires, des versions fondées sur la propriété et l'autonomie contre des versions fondées sur la personnalité, [ou encore les versions du] libéralisme de laissez-faire de la droite contre [le] libéralisme social-démocrate de la gauche » [Mills 2017a: 5]). Ce qui unit toutes ces versions, toutefois, c'est un engagement (politique et social) envers l'épanouissement de l'*individu*.

À l'inverse, ce que Mills appelle le libéralisme racial est un libéralisme dans lequel, pour n'importe quelle version mentionnée ci-dessus, les termes de base de la société ont été arrangés autour et à cause de la race. Des règles et des normes différentes ont été établies et appliquées pour

différentes races. Historiquement, cela signifie en fait que les blancs ont pu accéder aux idéaux libéraux, tandis que les non-blanc·he·s se sont généralement vu refuser cet idéal, le plus souvent parce qu'il·elle·s n'étaient *pas considéré·e·s comme des individus*. Pour reprendre les mots de Mills, donc, le libéralisme a « racialisé » « les conceptions de la personne et les programmes de droits, de devoirs et de responsabilités gouvernementales » (Mills 2017a: 29). Par extension, le contrat social n'a véritablement été qu'un **contrat racial**, compris comme « un accord entre les contractants blancs dans le but de subordonner et exploiter les non-contractants non blancs au profit des blancs » et de leurs intérêts (Mills 2017a: 29).

Pour Mills, le contrat social est une métaphore habile qui agit comme une sorte d'expérience de pensée permettant de souligner deux choses. D'une part, cette expérience de pensée dévoile que la société et ses institutions de bases sont *construites socialement*, au moyen d'un accord passé entre des humain·e·s « pré-sociaux ». D'autre part, cette expérience de pensée met au premier plan l'idée que, sachant que les humain·e·s sont naturellement égaux·ales, les institutions sociales devraient s'assurer de préserver et garantir cette égalité (Mills 2017a: 29). Alors, le contrat social assume qu'« une bonne société est une société juste », et, suivant cela, qu'une « société juste est fondée sur la sauvegarde de nos intérêts en tant qu'individus » (Mills 2017a: 30).

La principale critique de Mills à l'égard des conceptions classiques et contemporaines du contrat social gravite autour de la question de savoir ce qui se passerait dans l'éventualité où l'égalité de certaines personnes était niée. Il formule éloquemment ce problème comme suit:

Mais que se passerait-il si, non pas simplement de manière épisodique et aléatoire, mais de manière systématique et structurelle, [l'individualité] de certaines personnes était historiquement ignorée et leurs droits non respectés? Et si les droits et la justice étaient, en conséquence, conçus de telle sorte que le traitement inégal de ces personnes, ou sous-personnes, n'était pas perçu comme injuste, n'était pas signalé comme une incohérence interne, mais s'accommodait de glissements discursifs et de cadrages conceptuels appropriés? Et si, après de longues luttes politiques, une égalité apparente se développait enfin, mais qu'elle s'avérait plus nominale que substantielle,

de sorte que la justice et l'égle protection étaient toujours effectivement niées, même si elles étaient triomphalement proclamées? (Mills 2017a: 30)

Pour cet auteur, c'est effectivement ce qui s'est produit. Le libéralisme a historiquement nié, systématiquement et structurellement, de tels droits pour les personnes non blanches. En conséquence, du libéralisme ont émergé des formes nombreuses et variées d'exploitation et de domination. Mais c'est précisément parce que l'exploitation et la domination n'ont pas été identifiées comme telles que l'histoire du libéralisme et du contrat social a été construite de manière à masquer certains de ses pires éléments, à travers ce que Mills appelle une « épistémologie de l'ignorance », à laquelle je reviens sous peu.

Enfin, il faut préciser que la métaphore du contrat social fonctionne, selon Mills, qui s'inspire tant des travaux de Jean Hampton (1993) que de ceux de Carole Pateman (1988), comme un outil représentationnel. En effet, loin de penser que la métaphore « prétende à une représentation littérale ou à une représentation hypothétique du passé » (Mills 2000: 444), il s'agit plutôt de l'envisager comme « un cadre conceptuel, une image, une histoire, [qui] fournit une perspective globale pour penser le socio-politique qui est immédiatement saisissable et qui capture certaines vérités centrales à son sujet » (Mills 2000: 445). Ce qui signifie que, bien que Rawls, notamment, ait employé, dans sa conceptualisation du contrat social, un modèle de représentation se réclamant explicitement de la *théorie idéale* (laquelle correspond à une assise normative permettant de traiter de sociétés « justes et ordonnées »), le contrat de domination qu'envisage Mills est plutôt à comprendre comme un outil d'analyse et de représentation pour la théorie non idéale (comprise comme une perspective normative permettant de comprendre les sociétés injustes, lesquelles prennent forme au travers de structures sociales de base oppressives) (Mills 2017b: 68).

Ainsi, la race est centrale dans la domination qu'a en tête Mills. Le contrat racial s'inspire à la fois des contrats imaginés par Rousseau et par Pateman, et propose de penser la métaphore du

contrat social comme étant essentiellement « un accord intra-blanc qui –à travers l’expansionnisme européen, le colonialisme, la colonisation blanche, l’esclavage, l’apartheid et Jim Crow– façonne le monde moderne » (Mills 2017a: 36). « Les blancs ‘contractent’ pour se considérer mutuellement comme des égaux moraux supérieurs aux non-blancs et créent, en conséquence, des gouvernements, des systèmes juridiques et des structures économiques qui les privilégient aux dépens des personnes de couleur » (Mills 2017a: 29).

Historiquement, ce contrat de domination s’est manifesté ouvertement par l’expropriation, l’esclavage et la colonisation. Durant cette période, les idéaux d’égalité du contrat social étaient réservés à la seule race blanche privilégiée (Mills, 2022, p. 123; français dans l’original). À notre époque, le contrat racial a pris une forme plus sournoise, *de facto*. Mills souligne que « le contrat racial s’est lui-même effacé de l’existence formelle » (Mills, 2022, p. 123; français dans l’original). Si le contrat social semble désormais plus inclusif, une tension fondamentale persiste entre le maintien du privilège blanc de fait et l’extension formelle des droits. Cette tension est palpable dans les « accords locaux non officiels » tels que les décisions politiques sur l’allocation des ressources ou, dans le cadre qui m’occupe, la distribution inégale du pouvoir de représentation dans les industries culturelles. Questionner ce fondement historique est souvent perçu comme une attaque contre l’ordre social lui-même, car la véritable structure de pouvoir est un libéralisme racial où la notion même de « personne » a été historiquement racialisée au profit des blancs (Mills, 2017b, p. 29).

Pourquoi ne pas privilégier l’afropessimisme ?

Articulé par des penseur·euse·s comme Frank B. Wilderson III et Jared Sexton, l’afropessimisme soutient que l’anti-Blackness (ou anti-Noirceur dans l’afropessimisme de Norman Ajari [2022]) n’est pas une forme de racisme parmi d’autres, mais la condition même de possibilité du monde moderne. La Blackness y est vu non pas comme une identité culturelle (cf. Jeffers, 2013, 2019, que j’aborde au prochain chapitre), mais comme une position structurelle: celle de l’Esclave. Cette

position se caractérise par la « mort sociale » (cf. Patterson, 1982), et repose sur la violence anti-Noire, comme le souligne Sexton: « dans sa formulation du pouvoir, et en particulier de la nature et du rôle de la violence, l’afro-pessimisme ne décrit pas seulement le fonctionnement des systèmes, des structures et des institutions, mais aussi, et peut-être plus important encore, les fantasmes de haine meurtrière et de destruction illimitée, de consommation sexuelle et de disponibilité sociale qui animent la réalisation d’une telle violence » (Sexton, 2016, p. 4). Cela persiste dans ce que Saidiya Hartman nomme « *the afterlife of slavery* », une idée qui décrit comment les vies Noires sont encore aujourd’hui menacées et dévaluées par un « calcul racial » et politique établi, certes, il y a plusieurs siècles, mais qui persiste à se traduire par des chances de vie inégales, un accès inéquitable à la santé et à l’éducation, une mort prématurée, l’incarcération et l’appauvrissement pour les personnes Noires (Miles, 2019; Okeowo, 2020; cf. Hartman, 1997).

Dans la perspective afropessimiste, l’antagonisme fondamental n’est donc pas entre les classes ou les races, mais entre ce qui est compris comme humain et ce qui est compris comme Noir, la cohérence même du premier dépendant de la *mort sociale* du second. Pas de contrat racial à amender, donc. Parce qu’un paradigme de violence ontologique structure le monde et il est impossible d’y échapper. Pour le dire autrement, si l’afropessimisme partage avec Mills une analyse de l’oppression comme étant systémique, il s’en distingue en la conceptualisant non pas comme un contrat social qu’il serait possible de réformer (il demeure possible de, et nous devons travailler à, déracialiser le contrat social, selon Mills), mais comme un antagonisme insurmontable. Pour l’afropessimisme, la souffrance Noire est incommensurable et toute réparation est impossible sans une « fin du monde » (Wilderson, 2020). Sans nier la richesse et la profondeur des analyses afropessimistes du monde, je privilégie dans cette thèse l’approche de Mills: elle permet de concevoir la résistance politique qu’exercent les personnes Noires face aux représentations dénigrantes

et déshumanisantes de leurs vies et de leurs individualités, sans les considérer comme une fatalité ontologique.

Qu'en est-il de la critique antiwoke ?

Au-delà de ces cadres théoriques, une vaste littérature conservatrice contemporaine, qui se présente comme « anti-woke », soutient que le discours antiraciste contemporain est souvent contre-productif : il étouffe le débat, promeut la division et privilégie les gestes symboliques aux solutions pratiques (ex.: J. Mills, 2025). Selon le linguiste John McWhorter, l'antiracisme contemporain s'apparente à une foi dogmatique qui exige la confession de péchés (le « privilège blanc »), chasse les figures jugées hérétiques par la « culture de l'annulation » et valorise la critique performative au détriment d'actions concrètes pour les communautés Noires (McWhorter, 2021). Dans une veine similaire, l'essayiste Douglas Murray voit dans la « politique identitaire » un grand récit dangereux qui, enraciné dans une vision conflictuelle de la société, érode des principes fondamentaux comme le mérite et le sens d'une humanité partagée (D. Murray, 2021; cf. Laver, 2021). Cette idée de fragmentation est aussi au cœur des travaux du sociologue de formation et chroniqueur polémiste québécois (travaillant désormais surtout en France) Mathieu Bock-Côté, pour qui la « révolution raciale » fomenté une culture de la culpabilité au sein de la majorité historique et divise la société en tribus hostiles, sapant l'idéal d'une communauté politique unie (Bock-Côté, 2020, 2021, 2023; cf. Couture, 2024). Enfin, le philosophe Pascal Bruckner critique ce qu'il nomme la « tyrannie de la pénitence », soit une tendance occidentale à l'autoflagellation perpétuelle pour les crimes du passé. Selon lui, les théories axées sur le racisme systémique paralysent la société et l'empêchent de mobiliser les valeurs universalistes des Lumières, qui seraient précisément les outils les plus efficaces pour combattre le racisme (Bruckner, 2012).

Néanmoins, cette posture confond systématiquement la critique structurelle avec une attaque personnelle. L'appel fait aux personnes en position de pouvoir de reconnaître leurs privilèges

pour construire un avenir plus juste est ainsi perverti en un affront personnel. Par une curieuse pirouette politico-épistémologique, le simple fait de nommer les structures de domination est interprété, par ces « anti-wokes », comme une prise de contrôle par les groupes marginalisés. Ce qui leur permet de se présenter comme les véritables victimes d'une prétendue « vague woke » dépositaire de tous les maux de la société¹⁰.

Pourquoi pas un idéal indifférent à la race, alors ?

Mais il existe une autre ligne d'opposition possible au contrat racial, que je décèle dans des écrits qui soutiennent que la race, bien qu'importante, n'est pas le moteur principal et décisif de l'inégalité sociale. Ancrées dans l'individualisme, l'économie ou des facteurs culturels, ces approches plaident souvent pour un idéal *colorblind*, où la race cesserait d'être une catégorie pertinente. L'économiste Thomas Sowell est une figure importante de ce courant et soutient que les disparités statistiques entre groupes raciaux ne sont pas automatiquement la preuve d'un racisme systémique. Il avance que ces écarts s'expliquent mieux par des différences de « capital humain », des choix historiques propres à chaque groupe ou les effets pervers de politiques gouvernementales bien intentionnées (Sowell, 2021, 2023). L'auteur Coleman Hughes défend pour sa part un retour aux principes universalistes du mouvement des droits civiques, où l'objectif ultime serait de traiter chaque personne comme un individu, sans égard à sa couleur de peau. De ce point de vue, une théorie comme celle du contrat racial « réinstitutionnaliserait » la race comme catégorie centrale,

¹⁰ Bien que ce portrait puisse frôler la caricature, elle n'est (malheureusement) pas si éloignée des propos tenus par certaines de ces figures. Mathieu Bock-Côté, par exemple, écrit que « le régime diversitaire » prescrit un « étrange commandement », « radicalisé par l'antiracisme révolutionnaire qui le formule explicitement » : « il faudrait en finir symboliquement avec le Blanc » (Bock-Côté, 2021, p. 48). De même, le philosophe Alain Finkielkraut a pu décrire l'équipe de France de football, symbole multiethnique, comme étant « black-black-black », décrivant une supposée « islamisation des Noirs » (Mishani et Smortriez, 2005). Ces positions, qu'elles découlent d'une méconnaissance des faits ou non, relèvent d'une ignorance frappante. Elles rappellent d'ailleurs ce que les écrits en recherche nomme l'« hypothèse Marley » (*Marley Hypothesis*) : le manque de connaissances sur le racisme historique contribue directement à la négation du racisme systémique contemporain (Bonam *et al.*, 2019 ; Nelson *et al.*, 2013 ; Yi *et al.*, 2023). Je ne sous-entends pas des opinions de ces auteurs qu'ils manquent nécessairement de connaissance sur les faits historiques entourant le racisme, mais leur position n'en semble pas moins éloquentement ignorante.

selon lui, perpétuant les divisions qu'elle prétend dénoncer et minimisant les progrès accomplis (Hughes, 2024).

Bien que cette ligne critique reconnaisse la réalité du racisme, son pouvoir explicatif me semble limité. En restreignant l'analyse au niveau individuel, elle élude la nature structurelle du problème du racisme (cf. Taylor, 2013; Zack, 2023). L'appel à la *colorblindness*, aussi bien intentionné soit-il, est dangereusement prématuré. Aspirer à un monde post-racial est une chose, mais prôner l'indifférence à la race à l'heure actuelle, dans des conditions de racisme persistant, revient à abandonner les outils conceptuels nécessaires pour nommer et combattre l'oppression (cf. Niang, 2022). De plus, un avenir sans racisme n'est pas nécessairement un avenir sans race, une distinction sur laquelle je reviens dans le prochain chapitre. Au reste, plusieurs théoricien·ne·s de la justice raciale (et féministes) distinguent justement l'objectif à long terme des moyens d'y parvenir, et si leur objectif est, dans plusieurs cas, un avenir sans race (où la race ne ferait plus aucune différence parce qu'elle serait dépourvue de toute signification morale), il·elle·s soutiennent qu'à l'heure actuelle, nous avons encore besoin de la catégorie de race comme construction sociale pour nommer, comprendre et mesurer les inégalités raciales (ex.: Bessone, 2013 ; Taylor, 2013).

Enfin, certain·e·s sociologues pourraient trouver que la théorie du contrat racial risque de sous-estimer le poids des systèmes économiques ou des logiques organisationnelles. Ces approches privilégient des cadres comme le capitalisme racial, qui analyse l'imbrication de la race et de l'exploitation économique (ex.: Christian, 2019; Gerrard et al., 2021; Mueller, 2019; Ray et al., 2017; Seamster & Ray, 2018), ou s'intéressent aux structures organisationnelles et les façons qu'elles perpétuent des hiérarchies raciales (ex.: Bonilla-Silva, 2015; Go, 2021; Prasad, 2023; Ralph & Singhal, 2019; V. Ray, 2019).

Ce débat entre une analyse structurelle de la suprématie blanche et des alternatives individualistes ou universalistes encadre l'enjeu politique de ma recherche. En adoptant le cadre de Mills,

la question n'est plus de savoir si un système de domination raciale existe, mais comment il se perpétue dans une société qui le nie formellement. Je postule que les médias grand public que sont les films et les séries sont un vecteur fort important de cette perpétuation. Mon objectif est donc de montrer comment les représentations à l'écran des personnes Noires fonctionnent comme les clauses officieuses et quotidiennes du contrat racial *de facto*, actualisant continuellement ses termes et assurant son maintien en nourrissant le « sens commun » sur la race qui sous-tend l'ignorance blanche.

1.2.1.2. L'ignorance blanche

Face aux critiques du contrat racial, une question demeure: l'incapacité de nombreux membres du groupe dominant à reconnaître le racisme systémique est-elle une simple faille humaine, ou une forme d'ignorance spécifique, activement produite pour préserver l'ordre social? Dans le contrat racial de Mills se déploie une épistémologie de l'ignorance, ce qu'il nomme l'« ignorance blanche ».

C'est une ignorance socio-structurellement construite qui est omniprésente dans l'ordre politique et social (Mills 2017b: 69; cf. Mills 2007b). Elle prescrit aux signataires du contrat racial « un schéma particulier de dysfonctions cognitives locales et mondiales [...], produisant un résultat ironique où les blanc·he·s seront en général incapables de comprendre le monde qu'il·elle·s ont eux·elles-mêmes créé » (Mills, 2022, p. 18; français dans l'original).

Pour saisir comment cette ignorance s'installe et se maintient, il importe de comprendre comment les agents épistémiques acquièrent leurs connaissances. Comme le suggère Mills (2007b, p. 16), cela implique d'examiner « la propagation de la désinformation » et la « distribution de

l'erreur » au sein du groupe social plus large. Cette analyse repose sur deux éléments fondamentaux: la nature sociale de l'identité personnelle et la situation (*situatedness*) des personnes connaisseuses (*knowers*).

D'abord, les identités des agent·e·s épistémiques sont sociales; elles sont liées aux relations entretenues avec le monde et autrui. José Medina explique avec justesse: « Je me connais dans le monde social et je me connais contextuellement avec et par les autres. C'est avec ces personnes que je compte mes années [...] c'est avec elles que je divise les territoires du monde en pays distincts et que je reconnais les frontières policées [...] C'est grâce à elles que je commence à me regarder et à regarder ma vie d'une manière particulière » (Medina, 2013, pp. 133–144). Ce que nous apprenons d'autrui est toujours médié par notre positionnement social. Comme le souligne Lorraine Code (1993), notre savoir est contextuel, façonné par nos expériences personnelles et nos perceptions situées.

Ensuite, Gaile Pohlhaus explique que les personnes connaisseuses sont à la fois situées et interdépendantes. Être situé signifie que notre position sociale affecte ce que nous savons et la manière dont nous le savons. Au fil du temps, ces situations modèlent nos attentes et influencent ce que nous remarquons. Parallèlement, nous sommes interdépendant·e·s car les ressources épistémiques utilisées pour interpréter le monde (comme le langage ou les cadres esthétiques) sont partagées collectivement. Cependant, dans les sociétés hiérarchisées, les personnes dominantes peuvent monopoliser ces ressources, marginalisant ainsi celles dont les expériences ne cadrent pas avec les ressources prédominantes (Pohlhaus, 2012, p. 718).

Pohlhaus attire l'attention sur la relation entre la situation et l'interdépendance : pour comprendre leur monde, les agent·e·s doivent interpréter leurs expériences à l'aide de ressources partagées. Lorsque ces ressources ne permettent pas de rendre compte d'une expérience adéquatement,

« nous recalibrons nos ressources épistémiques et/ou en créons de nouvelles jusqu'à ce que la tension entre nos ressources et le monde vécu soit atténuée » (Pohlhaus, 2012, p. 719).

Les personnes issues de groupes dominants peuvent faire preuve de résistance lorsque leur supériorité épistémique est remise en question. Linda Martín Alcoff (2007) a souligné que cette résistance conduit à une ignorance volontaire. En s'appuyant sur Lorraine Code, Alcoff note que le manque d'informations n'est pas seul en cause; l'ignorance résulte souvent de l'absence des cadres contextuels ou interprétatifs nécessaires pour comprendre l'information (Alcoff, 2007, p. 42). En outre, comme le soutient Sandra Harding, les groupes dominants ignorent certaines réalités parce que les reconnaître reviendrait à faire face à leur rôle dans le maintien de systèmes injustes (Alcoff, 2007, pp. 43–47).

Dans le contrat racial, on peut identifier deux types d'ignorance qui se complètent pour protéger le système. Le premier type est l'ignorance volontaire socialement construite. Elle résulte du positionnement social des individus qui, n'étant pas confrontés aux aspects négatifs du système, n'ont aucune incitation à le remettre en question. Leur identité sociale les incite à ignorer les éléments qui ne correspondent pas à leur idée de la justice ou de l'égalité. Des mécanismes psychologiques tels que le scepticisme, le déni ou la répression font obstacle à la reconnaissance d'informations contradictoires (Mills, 1998, p. 29).

Le second type est l'ignorance volontaire socialement fabriquée. Ici, l'ignorance est littéralement produite par la manipulation, les biais, les mensonges ou la propagande qui « travaillent activement à organiser le doute, l'incertitude ou la désinformation » (Proctor & Schiebinger, 2008). Un exemple historique frappant, cité par Barton et Davis (2018), est celui du roi Léopold II au Congo. En utilisant des stratégies modernes de relations publiques, il a réussi à masquer un génocide et une exploitation brutale sous le couvert d'un travail humanitaire et d'une bienveillance chrétienne. Cette supercherie s'est appuyée sur des préjugés racistes déshumanisants déjà ancrés

dans l'esprit du public européen, reflétant la conviction que certains groupes ne méritaient pas les mêmes protections morales.

Cette fabrication de l'ignorance contribue à ce que José Medina décrit comme une « paresse cognitive ». Elle se produit lorsque les gens sont désintéressés de prendre connaissance de différents points de vue, menant à une « insensibilité ou un engourdissement épistémique » (Medina, 2013, p. 145). Les gens sont conditionnés à éviter de remettre en question les stéréotypes omniprésents, ce qui favorise l'« ignorance herméneutique volontaire » (*willful hermeneutical ignorance*) (Pohlhaus, 2012): qui émerge lorsque les personnes dominantes refusent délibérément de reconnaître les ressources épistémiques développées par les groupes marginalisés pour expliquer leur expérience, en les minimisant, en s'en moquant ou en les ignorant (Applebaum, 2022, p. 696).

Pour Mills, ces formes d'ignorances forme ainsi une ignorance blanche, systématique et structurée, qui profite aux blancs au sein des systèmes racisés. En effet, Mills considère l'ignorance blanche comme un cadre épistémologique qui façonne les perceptions, la compréhension et les interactions avec le monde d'une manière qui obscurcit et déforme les injustices raciales et les expériences vécues par les non-Blancs. En fait, Mills (2007b) met en évidence cinq caractéristiques interconnectées qui perpétuent l'ignorance blanche: la perception, la conceptualisation, la mémoire, le témoignage et les intérêts du groupe. L'ethnocentrisme et la suprématie des blancs déforment la *perception* des réalités raciales, validant la (soi-disant) supériorité raciale par des interprétations biaisées qui favorisent les perspectives occidentales et diminuent les contributions des non-Blancs (Mills, 2007b, p. 26). Cette perception biaisée influence la manière dont les blancs *conceptualisent* le monde, ce qui les conduit à nier/ignorer les preuves qui remettent en cause leur vision de leur supériorité raciale (Mills, 2007b, p. 27). De plus, des dynamiques sociales façonnent la *mémoire collective*, permettant aux récits dominants des blancs d'éclipser les injustices raciales historiques qu'ils ont commises (Mills, 2007b, p. 29-30). Les personnes non-blanches subissent

également des injustices épistémiques en voyant la crédibilité de leurs témoignages souvent sapée et leurs perspectives silencées (Mills, 2007b, p. 31). Enfin, les *intérêts de groupes* des blancs à maintenir leur domination contribuent à la formation de biais cognitifs qui occultent les questions raciales et leurs propres privilèges (Mills, 2007b, p. 35).

Dans « Global White Ignorance » (2015b), notamment, Mills explique que l'ignorance blanche constitue d'ailleurs une épistémologie qui déforme la réalité pour maintenir la suprématie blanche. L'ignorance blanche n'est pas seulement construite socialement. Elle manipule également les faits en faveur de l'« effacement racial » (*racial erasure*), ce qui implique (1) d'effacer le racisme des blancs, (2) de nier la suprématie blanche et (3) de masquer (*whitewashing*) les atrocités commises par les blancs. Premièrement, Mills précise que la place dominante du racisme dans l'idéologie occidentale a été systématiquement minimisée ou oubliée. Cette « amnésie collective » a occulté le fait que les idées de supériorité raciale des blancs étaient très répandues et acceptées, même jusqu'au 20^e siècle. Même après les atrocités du nazisme, des intellectuels occidentaux ont délibérément tenté d'éloigner la pensée occidentale des idéologies racistes, refusant de reconnaître que le racisme était un élément fondamental de la domination blanche mondiale (Mills, 2015b, p. 220-222). Deuxièmement, Mills explique que la suprématie blanche est un système global de domination qui a été établi et maintenu par les empires européens. Ce système n'était pas seulement théorique: il faisait partie intégrante du contrôle politique qui imposait des inégalités raciales dans le monde entier. Malgré les preuves historiques de la domination et de l'exploitation par les Européens de nombreuses régions du monde, il y a une réticence à reconnaître que ce contrôle était motivé par la race ou qu'il constituait une forme de suprématie blanche à l'échelle mondiale (Mills, 2015b, p. 222-223). Troisièmement, les actions violentes des blancs pendant la colonisation et les

contributions des civilisations non blanches au monde moderne ont été soit minimisées, soit complètement ignorées. Ce « blanchiment » de l'histoire efface de la mémoire collective les impacts violents du colonialisme et les progrès significatifs réalisés par les sociétés non blanches, ce qui perpétue le mythe de la supériorité et de l'innocence des blancs. En ignorant ou en justifiant les atrocités commises par les colonisateurs blancs et en minimisant les contributions des non-Blancs, l'ignorance blanche entretient le faux récit d'une civilisation occidentale moralement et intellectuellement supérieure (Mills, 2015b, p. 223-225).

Mais Mills va plus loin. Au cœur de sa conception de l'ignorance blanche se trouve l'idée que non seulement les blancs sont ignorants des injustices raciales présentes dans leur société, mais qu'ils ne peuvent même pas comprendre qu'ils sont ignorants, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent pas comprendre qu'ils ne comprennent pas. Tout le système de la suprématie blanche repose sur une épistémologie de l'ignorance qui rend les blancs inconscients des injustices auxquelles ils contribuent en vertu de leurs privilèges raciaux. Mills présente l'ignorance herméneutique volontaire comme une forme d'injustice épistémique inversée: À cause de l'idéologie envahissante de la suprématie blanche, ce ne sont pas les personnes racisées qui se voient incapables de rendre compte du monde dans lequel elles vivent (ou de trouver les mots pour comprendre l'injustice vécue); ce sont les blancs qui sont incapables de comprendre la réalité de l'oppression raciale qu'ils facilitent et à laquelle ils participent, inhérente au monde même qu'ils ont créé. L'injustice est subie par les personnes non-Blanches, qui se rendent bien compte des oppressions qu'elles subissent, et qui tentent en vain de décrire et solliciter l'attention des blancs à une réalité qui leur échappent complètement parce qu'ils sont incapables de la voir (Mills, 2017b, p. 107-108). L'ignorance herméneutique volontaire se produit parce que les blancs ont tendance à se détourner délibérément des injustices raciales et ne reconnaissent pas les expériences vécues par les personnes racisées. Cette ignorance contribue à un vide herméneutique collectif où les expériences des personnes racisées sont exclues

du récit dominant ou déformées par celui-ci. Elle est entretenue socialement d'une manière qui privilégie les perspectives, témoignages et expériences des blancs, et marginalisent les personnes racisées. L'ignorance est volontaire car elle implique un choix actif (conscient ou non) de maintenir une vision du monde qui soutient la suprématie blanche et la domination raciale, en résistant aux faits qui les remettent en cause.

Trop d'emphase sur la race ?

Toutefois, cette conception de l'ignorance ne fait pas l'unanimité. D'aucuns pourraient ne voir dans l'ignorance qu'un phénomène humain universel, ancré dans notre psychologie cognitive, sans égard à la question raciale. De ce point de vue, en effet, l'accent serait mis sur le fait que le cerveau humain, en tant qu'« avare cognitif », s'appuie sur des raccourcis qui engendrent des biais systématiques affectant toute personne, peu importe sa race (Kahneman, 2013 ; Kahneman et Tversky, 1996). Des tendances universelles comme le biais de confirmation ou le favoritisme intragroupe ne seraient pas tant la preuve d'une défaillance morale propre à un groupe racial donné, qu'une caractéristique fondamentale de notre architecture cognitive commune. Comme l'a montré Jonathan Haidt, notre raisonnement sert souvent à justifier nos intuitions (nos « gut feelings ») et nos allégeances de groupes plutôt qu'à chercher la vérité objective (Haidt, 2001, 2013). Dans cette optique, « racialiser » l'ignorance serait non seulement inexact, mais aussi contre-productif, risquant d'essentialiser des groupes entiers et d'aliéner des alié·e·s potentiel·le·s (Chao *et al.*, 2013). Certain·e·s penseur·euse·s comme Steven Pinker défendent ainsi les valeurs des Lumières, soit la raison, la science ou l'humanisme, en ce que ce serait là des outils plus efficaces pour surmonter nos biais innés. Plutôt que de se focaliser sur l'identité de groupe, il s'agirait de promouvoir l'esprit critique et la prise de conscience de nos mécanismes cognitifs communs (Pinker, 2018).

Bien qu'il y ait du vrai dans cette critique, elle me semble passer à côté de l'essentiel. Je ne nie pas que l'ignorance implique certains défauts cognitifs ni que l'esprit critique soit crucial pour

la surmonter. Or, l'ignorance blanche désigne une forme de déni de la réalité, une posture épistémologique qui rend le groupe dominant incapable de saisir non seulement le racisme, mais aussi l'ampleur des avantages qu'il tire de ce système et de son ignorance même. Une approche purement universaliste qui occulterait cette dimension politique de l'ignorance me semblerait donc incomplète.

La distinction entre l'ignorance blanche, en tant qu'épistémologie politiquement construite, et l'ignorance comme simple défaillance cognitive universelle soulève néanmoins une question importante pour ma thèse: quels sont les mécanismes concrets qui produisent et soutiennent cette forme d'ignorance? Si elle est un phénomène structurel, comme je le soutiens en m'appuyant sur les chercheur·euse·s en épistémologie sociale, elle doit être activement maintenue et diffusée. Dans cette thèse, je m'attacherai à montrer que les films et les séries grand public constituent un espace important de cette production culturelle de l'ignorance blanche. Il s'agira de voir comment ces productions culturelles peuvent, en quelque sorte, servir de « curriculum » à l'ignorance blanche, en fournissant au public un régime constant de représentations pouvant être esthétiquement violente envers la Blackness et qui, en justifiant les inégalités raciales, rendent invisible et inintelligible les réalités du racisme systémique.

1.2.2. La philosophie de la culture: les médias comme sites de production du sens

Développer une analyse du rôle que tiennent les représentations des personnes Noires dans les productions de films et de série ne pouvait se faire sans me référer à tout un corps de recherches qui relèvent du champ de la philosophie de la culture. Cette discipline examine comment les artefacts culturels (qu'il s'agisse d'œuvres d'art, de rituels ou de produits médiatiques) non seulement reflètent, mais contribuent à produire et façonner les valeurs, les croyances et les relations de pouvoir d'une société. Elle postule que la culture n'est pas un simple divertissement, mais un espace

central où se construisent et se contestent les significations collectives (cf. Kellner, 2018). Les films et séries grand public, en tant que vecteurs culturels parmi les plus influents de notre époque, constituent un objet d'étude important pour cette discipline (Johnson *et al.*, 2024 ; Livingston et Plantinga, 2011). L'une des questions fondamentales que se posent les chercheur·euse·s de ce champ, et qui m'intéresse dans ce premier chapitre, est la suivante: comment les artefacts médiatiques participent-ils à la production du « bon sens » et à la légitimation des structures sociales existantes? Ce champ de la recherche me permet aussi de fournir une définition claire des termes employés dans cette thèse, soit ceux de « films et séries grand public », de « représentation » et de « stéréotypes ».

1.2.2.1. À quoi renvoient les termes de films et de séries grand public?

Dans cette thèse, j'entends par « films et séries grand public » les productions cinématographiques et télévisuelles commerciales en Amérique du Nord, soit au Canada et au États-Unis, créées dans un objectif de divertissement de larges publics. Plus précisément, le terme englobe trois éléments distincts. Le terme « grand public » (ou « mainstream » en anglais) renvoie à des productions conçues pour un succès commercial à grande échelle par le biais, notamment de vastes distributions et d'attrait populaires, privilégiant souvent la valeur ludique à l'expérimentation artistique (cf. Croteau et al., 2025). Les « films » sont des longs métrages narratifs autonomes, souvent destinés à une sortie en salle (ou parfois à la sortie directement en vidéo [*direct-to-video release*]), caractérisés par une structure d'intrigue contenue dans un début, un milieu et une fin clairs (cf. Bordwell et al., 2020). Les « séries » sont des œuvres audiovisuelles narratives possédant une trame générale, une intrigue et un style unifiés. Elles mettent en scène des personnages principaux et secondaires dont l'histoire, contrairement au temps alloué aux long métrages, se déploie sur plusieurs épisodes. Conçues pour être diffusés sur des chaînes télévisées ou de diffusion en continue,

elles permettent un développement plus important des personnages et de l'univers narratif (cf. La-
vik, 2024).

Enfin, puisque cette thèse s'attache aux représentations des personnes Noires à l'écran, il en découle un parti pris méthodologique délibéré: celui de subordonner les contextes spécifiques de production cinématographiques ou télévisuelles (qu'ils soient géographiques, historiques ou génériques) à l'analyse même de ces représentations. Autrement dit, si je me permets de rapprocher des productions canadiennes et américaines, ce n'est pas que j'estime que leurs contextes de productions sont identiques, mais bien parce que leur résonance dans l'imaginaire racial collectif s'illustre selon des lignes d'intelligibilité similaires dans une culture nord-américaine globalisée marqué par l'impérialisme États-unien. Mettre l'accent sur les représentations ne revient pas à reléguer au second plan les contingences géographiques, historiques ou génériques des films ou séries qui vont m'intéresser, mais il s'agit davantage d'une stratégie permettant de souligner la logique raciale transnationale (qui traverse les frontières du Canada et des États-Unis) et persistante, qui nourrit et anime ces représentations.

Ce point définitionnel posé, la question que je souhaite poser à propos des films et séries grand public en Occident est la suivante: comment se situent-ils par rapport aux structures de pouvoir social et politique raciaux qui les engendrent et les encadrent? Plus précisément, quelle est leur influence sur nous, spectateur·trice·s, sur nos idées, nos imaginaires, nos préjugés et idéaux? Les spectateur·trice·s sont-il·elle·s complètement influencé·e·s, englouti·e·s par le contenu des films et séries qu'il·elle·s regardent (nos agentivités sont-elles complètement pulvérisées lorsque nous assistons, passivement, à une représentation au cinéma, par exemple), ou ont-il·elle·s une certaine influence, un certain pouvoir, sur les idées auxquelles il·elle·s sont exposé·e·s?

Sur cette question fondamentale en philosophie de la culture, qui s'intéresse à la réception des œuvres et productions culturelles, deux perspectives principales se dégagent des écrits. Premièrement, pour certain·e·s, les films et séries grand public constituent de puissants instruments de contrôle idéologique qui imposent une vision du monde dominante à un public passif. Telle est la perspective de l'hégémonie culturelle. Pour d'autres, ils sont plutôt des forums culturels où le sens est activement négocié, débattu et cocréé par les spectateur·trice·s. Telle est la perspective dite de la « réception/négociation du public ».

La première perspective, celle de l'hégémonie culturelle, postule que les films et séries grand public agissent comme de puissants vecteurs d'idéologie. Plutôt que d'imposer une vision du monde par la force, ces œuvres la propagent de manière si vaste et si constante qu'elle finit par obtenir l'assentiment tacite des populations. Cette idée s'ancre dans la pensée d'Antonio Gramsci, pour qui l'hégémonie est une forme de pouvoir bien plus subtile que la coercition. L'idéologie parvient à présenter les valeurs et les croyances d'une classe dominante non pas comme une perspective parmi d'autres, mais comme le simple et universel « bon sens » (Martin, 2023). Ce processus de fabrication du consentement, Gramsci le situe au sein de la « société civile »: un champ de bataille symbolique, où il voyait s'affronter nombre d'idées, et qui comprend les écoles, les églises et, surtout, les médias. Pour lui, les médias sont l'instrument de prédilection des groupes dominants pour disséminer leur idéologie et la faire passer pour une vérité, une évidence. En modelant les esprits, ces groupes dominants parviennent à cimenter l'autorité de la classe dirigeante, et à ainsi transformer la soumission en adhésion. Selon ce point de vue, la culture n'est dès lors plus un domaine neutre, mais bien un site de luttes politiques, où le pouvoir se conquiert bien plus subtilement que par la force brute (Martin, 2023; cf. Gramsci, 2012).

Prenant le relais de Gramsci, les théoriciens de l'École de Francfort, Theodor Adorno et Max Horkheimer, portent un regard plus pessimiste encore sur la « communication de masse ». Là

où Gramsci voyait la fabrication du processus de consentement, ils décrivent, dès 1944, une véritable machine, celle de l'« industrie culturelle ». Sous le capitalisme monopolistique, arguent-ils, la culture a perdu toute son authenticité pour devenir une ligne de montage de produits standardisés et commercialisés. Le but n'est plus l'art, mais bien la tromperie à grande échelle; un formatage des esprits destiné à garantir la docilité économique et sociale du peuple (Adorno et Horkheimer, 2002). L'objectif premier de cette industrie culturelle, selon Adorno et Horkheimer, consiste à forger des personnes qui ne soient plus que des consommateur·trice·s passif·ve·s et des travailleur·euse·s dociles, trop fatigué·e·s, diverti·e·s et distrait·e·s pour contester les injustices du *statu quo*. Pour y parvenir, cette industrie culturelle soumet l'art à la logique implacable de la production de masse, le vidant de tout potentiel critique pour n'en conserver que sa fonction de contrôle par le biais du divertissement, de la distraction. La créativité et l'esprit de résistance sont alors étouffés au profit d'une société qui n'offre plus que l'illusion du choix ou, pour le dire avec leurs mots, la « liberté de choisir toujours la même chose » (Adorno et Horkheimer, 2002).

Proposant une mécanique plus concrète et beaucoup plus récemment, Noam Chomsky et Edward Herman ont élaboré, dans *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media* (1998), un « modèle de propagande » qui explique comment les médias d'information, même en démocratie, finissent par servir les intérêts de l'élite. Leur thèse est que cette servitude, loin d'être le fruit d'un complot, surgit, pratiquement de manière automatique, de cinq « filtres » structurels qui épurent l'information. D'abord, la propriété: les grands médias appartiennent à des conglomérats dont la finalité est le profit, non la vérité. Ensuite, la publicité, leur source principale de revenus, qui force les contenus à plaire aux annonceurs plutôt qu'au public. Puis, les sources officielles, car les médias dépendent massivement des informations fournies par les gouvernements et les experts du monde des affaires. S'ajoute à cela la critique, soit la crainte des campagnes de pression orchestrées par de puissants lobbys. Enfin, l'idéologie, incarnée par la désignation d'un

ennemi commun, permet de souder la population derrière les objectifs de cette même élite (E. Herman et Chomsky, 2019; cf. E. Herman et Chomsky, 2002). Pour ces auteurs, ces filtres façonnent systématiquement les informations, marginalisant la dissidence et renforçant l'idéologie dominante. Il s'agit en quelque sorte du mécanisme pratique de l'hégémonie culturelle de Gramsci, car cela permet de voir comment les institutions médiatiques « fabriquent le consentement » et font paraître la vision du monde de l'élite si naturelle. Ce modèle de la propagande s'aligne sur la critique de l'« industrie culturelle » développée dans les écrits marquants de Théodor Adorno et Max Horkheimer, puisqu'il montre comment l'information, motivée par le profit et la publicité, est similairement transformée en un produit prévisible conçu pour soutenir le statu quo, plutôt que pour le remettre en question.

En général, malgré leur résonance dans de nombreuses disciplines, ces idées développées par Gramsci, par Adorno et Horkheimer, et par Chomsky et Herman, ont fait l'objet de la même critique: elles sont généralement trop déterministes et sous-estiment l'agentivité du public (Bezar *et al.*, 2024 ; Kesur et Patil, 2022 ; Marginson et Xu, 2023 ; Nnabuihe *et al.*, 2025 ; Prabawa et Astuti, 2021). Et non seulement ces perspectives sous-estiment-elles l'agentivité du public, elles nient la capacité des groupes marginalisés à résister activement, à négocier et à créer leurs propres récits (ex.: Ferrer et Retis, 2019; Filc, 2021; Guha, 2019; Haqqi et Soeparto, 2020; Osman, 2025; Sugita *et al.*, 2021). Par ailleurs, des chercheur·euse·s issu·e·s de traditions telles que l'école de Birmingham¹¹, dont E. P. Thompson (historien et sociologue, auteur notamment de *The Making of*

¹¹Formellement, le *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), fondé en 1964 (et fermé en 2002) à l'Université de Birmingham par son premier directeur Richard Hoggart, auquel succédera l'influent théoricien Stuart Hall. Ce courant de pensée britannique pionnier a joué un rôle central dans l'établissement des *Cultural Studies*. Adoptant une approche interdisciplinaire pour examiner le jeu entre la culture et le pouvoir dans la société britannique d'après-guerre, l'École de Birmingham s'est attachée à analyser des questions de classe, de race et de féminisme, en se concentrant sur les médias et la culture populaire comme des sites de négociation et de résistance aux idéologies dominantes (Hahn, 2024).

the English Working Class [1963]), et Raymond Williams (critique culturel et sociologue, auteur notamment de *Culture and Society 1780-1950* [1958]) ont souligné que la culture populaire peut être un espace de subversion, et pas seulement de manipulation (ex.: Day, 2004; Heilbrunner, 2019; Wood, 1998), un point qui est particulièrement pertinent dans le paysage médiatique numérique d'aujourd'hui (ex.: Supa et al., 2021; Wang et al., 2025). Enfin, certaines critiques postcoloniales ont également suggéré que ces modèles sont eurocentriques et ne parviennent pas à rendre pleinement compte du mélange culturel et de la complexité d'un monde globalisé; certain·e·s préféreraient alors des concepts alternatifs à l'hégémonie culturelle tels que l'hybridité culturelle ou le pluralisme pour mieux expliquer la dynamique culturelle moderne (ex.: Anthias, 2001; Dâmaso, 2025; Kayira, 2015; Lawhon et Truelove, 2020; Mitchell, 1997; Şimşek, 2021; Walker, 1997).

Dans le sillage de ces critiques, des théories contemporaines ont reformulé la théorie de l'hégémonie culturelle pour analyser les mécanismes subtils du pouvoir médiatique à l'ère de la mondialisation. Le sociologue Nick Couldry, par exemple, dans son article de 2001 intitulé « The Hidden Injuries of Media Power », retient l'accent gramscien sur le (la fabrique du) consentement et soutient que le pouvoir des médias inflige des « blessures cachées » (*hidden injuries*) en instaurant une hiérarchie naturalisée entre le « monde médiatique » et le « monde ordinaire », une forme de violence symbolique qui dévalorise le quotidien (Couldry, 2001). S'appuyant sur cette idée, Lauren Langman avance que les processus hégémoniques sont soutenus par des rituels incarnés et « ludiques » (on peut penser au carnaval de Rio ou au Super Bowl) qui, certes, procurent une gratification émotionnelle mais canalisent en même temps la résistance dans des spectacles qui renforcent la culture de la consommation capitaliste dominante (Langman, 2003). Quant à elle, Elena Block affirme que nous sommes entré·e·s dans le « quatrième âge » de l'« hégémonie des médias », un stade où ces derniers constituent la plateforme naturalisée et incontestée de toute interaction politique (Block, 2013). Lee Artz prolonge cette analyse en soutenant que la fonction hégémonique

des médias est d'obtenir le consentement à l'ordre économique du néolibéralisme et de consolider une culture populaire consumériste au service de la classe capitaliste transnationale (Artz, 2016). Dans l'ensemble, de ce point de vue qui focalise sur l'hégémonie culturelle, la portée massive des médias ne fait pas que diffuser les idéologies des élites économiques et politiques; elle structure également la manière même dont les individus conçoivent le monde.

À l'encontre des modèles insistant sur l'hégémonie, une perspective issue des *cultural studies* met plutôt l'accent sur la réception et la négociation du sens par le public. Sans nier l'existence d'idéologies dominantes ou le pouvoir des entreprises médiatiques, cette approche refuse de concevoir le public comme une masse passive et manipulable. Elle s'intéresse plutôt à ce que les gens *font* des médias. L'un des cadres les plus influents de ce courant est le modèle « Encodage/Décodage » du sociologue et théoricien culturel jamaïco-britannique, figure centrale de l'École de Birmingham, Stuart Hall, initialement présenté dans un article de 1973 puis largement diffusé dans le chapitre éponyme « Encoding/Decoding » de l'ouvrage collectif *Culture, Media, Language* (1980). Inspiré de Gramsci, ce modèle postule que la production de sens est un processus à deux temps, impliquant à la fois les instances de production et les publics, sans garantir que le sens encodé par les agent·e·s producteur·trice·s soit celui qui sera finalement décodé lors de la réception du public. L'encodage est le processus par lequel le·a producteur·trice d'un contenu médiatique traduit un message en un code symbolique (mots, images, sons). Ce processus n'est jamais neutre; il est façonné par les « cadres de connaissance » du·de la producteur·trice, les « relations de production » (comme les pressions commerciales) et son « infrastructure technique » (Ni, 2024, p. 2-3). Selon Hall, puisque les institutions médiatiques partagent une idéologie dominante, les textes qu'elles produisent sont encodés avec une « lecture préférentielle ». Il s'agit de l'interprétation qui s'aligne sur l'ordre institutionnel et politique dominant, le message étant structuré de manière à ce que cette lecture paraisse naturelle et évidente.

C'est toutefois au sujet du second temps du processus, celui du décodage, que Hall nuance le plus la théorie de l'hégémonie. Ce processus, par lequel le public reçoit et interprète le message, est tout aussi actif, selon sa perspective. Le public décode les messages à partir de son propre bagage culturel, de ses expériences vécues et de sa position sociale. Par conséquent, l'interprétation qui en résulte peut ne pas correspondre à la lecture préférentielle (Murdock, 2016; Ni, 2024; cf. Hall, 1994, 2009). Hall identifie ainsi trois positions de décodage: la position dominante, où le public accepte et reproduit intégralement la lecture préférentielle; la position négociée, où le public accepte largement cette lecture tout en l'adaptant pour mieux correspondre à sa propre réalité; et enfin, la position oppositionnelle, où le public comprend la lecture préférentielle mais la rejette au profit d'un cadre d'interprétation contre-hégémonique (Ni, 2024, p. 3-4).

Bien que le modèle « Encodage/Décodage » de Stuart Hall soit fondamental pour avoir en quelque sorte renversé l'idée d'un public passif, des perspectives complémentaires en ont rapidement souligné les limites. Une première critique s'est articulée autour du concept de polysémie, qui propose une vision plus nuancée de l'activité du public. Au cœur de cette approche se trouve l'idée que les textes médiatiques sont intrinsèquement ouverts à une multiplicité d'interprétations qui ne sauraient se réduire aux trois positions (dominante, négociée, oppositionnelle) identifiées par Hall. Pour le théoricien des médias et des études culturelles, auteur notamment de *Television Culture* (1987) et *Understanding Popular Culture* (1989), John Fiske, le public n'est pas un simple « décodeur », mais un véritable producteur de sens. Le pouvoir ne réside pas uniquement dans le texte ou l'instance de production, mais dans l'interaction dynamique entre les deux (Fiske, 1987). Là où Hall voyait des lectures définies par rapport à une idéologie dominante, la polysémie suggère un champ d'interprétations plus vaste, où le sens « éclate » en de multiples possibilités. Dans cette veine, Dominique Wolton, sociologue français spécialiste des médias et de la communication politique, directeur de recherche au CNRS et fondateur de la revue *Hermès*, auteur notamment de

Penser la communication (1997), de *Informer n'est pas communiquer* (2009) et, plus récemment, de *Communiquer, c'est négocier* (2022), insiste sur le fait que communiquer est avant tout un acte de négociation, toujours ancré dans un contexte social et culturel pouvant mener à des malentendus, voire à une « incommunication », produisant des interprétations radicalement divergentes (Wolton, 1997).

Une seconde critique, empirique cette fois, provient de l'importante étude du sociologue britannique des médias et des études culturelles, figure clé de l'École de Birmingham et pionnier des études de réception empiriques David Morley, *The Nationwide Audience* (1980). En testant le modèle de Hall auprès de divers groupes sociaux visionnant l'émission *Nationwide* de la BBC, Morley a constaté que la position sociale d'une personne ne prédisait pas de manière fiable sa position de décodage. Les résultats se sont avérés bien plus complexes: par exemple, des responsables syndicaux politiquement actifs ont produit des lectures oppositionnelles, tandis que d'autres membres du même syndicat ne partageaient pas cette lecture, et des directeurs de banque ont critiqué la forme condescendante de l'émission plutôt que son contenu idéologique (Morley, 1980). C'est en constatant cette diversité de réception révélée par son étude que Morley a conclu que le contexte de visionnement est primordial. Même pour une même personne, la lecture d'une production culturelle n'est pas figée, mais fluide: elle peut décoder un message de manière oppositionnelle avec des collègues, puis adopter une lecture dominante quand elle le regarde seule à la maison (Morley, 1992). Les individus peuvent donc mobiliser des positions de décodage multiples, voire contradictoires, selon la situation sociale et le genre médiatique (Chandler, 1997).

Ces remises en question ont stimulé une importante évolution théorique. L'accent s'est déplacé de l'analyse de « codes » rigides vers celle, plus souple, des discours. Surtout, plusieurs chercheur·euse·s, dont Morley lui-même, se sont tourné·e·s vers d'autres concepts afin d'envisager un cadre plus sophistiqué pour comprendre le lien nuancé entre la structure sociale et l'interprétation

culturelle (Goldsmiths University of London, 2021)., Il·elle·s ont notamment mobilisé celui d'habitus, forgé par Pierre Bourdieu. Ce concept se définit par cet ensemble d'habitudes, compétences et dispositions profondément enracinées que nous acquérons au fil de nos expériences de vie, ce qui nous donne ensuite *un sens du jeu* qui façonne notre façon de percevoir, de ressentir et d'agir dans le monde (Huang, 2019, p. 48; Webb et al., 2002, pp. xii–xiii; Bourdieu, 2008, 2010).

Finalement, en s'appuyant sur ces premières critiques, des travaux plus récents se sont attachés à modéliser plus finement l'activité des publics et les processus complexes de leur interprétation. Face au constat que la recherche reconnaissait la complexité de la réception sans pour autant la théoriser, Kim Christian Schröder a par exemple proposé un modèle multidimensionnel en six temps (motivation, compréhension, discrimination, position, évaluation et mise en œuvre). Ce cadre vise à saisir cette complexité au service d'une analyse médiatique politiquement engagée (Schröder, 2000). Poursuivant cet effort de systématisation, Carolyn Michelle a identifié « quatre modes primaires d'interprétation et de réponse du public » (transparent, référentiel, médiatisé et discursif), permettant d'analyser méthodiquement l'influence des groupes sociaux, du savoir culturel et des affiliations discursives sur l'interprétation (Michelle, 2007). Sonia Livingstone (2008) a pour sa part distingué deux niveaux de construction du sens: la compréhension de l'intrigue et l'interprétation de sa signification personnelle. Elle a montré que ce processus est bidirectionnel: si le récit façonne notre opinion, nos convictions peuvent en retour altérer notre souvenir des faits eux-mêmes (Livingstone, 2008). Plus récemment, elle a mis en garde contre la datification (la transformation de nos activités en ligne en données collectables), qui risque de faire retomber la recherche dans cet écueil passé qui tendait à rendre les publics invisibles. En se focalisant sur ces seules empreintes numériques, les plateformes et certaines théories ignorent la complexité des motivations humaines, et risque de confondre le comportement et l'agentivité (Livingstone, 2015,

2019). Dans ce contexte numérique, Brita Ytre-Arne et Ranjana Das ont nommé « agentivité communicationnelle » cette panoplie d'outils dont chaque personne dispose pour interpréter les médias et s'engager de manière créative en ligne. Il s'agit d'un concept orienté vers la réaffirmation que le public n'est pas un simple auditoire de consommateur·trice·s, mais un ensemble de participant·e·s qui peuvent réagir, produire leurs propres significations et utiliser les systèmes médiatiques de manières imprévues, voire résistantes (Ytre-Arne et Das, 2021). En somme, la perspective de la réception postule que l'influence médiatique naît d'une négociation dynamique entre le message et son interprétation active par le public.

L'approche à laquelle je souscris permet maintenant de mieux préciser la question de recherche centrale qui guide l'élaboration de cette thèse: si les spectateur·trice·s ne sont pas de simples objets passifs face à la réception d'un produit culturel, mais demeurent des agent·e·s actif·ve·s qui sont capables de négocier et contester le sens (le processus d'encodage, pour reprendre le langage de Stuart Hall), dans quelle mesure les représentations et stéréotypes présents dans le cinéma et les séries interagissent-ils avec notre imaginaire social racial, et contribuent-ils à ce que nous avons pu appeler, avec Charles Mills, l'ignorance blanche? Les théories de la « réception/négociation », bien que cruciales pour comprendre l'agentivité du public, sont-elles suffisantes pour saisir l'entièreté du processus? Ou faut-il examiner si, malgré cette capacité de négociation, les productions culturelles conservent néanmoins une fonction structurelle en fournissant le matériau idéologique brut qui sous-tend le contrat racial, comme j'en faisais l'hypothèse en introduction? Est-il envisageable que ce système textuel, que représentent le cinéma et les séries, opère comme une source publique et stable d'un « sens commun » sur la race, et ce, que bien que le public *accepte, négocie ou rejette* ses lectures préférentielles dans sa sphère privée ?

1.2.2.2. Les représentations et les stéréotypes

Poser ces questions m'amène à parler du contenu même de ce qui est négocié, à savoir les représentations et les stéréotypes. En philosophie, la notion de « représentation » est équivoque. Comme l'explique le philosophe Paul C. Taylor, dans son chapitre « Representation, Identity, and Ethics in Art » inclut dans *The Oxford Handbook of Ethics and Art* dirigé par James Harold, elle constitue un carrefour où convergent diverses questions sur l'art et l'éthique de l'identité sociale, notamment celles de l'appropriation, de l'inclusion et de la reconnaissance (Taylor, 2023, p. 693). Pour clarifier ce concept, cet auteur le décline en quatre significations distinctes. Il y a d'abord la représentation comme référentialité (*aboutness*), soit la relation sémantique où une œuvre d'art dépeint ou traite d'un sujet. Ensuite, la fiduciairité (*fiduciarity*), une relation politique où une entité (un musée, par exemple) agit au nom d'une autre (un artiste ou une communauté) et a envers elle des obligations de loyauté. Troisièmement, l'exemplarité, qui relève de l'inclusion et de la reconnaissance, lorsqu'une personne ou une œuvre sert de symbole pour un groupe plus large (par exemple, une artiste Noire représentant les artistes Noir·e·s). Finalement, l'expressivité, une notion plus profonde où une œuvre n'est pas seulement un exemple, mais incarne ou articule l'« esprit » d'une époque, d'un mouvement ou d'une culture (Taylor, 2023, p. 694-696).

Dans mon propos sur les films et séries, je me concentrerai principalement sur la représentation comme référentialité, soit la manière dont une œuvre dépeint, imite ou traite simplement d'un sujet, en l'occurrence, les personnes Noires, leurs vécus et leur culture. Or, comme le soutient Taylor, cette dimension référentielle n'est jamais neutre; elle est inévitablement enchevêtrée avec les autres. Mon analyse pourra donc aussi aborder des questions d'exemplarité: par exemple, la façon dont un personnage Noir unique est souvent chargé de symboliser « l'expérience Noire » dans son ensemble (Owens, 2021), l'influence de la présence ou de l'absence de créateur·rice·s Noir·e·s derrière la caméra (Lyn *et al.*, 2021), ou encore la manière dont le succès d'un seul film

peut être perçu comme un verdict sur la viabilité commerciale de toutes les œuvres issues d'un même groupe (Leonard, 2025).

Toutefois, même en se concentrant sur la référentialité, une question demeure: ces représentations sont-elles un miroir passif de la réalité ou une pratique active qui construit le sens et façonne notre perception du réel? C'est ici que la question des représentations rencontre celle des stéréotypes: sont-ils de simples généralisations, des raccourcis cognitifs inévitables bien que parfois erronés, ou faut-il plutôt les voir comme des outils du pouvoir servant à organiser le monde social (en l'occurrence, ici, l'ordre racial du monde)?

Qu'est-ce que la représentation ?

Je commence par les représentations, en soulignant une tension importante dans les écrits: d'un côté, une approche les considère comme des pratiques politiques de construction du sens et, de l'autre, une approche juge une telle analyse réductrice et étrangère à l'essence de l'art.

La première perspective, encore une fois issue des *cultural studies*, soutient que la représentation n'est jamais un acte neutre. Influencée par des figures comme Stuart Hall et bell hooks, cette approche la conçoit comme une pratique politique active qui, loin de simplement refléter le monde, constitue une force première dans sa construction (Hall, 2013b ; hooks, 2015c). C'est sur le terrain de la représentation que le sens, la culture et le pouvoir sont produits et contestés (Hall, 2013b, p. 10). L'idée fondatrice est le rejet d'un réalisme naïf: un film ou une image ne peut jamais être un miroir transparent de la réalité. Au contraire, la représentation est un processus constitutif (Hall, 2013b, p. 24-26). Comme l'explique Hall, nous donnons un sens au monde à travers des systèmes de représentation, ce qui implique un processus en deux temps: nous formons d'abord une carte conceptuelle du monde, puis nous utilisons un langage (un système de signes avec des mots ou des images) pour représenter ces concepts (Hall, 2013b, p. 19). Le lien entre un concept et un signe n'étant pas naturel mais fixé par des codes culturels partagés, le simple choix d'un angle

de caméra ou le montage d'une scène sont des actes de construction puissants, guidés par des cadres idéologiques (Hall, 2013b, p. 21). La représentation ne montre donc pas ce que sont les groupes sociaux; elle produit et fait circuler activement des significations à leur sujet (cf. hooks, 2015a).

Ce processus est une arène centrale pour les luttes de pouvoir. Comme l'affirme la critique culturelle et féministe bell hooks, le contrôle des images a été historiquement essentiel au maintien de systèmes de domination tels que la suprématie blanche et le patriarcat (hooks, 2015a, p. 2). Ces représentations ne sont pas seulement externes; elles sont intériorisées et peuvent faire violence en façonnant la perception que les personnes ont d'elles-mêmes et de leur place dans le monde. Le concept de *gaze*, que bell hooks aborde dans son chapitre « The Oppositional Gaze: Black Female Spectators », de son livre *Black Looks: Race and Representation* paru pour la première fois en 1992, pour analyser la posture critique des spectatrices Noires face au cinéma hégémonique, est ici important. Historiquement, le groupe dominant (principalement des hommes blancs) a contrôlé ce *gaze*, objectifiant les groupes marginalisés tout en leur refusant le pouvoir de regarder en retour (hooks, 2015c, p. 118; cf. Diawara, 1988).

Dans cette optique ouverte par les écrits de bell hooks, l'analyse de la représentation devient une enquête politique. L'analyse doit chercher à identifier les stéréotypes et leur fonction, par exemple la manière dont ils maintiennent les hiérarchies de race et de genre. Elle interroge également qui est rendu visible et qui est silencé, car l'absence est aussi politique que la présence (hooks, 2015c, p. 119). Elle exige enfin de déconstruire le langage cinématographique (ses cadrages, ses musiques, ses montages) pour révéler comment il associe certains groupes à certaines idées et valeurs. La question fondamentale que pose cette perspective est donc: « Qui a le pouvoir de représenter qui, et dans quel but? » (hooks, 2015c, p. 116, 122). En somme, la représentation est, pour hooks, intrinsèquement politique. Comprendre et déconstruire ses dynamiques de pouvoir est une

contribution à la lutte pour des récits plus justes, reconnaissant que l'art et les médias sont inextricablement liés aux combats pour la libération Noire.

Toutefois, l'idée que les représentations soient intrinsèquement sociales et politiques ne fait pas l'unanimité. Face à la perspective dégagée ci-haut, une objection courante pourrait être: « Oui, mais ce n'est rien de plus que de l'art, du divertissement, non? » Cette question résume, quoiqu'un peu naïvement, la seconde perspective, issue du formalisme et de la théorie de l'auteur, qui s'oppose à la vision des *cultural studies* représentée par bell hooks, en affirmant qu'une analyse politique des productions artistiques est réductrice et passe à côté de l'essence même de l'œuvre.

Selon cette seconde approche, un film ou une série doit être évalué selon ses propres mérites, c'est-à-dire en se concentrant sur ses qualités esthétiques (formalisme) ou sur la vision singulière de son·sa créateur·rice et les thèmes universels explorés (universalisme individualiste). L'idée centrale est que l'art possède une valeur autonome, indépendante de la politique (Axsom, 2019 ; Fessenbecker, 2020 ; Rose, 2019). Pour le formalisme, une œuvre se juge sur sa forme et sa maîtrise technique, non sur son message social. L'important n'est pas tant ce que le film dit, mais comment il le dit. Tout comme une critique gastronomique s'attarderait à la saveur et à la présentation d'un plat plutôt qu'aux convictions de la personne qui l'a cuisiné et qu'elle chercherait à relayer à travers ses plats, l'analyse formaliste se concentre sur la qualité de la réalisation, l'innovation de la cinématographie ou la structure du scénario. Une œuvre peut être moralement discutable mais esthétiquement brillante, et c'est cette brillance qui prime. Le penseur formaliste russe Victor Shklovsky a d'ailleurs soutenu que le but de l'art est la « défamiliarisation »: nous faire voir le familier d'une manière nouvelle (non familière) grâce à une forme unique, une valeur qui réside dans ce bouleversement de la perception, et non dans le contenu (Shklovsky, 1988).

Une autre facette de cette perspective est la théorie de l'auteur, popularisée entre autres par le critique et cinéaste français François Truffaut. Dans son essai de 1954, « Une certaine tendance

du cinéma français » (paru dans les *Cahiers du Cinéma*), Truffaut a défendu l'idée qu'une œuvre cinématographique doit être conçue comme l'expression de la vision unique d'une personne artiste (Truffaut, 2007; cf. Joret, 2019 ; McMahan, 2020 ; Sidiropoulou, 2019 ; Sterritt, 2021). Tel un·e romancier·ère, un·e grand·e cinéaste utilise la caméra pour « écrire », laissant une signature personnelle à travers des thèmes et un style récurrents. Dans cette optique, l'artiste explore la condition humaine universelle (par exemple, l'amour, la mort, l'ambition), des thèmes censés transcender les catégories sociales comme la race ou le genre pour toucher à notre humanité commune (cf. Martínez Marín, 2024; Thornquist, 2017). Analyser une œuvre principalement à travers le prisme des rapports sociaux de race, comme le suggèrent des autrices comme hooks en *cultural studies*, est alors perçu comme réducteur, car cela nierait le pouvoir de l'art de nous unir au-delà de nos différences, en l'enfermant dans d'étroites catégories politiques (cf. Lauter, 1990; Roberts, 2000; Van Den Haak, 2024). En somme, cette perspective affirme l'autonomie de l'art. L'analyser, c'est apprécier sa virtuosité technique, identifier la vision du monde de la personne qui l'a créé et discuter des thèmes philosophiques qu'elle soulève. Réduire une œuvre à un symptôme social ou à un manifeste politique reviendrait à la dépouiller de sa richesse esthétique et de son pouvoir d'émouvoir à un niveau universel (cf. Fessenbecker, 2020; Hohendahl, 2020; Martínez Marín, 2024; Murray et Nir, 2025).

Comment les écrits abordent-ils les stéréotypes ?

Que l'on privilégie une perspective politique ou esthétique, une discussion sur les représentations se confronte inévitablement à la question des stéréotypes.

Phénomène social aussi puissant qu'omniprésent, les stéréotypes façonnent nos perceptions, nos jugements et nos interactions. Dans les écrits, leurs origines et leurs fonctions sont abordés sous de multiples angles, proposant des cadres théoriques qui, loin de s'exclure mutuellement, agissent comme des lentilles complémentaires. Chacune met en lumière une facette différente de

ce phénomène complexe: la perspective cognitive se concentre sur les schémas de l'esprit individuel; l'approche constructiviste et discursive examine les grands courants de la culture et du langage; la perspective du rôle social sonde la logique sous-jacente des structures sociales; et enfin, la perspective intersectionnelle raffine la discussion en focalisant sur la manière dont les identités et les contextes modulent la formation et l'application des stéréotypes.

Premièrement, la perspective cognitive explique les stéréotypes comme étant essentiellement des raccourcis mentaux. Portée par des figures comme Susan Fiske et Shelley Taylor, cette approche suggère que notre cerveau agit en « avare cognitif » (*cognitive miser*), cherchant constamment à simplifier un monde social complexe (Fiske et Taylor, 2020, p. 76). Plutôt que d'analyser chaque personne dans sa singularité, nous activons des schémas préexistants, soit des plans mentaux contenant un ensemble de traits et de comportements attendus pour un groupe donné. Comme le synthétise Naomi Ellemers, ce processus est efficace, mais il biaise le traitement de l'information de trois manières (Ellemers, 2018; cf. Amodio, 2014). D'abord, il oriente notre attention, nous faisant remarquer les détails qui confirment le stéréotype tout en ignorant ceux qui l'infirmement. Ensuite, il influence notre interprétation en comblant les lacunes d'une situation ambiguë avec des suppositions conformes au stéréotype. Enfin, il affecte notre mémoire, nous amenant à mieux nous souvenir des informations qui correspondent au schéma mental préexistant (Ellemers, 2018, p. 282-283). Bien que ce mécanisme soit souvent automatique et inconscient, un effort contrôlé peut permettre de dépasser ces jugements initiaux (Devine, 1989). En somme, si cette perspective éclaire brillamment comment les stéréotypes opèrent dans notre esprit, même sans intention malveillante, elle n'explique pas pourquoi ils possèdent le contenu spécifique, et souvent négatif, qui est le leur.

Deuxièmement, la perspective constructiviste et discursive soutient que les stéréotypes ne sont pas seulement des schémas mentaux, mais des constructions sociales façonnées par le langage.

Inspirée par des penseurs comme Michel Foucault, cette approche postule que le langage ne fait pas que décrire la réalité: il la crée. Les stéréotypes sont ainsi renforcés à chaque interaction. Le cadre de communication sur les catégories sociales et les stéréotypes (*Social Categories and Stereotypes Communication* ou SCSC) de Beukeboom et Burgers illustre ce mécanisme. Il montre par exemple comment nous utilisons un langage abstrait et fixe pour décrire les traits positifs de notre propre groupe (« Nous sommes généreux ») et les traits négatifs d'un autre groupe (« Ces gens-là sont agressifs »). Inversement, nous décrivons les actions négatives de notre groupe et les actions positives de l'autre de manière concrète et ponctuelle (Beukeboom et Burgers, 2019). Ces biais linguistiques subtils, amplifiés par les images médiatiques, ancrent les stéréotypes dans le tissu social jusqu'à ce qu'ils apparaissent comme de simples faits. Cette approche, qui trouve un écho dans les recherches contemporaines sur les médias, l'interculturalité et les idéologies (Braslauskas, 2023 ; Dai *et al.*, 2024 ; Omojemite *et al.*, 2024 ; Santoniccolo *et al.*, 2023 ; Ward et Grower, 2020), a l'avantage de lier les stéréotypes au pouvoir et de montrer qu'ils peuvent être combattus en changeant nos récits. Sa limite, cependant, est de ne pas détailler les processus cognitifs par lesquels les individus intègrent et agissent sur la base de ces constructions culturelles.

Troisièmement, la perspective du rôle sociale, principalement associée aux écrits de Alice Eagly et de Steven Karau sur l'« incongruence sociale » (*social incongruity*), jette un pont entre les structures de la société et le contenu des stéréotypes (Eagly et Karau, 2002). Selon cette théorie, ces derniers naissent de l'observation des groupes dans les rôles sociaux qu'ils occupent majoritairement. L'erreur fondamentale que nous commettons est de supposer que les comportements exigés par un rôle sont en fait des traits de caractère naturels des personnes qui l'occupent. Par exemple, lorsque des groupes sont historiquement cantonnés à des rôles de soin exigeant des qualités *caring* (chaleur, empathie), et d'autres à des rôles de production exigeant des qualités agentiques (assurance, compétitivité), nous finissons par percevoir ces qualités comme l'essence même de ces

groupes. La théorie explique ensuite que les préjugés émergent lorsqu'il y a une inadéquation perçue entre le stéréotype d'un groupe et les exigences d'un rôle qu'une personne de ce groupe souhaite occuper (Del Carmen Triana *et al.*, 2024). L'exemple classique est la double contrainte (*double bind*) pour les femmes en position de leadership: si elles agissent de manière *caring*, elles sont jugées incompetentes; si elles adoptent un style plus agentique ou fonceur, elles sont perçues comme brisant les attentes de leur rôle de genre (Heilman *et al.*, 2024; cf. Rosette et Tost, 2010). Bien que cette théorie explique brillamment l'origine du contenu de nombreux stéréotypes et leur lien avec la discrimination systémique, son application en recherche est souvent restée limitée à la question du genre, négligeant les complexités liées au contexte culturel ou à l'intersection de multiples identités (Del Carmen Triana *et al.*, 2024).

Quatrièmement, la perspective intersectionnelle, inspirée des travaux de Kimberlé Crenshaw et Patricia Hill Collins, postule que les facettes de l'identité d'une personne (race, genre, classe, orientation sexuelle, etc.) ne s'additionnent pas, mais s'entrecroisent et interagissent pour créer des expériences singulières de discrimination ou de privilège qui ne peuvent être comprises en analysant un seul facteur à la fois (Hill Collins et Bilge, 2016, p. 2). Cette approche remet en question les modèles qui traitent les groupes sociaux comme des blocs monolithiques. L'expérience d'être une femme, par exemple, n'est pas universelle; elle est fondamentalement façonnée par la classe ou la race. Par conséquent, les stéréotypes ne sont pas non plus monolithiques. Le stéréotype d'une femme Noire n'est pas une simple combinaison des stéréotypes associés à « Noir » et à « femme »; il constitue une constellation unique de traits, incluant les tropes de la « femme Noire en colère » (*angry Black woman*) ou « forte » (*strong Black woman*) (cf. Hill Collins, 1990), qui diffère nettement de ceux associés aux femmes blanches ou aux hommes Noirs (Hudson *et al.*, 2024 ; Rosette *et al.*, 2016, 2018). Cette perspective souligne également que la pertinence d'un stéréotype varie grandement selon le contexte (ex.: Alt *et al.*, 2024; Moore-Berg et Karpinski,

2019). La force de l'intersectionnalité réside dans sa capacité à saisir la complexité du vécu réel. Son principal défi est précisément cette complexité, qui la rend plus difficile à étudier au moyen de méthodes de recherche traditionnelles.

Au-delà de ces perspectives, deux questions complexes subsistent : les stéréotypes peuvent-ils être positifs, voire exacts? D'abord, comme l'illustrent Czopp et al., même des stéréotypes en apparence positifs, tels que « les personnes asiatiques sont douées en mathématiques », s'avèrent néanmoins nuisibles. De telles croyances créent une pression sur les personnes, les réduisent à un seul trait et peuvent servir à invalider les difficultés rencontrées par d'autres groupes (Czopp *et al.*, 2015). Au reste, la question, plus controversée, de l'exactitude des stéréotypes fait débat. Des chercheur·euse·s comme Lee et al. soutiennent que leur exactitude peut être mesurée en comparant les croyances sur un groupe aux données objectives (recensements, études à grande échelle) (Lee *et al.*, 2013). Cette approche est vivement critiquée. Ses opposant·e·s soulignent que les données elles-mêmes peuvent être biaisées et que tout constat d'« exactitude » risquerait de justifier la discrimination (Cundiff, 2020). De plus, se concentrer sur des moyennes ignore la vaste diversité qui existe au sein de chaque groupe (Rosario, 2024) et le phénomène de généralisation.

Dans le cadre de cette thèse, je vais m'intéresser à comprendre quels mécanismes sémiotiques et narratifs spécifiques sont employés pour pathologiser les pratiques esthétiques des personnes Noires à l'écran. Ce qui va m'intéresser, c'est la manière dont ces constructions, par leur diffusion populaire répandue, se transforment en conceptions sociales largement partagées. J'approfondirai cette question au troisième chapitre, en m'appuyant sur des penseur·euse·s comme Chike Jeffers, qui déplacent le débat de la nature des stéréotypes vers la manière d'y répondre, soulignant que les réactions habituelles aux « mauvais » stéréotypes tendent à la fois à sur-individualiser les personnes et à nier la richesse potentielle des différences de groupe.

1.2.3. L'éthique de l'art: évaluer la dimension morale des œuvres

Finalement, le fait qu'un film ou une série contienne des stéréotypes problématiques affecte-t-il sa valeur en tant qu'œuvre d'art? Peut-on critiquer moralement une œuvre même si ses créateur·rice·s n'avaient pas d'intentions malveillantes? Pour répondre à ces questions, que j'aborderai à partir du chapitre trois, j'aurai besoin de recourir aux travaux issus, cette fois-ci, du champ plus précis de l'éthique de l'art. Cette branche de la philosophie se consacre à l'étude des relations entre les propriétés morales et esthétiques d'une œuvre. Elle explore si, et comment, la valeur éthique d'un film, d'un roman ou d'une série, notamment, peut interagir avec sa valeur artistique. Ces débats explorant l'interaction entre la valeur éthique et artistique d'une œuvre serviront, dans les paragraphes qui complètent ce chapitre sur les concepts-clés de cette thèse, à étayer mon argument sur la manière dont les expressions et pratiques esthétiques Noires à l'écran sont déformées et en quoi cela est problématique.

1.2.3.1. Les expressions et pratiques esthétiques

J'entends par « expressions et pratiques esthétiques » un large éventail de productions culturelles allant des formes d'art consacrées aux manifestations populaires comme la musique, le cinéma, les séries, les jeux vidéo, l'art oratoire ou encore la cuisine (Lopes *et al.*, 2022). En philosophie, le discours sur l'éthique et l'art s'est, dans les années récentes, concentré sur deux questions principales: (1) les défauts éthiques d'une œuvre diminuent-ils intrinsèquement sa valeur esthétique (débat entre autonomisme et interactionnisme)? et (2) comment aborder les œuvres créées par des personnes moralement répréhensibles (le problème de l'artiste immoral·e¹²)?

¹²Comme le problème des artistes immoraux dépasse le cadre de cette thèse, je me concentrerai sur la première question en éthique de l'art, à savoir le débat entre l'autonomisme et l'interactionnisme. Cependant, je veux souligner brièvement certaines réflexions importantes sur les artistes immoraux. Deux figures de proue, Erich Hatala Matthes et Mary Beth Willard, s'accordent sur certains points, comme l'efficacité relative (ou l'inefficacité) des boycotts par de simples consommateur·trice·s. Leurs approches divergent toutefois sur la question de la responsabilité institutionnelle et sur la

Dans cette thèse, je vais me concentrer surtout sur la première question et soutenir que l'on peut effectivement critiquer le caractère moral problématique d'une œuvre cinématographique ou télévisuelle, créée par des gens qui sont au mieux bienveillants au pire ignorants, dans la mesure où l'œuvre en question comprend des représentations stéréotypées problématiques de personnes Noires. En effet, dans le chapitre trois, je m'intéresserai à montrer qu'un film ou une série, et les représentations, parfois stéréotypées et racistes, qu'ils contiennent et véhiculent, peuvent se faire violence contre la Blackness sur le plan esthétique. Autrement dit, il ne s'agira pas que d'identifier des cas isolés de stéréotypes racistes, mais de comprendre comment les représentations stéréotypées de la Blackness au cinéma et dans les séries peuvent se faire violence envers et brimer les expressions et pratiques esthétiques Noires. Je m'intéresserai à montrer que les films et les séries peuvent contribuer à la construction d'une hiérarchie esthétique racialisée (et raciste), où certaines formes d'expression sont implicitement considérées comme moins bonnes, moins sophistiquées ou moins humaines, fournissant ainsi une justification esthétique à la logique sociale et politique du contrat racial.

place de l'éthique dans nos « projets esthétiques ». Erich Hatala Matthes déplace le débat du public consommateur vers le « monde de l'art » au sens large. Il soutient que les actions les plus significatives émanent d'institutions comme les musées, les maisons d'édition ou les studios de production. Pour Matthes, la question cruciale n'est pas tant de savoir si l'on consomme personnellement une œuvre, mais comment ces puissantes institutions la gèrent. Il établit une distinction essentielle entre le simple fait d'exposer une œuvre (ce qui permet un engagement critique) et celui de l'honorer officiellement par des prix, ce qui envoie un message d'admiration. Il critique ainsi la *cancel culture*, non pas parce que les artistes ne devraient pas être tenus responsables, mais parce qu'il s'agit souvent d'une réponse individuelle, inefficace et disproportionnée qui échoue à produire un changement institutionnel durable. La véritable solution, selon lui, réside dans une réforme systémique du monde de l'art visant à créer des institutions plus éthiques et responsables (Matthes, 2022, 2023). Mary Beth Willard, quant à elle, centre son argumentation sur la « vie esthétique » des personnes. Elle s'appuie sur les notions de projets esthétiques (les manières planifiées et personnellement significatives par lesquelles nous apprécions/consommons l'art) et d'autonomie esthétique (la capacité de choisir ces projets pour soi-même). Pour Willard, exiger d'une personne qu'elle renonce à un·e artiste qu'elle aime n'est pas un geste anodin; cela peut signifier le sacrifice d'une part importante de sa vie et de son identité. Elle avance que, puisque la décision individuelle de boycotter a peu de chances d'affecter un·e artiste à succès, le coût personnel élevé de l'abandon d'un projet esthétique important n'est pas justifié par un gain éthique négligeable. Son approche se concentre moins sur la réforme institutionnelle que sur la défense du droit des personnes à continuer à aimer tel ou tel art, même celui de créateur·rice·s immoraux·ales, dans le cadre d'une vie riche et autonome (Willard, 2020, 2021).

Cette position, qui lie l'évaluation morale des représentations stéréotypées à la valeur de l'œuvre, s'inscrit dans un débat philosophique plus large en éthique de l'art. Ce débat oppose principalement une vision dite « autonomiste » (qui postule une séparation entre les sphères morale et esthétique) à une vision « interactionniste » (ou moraliste, qui soutient au contraire que ces sphères s'influencent mutuellement). Ma perspective, informée par la complexité de ce champ de recherche, s'aligne sur une approche interactionniste¹³.

1.3. Conclusion de chapitre

En somme, ce chapitre m'a permis de définir les trois champs à la jonction desquels se situe cette thèse, de définir les termes qui seront employés couramment dans cette thèse, et de présenter les concepts mobilisés. En situant ma démarche à la croisée de la philosophie critique sur la race,

¹³Le débat sur la relation entre l'éthique et l'esthétique est vaste. L'autonomisme postule que la valeur éthique d'une œuvre n'a aucune incidence sur sa valeur en tant qu'art. On en retrouve trois versions: l'autonomisme radical, qui nie que les œuvres puissent faire l'objet d'une évaluation éthique (Stear, 2023, p. 284), considérant la moralité comme une simple « matière première » (Stear, 2023, pp. 285–286; cf. Posner, 1997, pp. 6–7) ou arguant que les œuvres n'ont pas l'agentivité pour être jugées moralement (Harold, 2020, p. 42); l'autonomisme robuste, qui réserve l'évaluation éthique aux œuvres non-fictionnelles, isolant la fiction du monde réel (Stear, 2023, pp. 289–292; cf. Carreño, 2006; Clavel-Vázquez, 2018); et l'autonomisme modéré, la forme contemporaine la plus courante, qui admet que les œuvres ont des propriétés éthiques, mais soutient qu'elles sont distinctes et sans rapport avec leurs propriétés esthétiques (Stear, 2023, pp. 292–295; cf. Anderson & Dean, 1998). Face à l'argument voulant qu'un défaut moral nuise à l'appréciation (l'« uptake argument » de Carroll), Anderson et Dean avancent le « problème du qua »: une œuvre n'est pas esthétiquement défectueuse *en raison* de son immoralité (qua *its immorality*); l'immoralité et le défaut esthétique sont deux conséquences distinctes d'un même choix (Stear, 2023, pp. 292–295). Pour Noël Carroll (2023, p. 307), cette objection échoue, car si un défaut éthique entrave l'objectif de l'œuvre (par exemple, en provoquant une « résistance imaginative »), il s'agit bien d'un échec formel, et donc esthétique. À l'inverse, le moralisme (une forme d'interactionnisme) juge l'évaluation éthique appropriée (Carroll, 2023, p. 302). Le moralisme modéré, soutenu par Carroll, affirme que *dans certains cas*, un défaut moral peut être un défaut esthétique. Son « uptake argument » postule que si le défaut moral d'une œuvre (par exemple, sa cruauté) empêche un public moralement sensible d'avoir la réaction émotionnelle prescrite (par exemple, l'amusement), l'œuvre échoue *on its own terms*, ce qui constitue un défaut esthétique (Carroll, 2023, p. 306). L'éthicisme de Berys Gaut (2009, p. 228) va plus loin, proposant qu'un défaut éthique esthétiquement pertinent est *toujours* un défaut esthétique, via son argument de la « merited response »: si une œuvre prescrit une réponse (ex: admiration pour un personnage immoral) qui n'est pas méritée éthiquement, l'œuvre échoue esthétiquement. D'autres approches nuancent ce débat. L'immoralisme (ou contextualisme) de Daniel Jacobson (2023) soutient qu'un défaut moral peut, à l'inverse, être une *vertu* esthétique. Il cite les « anti-héroïnes » (comme Walter White dans *Breaking Bad*) dont le succès esthétique réside précisément dans leur capacité à nous faire apprécier des personnages monstrueux (Jacobson, 2023, p. 334). Noël Carroll (2023, p. 315-318) rétorque que notre sympathie se porte souvent sur les traits non-moraux (l'intelligence d'Hannibal Lecter) ou que l'œuvre sert un objectif moral plus large (une mise en garde). Enfin, l'esthétisme (Rothfeld, 2023) inverse la perspective, suggérant que les évaluations morales peuvent parfois dépendre des évaluations esthétiques (Alcaraz León, 2018).

de la philosophie de la culture, et de l'éthique de l'art. Les films et séries ont été établis comme des artefacts culturels produisant du sens, le contrat racial (et son ignorance blanche) a été abordé comme cadre politique sous-jacent, et les expressions et pratiques esthétiques Noires ont été situées dans leur portée éthique.

Maintenant, pour comprendre en quoi les représentations qui sont au cœur d'œuvres de fiction peuvent être moralement problématiques, et plus spécifiquement racistes, il s'agira, comme je propose de le faire dans le prochain chapitre, de penser la race non pas principalement comme construction sociopolitique, mais, suivant Chike Jeffers, comme une construction culturelle.

CHAPITRE 2 – Une conception socioconstructiviste culturelle et esthétique de la race

« Voici, me semble-t-il, la réponse à l'énigme qui intrigue tant d'entre nous. Nous sommes américain·e·s, non seulement par notre naissance et notre citoyenneté, mais aussi par nos idéaux politiques, notre langue, notre religion. Notre américanisme ne va pas plus loin que cela. Dès lors, nous sommes des Noir·e·s, membres d'une vaste race historique qui, depuis l'aube de la création, a dormi, à moitié éveillée dans les forêts sombres de sa patrie africaine. Nous sommes les premiers fruits de cette nouvelle nation, les précurseur·euse·s de cet avenir Noir qui est destiné à adoucir la blancheur de cet aujourd'hui teutonique. Nous sommes ce peuple dont le sens subtil de la chanson a donné à l'Amérique sa seule musique américaine, ses seuls contes de fées américains, sa seule touche de pathos et d'humour au milieu de sa ploutocratie éperdument avide d'argent. À ce titre, il est de notre devoir de préserver nos forces physiques, nos dons intellectuels, nos idéaux spirituels; en tant que race, nous devons nous efforcer, par l'organisation raciale, par la solidarité raciale, par l'unité raciale, de réaliser cette humanité plus large qui reconnaît librement les différences entre les humain·e·s, mais condamne sévèrement l'inégalité de leurs chances de développement. »
(Du Bois, 1996, p. 44)

2.1. Introduction

Au cours des dernières décennies, l'industrie occidentale du divertissement a subi d'importantes transformations (cf. Linder, 2025). Nombre d'investissements massifs par des grands studios ont été réalisés dans des productions culturelles axées sur des personnages, des expériences et des cultures Noires. Ce phénomène, que d'aucuns qualifient d'une « nouvelle renaissance Noire » (M-C, 2024; Wicker, 2018; Jones et al., 2005), transcende la simple augmentation de la visibilité et de la présence Noire à l'écran. Il s'agit aussi d'une métamorphose qualitative significative des genres et des représentations cinématographiques et télévisuels dominants ayant catalysé de vifs débats publics¹⁴ (cf. Agat, 2021; allisonrowe569@gmail.com, 2025; Craft, 2019; Landry, 2019).

¹⁴Une des démonstrations les plus retentissantes de ce changement réside dans le succès commercial de la superproduction *Marvel's Black Panther* (2018), qui fut bien davantage qu'un film de superhéros; ce film s'est imposé dès sa sortie en salle comme un événement culturel mondial, et a su générer plus de 1,3 milliard de profit (Mendelson, 2018) (contredisant ici le préjugé infondé selon lequel les histoires Noires ne sont pas vendeuses [Taylor, 2016, p. 65; Jasper,

Les débats publics et critiques sur la nature d'une « bonne » ou d'une « mauvaise » représentation sont socialement essentiels et éthiquement urgents. Toutefois, ils reposent souvent sur des fondations conceptuelles fragiles. Les termes au cœur même de ces discussions, tels que *race-*

2018]). Puisant dans l'afrofuturisme (un concept théorisé par des penseur·euse·s comme Mark Dery, sur lequel je reviens au chapitre 5), le film présente un univers saisissant où la puissance technologique et l'agentivité Noires se sont déployées et se déploient à l'abri des nombreux manques de l'impérialisme européen. Il propose un contre-récit symbolique puissant, à un moment pourtant tragiquement aussi marqué par la résurgence du nationalisme (et du suprématisme) blanc (Clark, 2020 ; Gruda, 2019 ; Lefebvre, 2023). L'influence culturelle de *Marvel's Black Panther* fut considérable, imprégnant autant la mode que la rhétorique politique (Howard, 2018). De plus, ce film a contribué à ancrer dans l'esprit hollywoodien l'idée qu'il existe bel et bien un vaste public mondial pour des récits portés par des personnes Noires, des récits qui ne se confinent pas à la seule thématique de la souffrance historique (BLK News Staff, 2025 ; Oshodi, 2025). De même, le film d'animation *Spider-Man: Into the Spider-Verse* (2018) de Sony, lauréat d'un Oscar, a marqué les esprits tant par son style visuel novateur que par son protagoniste, Miles Morales, un adolescent afro-latino originaire de Brooklyn. Loin d'être un simple substitut au désormais célèbre Peter Parker, Miles incarne une nouvelle subjectivité hybride (Wang, 2020) : son identité à l'écran semble être l'illustration de ce que Gloria Anzaldúa nomme la conscience « mestiza », en tant qu'espace de négociation constante entre les cultures, les langues et les attentes sociales (cf. Anzaldúa, 2007 ; Henriquez-Betancor, 2019 ; Y. Wang, 2024). Le film refuse de simplifier cette complexité, optant plutôt pour des choix narratifs et esthétiques audacieux. On voit notamment Miles naviguer entre les normes culturelles afro-américaines de son père et l'héritage portoricain de sa mère, passant fluidement de l'anglais à l'espagnol. Ce faisant, le film dépeint une identité qui fait écho à la réalité vécue par des millions de jeunes (Gomez, 2018 ; hola, 2024). Ces transformations dans la représentation ont aussi profondément marqué la télévision et les plateformes de diffusion en continu. La série Netflix *Bridgerton*, fruit d'une collaboration avec Shonda Rhimes, en est un exemple probant. La production a fait le choix stratégique d'une distribution « racialement diversifiée » pour dépeindre l'aristocratie anglaise de l'époque de la Régence, la présentant comme une classe sociale intégrée et multiculturelle (Cultural Criticism, 2025 ; Decker, 2020 ; Saul, 2023). Cette approche se distingue du color-blind casting (la distribution « sans égard à la race ») des décennies précédentes, qui tendait à ignorer ou à minimiser la race (cf. Woltmann, 2023). On peut penser au *Cosby Show*, qui évitait généralement d'aborder les enjeux raciaux/racistes (cf. Ampah, 2014). *Bridgerton*, à l'inverse, reconnaît la différence raciale, bien qu'elle la situe dans un cadre fantastique et souvent anhistorique. Il en résulte un spectacle visuellement somptueux qui fut à la fois salué pour son inclusivité (Parkhoma, 2024) et critiqué pour sa tendance à promouvoir une illusion « post-raciale » qui occulte les réalités violentes de l'esclavage et du colonialisme sur lesquelles cette période historique s'est pourtant bâtie (Patel, 2022 ; Younge, 2022). En outre, le paysage télévisuel a également accueilli des récits d'une grande spécificité, écrits et réalisés par des créateur·trice·s ayant à cœur d'explorer les réalités contemporaines des vies Noires. La série *Insecure* d'Issa Rae (HBO, 2016-2021) fut acclamée pour son portrait réaliste, humoristique et nuancé de l'amitié, des ambitions professionnelles et des amours de femmes noires à Los Angeles (Blay, 2022 ; Theodore-Vachon, 2021). Son succès a prouvé que la spécificité culturelle, loin de nuire à la portée d'une œuvre télévisuelle, peut trouver un écho profond tant auprès de son public cible qu'auprès d'une audience interculturelle plus large (Schneider, 2017). Cette tendance vers la spécificité s'est aussi manifestée dans des productions de prestige (c-à-d., des séries se caractérisant par des scénarios complexes, des personnages principaux moralement ambigus, des thèmes sombres et des épisodes de format plus long [Johnson, 2023, p. 763]). Des séries comme *Watchmen* (2019) et *Lovecraft Country* (2020), toutes deux diffusées sur HBO, ont mobilisé la science-fiction et l'horreur pour confronter directement l'histoire raciste étatsunienne. Le premier épisode de *Watchmen* s'ouvre d'ailleurs sur une reconstitution confrontant du bien réel massacre raciste de Tulsa de 1921, une tragédie, perpétrée par des suprématistes blancs refusant une place aux personnes Noires dans la société civile, qui à l'écran a renforcé le besoin d'une prise de conscience nationale sur des traumatismes historiques trop longtemps refoulés (Ambrosi, 2019 ; Obenson, 2019). Dans une démarche similaire, *Lovecraft Country* se réapproprie l'horreur cosmique de l'auteur dont cette série s'inspire, au détour d'une critique habile du racisme véhément de ce dernier, pour dénoncer les terreurs bien réelles des États-Unis sous Jim Crow. Les *sundown towns* ou l'apartheid médical y sont dépeints comme des menaces concrètes, suggérant que l'expérience vécue du racisme systémique est bien plus effroyable qu'un monstre fictif (Brockington, 2020 ; Joseph, 2020 ; Lawler, 2020).

sensitive casting (Fiveable, 2025 ; Frazer-Carroll, 2020 ; Ingersoll et Selenow, 2015 ; Lockhart-Rush, 2022 ; Wilson, 2009) ou *racist tropes* (Scott, 2022), sont fréquemment utilisés dans le discours comme s'ils allaient de soi, alors qu'ils sont rarement adossés à des définitions rigoureuses et partagées (cf. Ramasubramanian et al., 2023).

Cette ambiguïté, loin d'être un enjeu sémantique mineur, constitue un obstacle à l'élaboration d'un discours productif. Nous avons besoin d'un cadre qui permettrait non seulement de dépasser le cycle réactif qui se limite à célébrer ou à condamner moralement des œuvres singulières, mais qui permettrait de mieux comprendre en quoi des représentations des personnes Noires à l'écran peuvent être racistes et, pour cette raison, moralement condamnables. Comme je l'argumente dans ce chapitre et l'illustrerai dans ceux qui suivent, ces représentations peuvent être dites racistes dans la mesure où elles se présentent comme des distorsions, minimisations ou effacements des pratiques et expressions esthétiques Noires, nourries par l'ignorance blanche, contribuant ainsi à perpétuer les structures de la suprématie blanche.

Pour articuler cela, j'estime qu'il importe de cerner clairement ce qu'est la race. En philosophie, l'approche dominante pour penser la race est celle du constructivisme social (c.-à-d. que la race est une fiction sociale fondée sur une hiérarchisation politique et sociale divisant les groupes d'après des marqueurs physiques réels et accordant privilèges et désavantages) (Alcoff, 2000 ; Gooding-Williams, 1998 ; Mallon, 2003 ; Mills, 1997, 1998 ; Omi et Winant, 2014 ; Sundstrom, 2002 ; Taylor, 2013). Bien que ce paradigme soit populaire et possède des forces indéniables, notamment pour penser les structures politiques, il s'avère moins incisif pour analyser les spécificités représentationnelles à l'écran.

Je soutiens dans ce chapitre qu'une perspective plus féconde est offerte par le constructivisme culturel de Chike Jeffers, soit une théorie qui conçoit la race comme des « manières de vivre » (*ways of life*) culturels et partageables. L'argument central que je développe est que le

constructivisme culturel de Jeffers n'est pas seulement une alternative au constructivisme sociopolitique (d'Haslanger, notamment), mais qu'il permet d'expliquer plus clairement *comment* ces représentations (fictives, à l'écran) peuvent être racistes, en déplaçant notre regard du politique vers le culturel (et en revenant au politique). Ma contribution originale consiste à préciser que le contenu fondamental de la « culture » au cœur de la conception de la race de Jeffers comprend des expressions et des pratiques esthétiques, et que c'est précisément cette dimension qui fournit les critères de discrimination permettant d'analyser les représentations à l'écran et de distinguer celles qui sont problématiques de celles qui ne le sont pas.

Je développe cela dans le présent chapitre en deux temps. Dans un premier temps, je situe la race sur le plan métaphysique en opposant l'approche (plus répandue) du constructivisme social à celle, culturelle, de Chike Jeffers (2013, 2019). Je distingue le constructivisme socio-politique d'Haslanger du constructivisme culturel de Jeffers afin d'illustrer la supériorité de la position de ce dernier¹⁵. Enfin, j'illustre comment la conception de Jeffers peut être renforcée, en soutenant que le « contenu » culturel fondamental qu'il associe aux « manières de vie » raciales s'exprime et se transmet à travers des expressions et des pratiques esthétiques.

Dans un deuxième temps, en abordant les écrits de Luc Faucher et de Charles Mills, je propose qu'une conception philosophique du racisme systémique peut se trouver enrichie lorsqu'on adopte une perspective non pas simplement politique mais également culturelle de la race, au moins pour penser la question des effets néfastes des représentations stéréotypées à l'écran. Enfin, j'identifie l'ignorance blanche comme un mécanisme qui façonne et réagit aux expressions et pratiques esthétiques Noires à l'écran.

¹⁵ Je confronte aussi le constructivisme culturel de Jeffers à d'autres conceptions de la race (soit le réalisme biologique non essentialiste et l'anti-réalisme) pour montrer que sa perspective demeure la plus robuste, même au-delà du cadre constructiviste.

2.2. Race et esthétique

Dans leur ouvrage *What Is Race?* (2019), Sally Haslanger, Chike Jeffers, Quayshawn Spencer et Joshua Glasgow exposent quatre perspectives contemporaines sur la métaphysique de la race, c'est-à-dire sur la question de savoir ce qu'est la race « dans le sens commun » de gens ordinaires. Chaque auteur·trice y défend une position distincte: la perspective socio-politique (Haslanger), la perspective socio-culturelle (Jeffers), le réalisme biologique non essentialiste (Spencer) et l'anti-réalisme (Glasgow).

Pour cette section, je procède en trois temps. D'abord, je distingue les approches socio-constructivistes d'Haslanger et de Jeffers pour soutenir que la position de Jeffers en constitue une meilleure version. Ensuite, j'aborde les conceptions de la race de Glasgow et Spencer pour proposer que, même face à des théories qui ne sont pas socio-constructivistes, la perspective de Jeffers est supérieure. Enfin, je montre comment la théorie de Jeffers peut être enrichie en arguant que le « contenu » culturel au cœur de ces « manières de vie » s'exprime et se partage à travers diverses pratiques et expressions esthétiques épanouissantes (*life-affirming*).

2.2.1. Les conceptions constructivistes sociopolitique et culturelle de la race

Je débute avec Haslanger et Jeffers, qui souscrivent tous·e·s deux au constructivisme social. Il et elle rejettent l'idée dépassée et scientifiquement infondée que la race serait un fait biologique permettant d'établir un lien entre des caractéristiques physiques telles que la couleur de la peau ou la texture des cheveux et l'intelligence ou la force. (Il et elle rejettent également les conceptions réalistes biologiques non essentialistes plus contemporaines, ainsi que l'antiréalisme; j'y reviens dans un instant). Au contraire, il et elle partent du principe que nos catégories raciales actuelles (Noirs, blancs, Asiatiques, etc.) ne sont pas des catégories naturelles, mais bien plutôt des constructions sociales créées par des événements historiques particuliers, tels que le colonialisme, l'es-

clavage transatlantique et l'érection de hiérarchies mondiales justifiant l'exploitation et la suprématie blanche. Comme je l'ai dit plus haut, le constructivisme social est une vision largement répandue en philosophie critique de la race. Paul C. Taylor l'exprime de manière fort pédagogique au moyen d'une analogie avec l'argent:

L'argent, par exemple, [...] dépend pour son existence d'accords humains, c'est-à-dire d'états mentaux humains, comme la croyance. Il est ontologiquement subjectif. Mais une fois que nous avons identifié les systèmes conventionnels sous-jacents qui créent la valeur monétaire, il existe alors des vérités incontestables sur l'argent. Autrement dit, l'argent possède une objectivité épistémique. Personne ne peut simplement décréter que tel billet équivaut à mille dollars. Ou plutôt, je peux décider cela, mais si j'en parle à quelqu'un·e, on me répondra à juste titre que j'ai tort; et si j'essaie d'agir en fonction de cette décision, je ne m'en sortirai pas très bien dans le monde. À cet égard, la race est comme l'argent [:] [...] [elle] varie d'une société à l'autre, ce qui montre que son existence dépend des conventions humaines locales. Mais une fois que les conventions sont établies, une fois que nous avons mis en place et routinisé les pratiques qui indiquent à qui nous accordons de l'importance, il existe alors des faits qui existent indépendamment des jugements et des croyances particulières de chacun. Je ne peux pas simplement décider, seul, que ma peau foncée et mes cheveux frisés me classent dans la catégorie « blanc », ou « sans race ». Ou plutôt, je peux le faire, mais si je partage cette décision avec quelqu'un·e aux États-Unis, cette personne pensera probablement que j'ai tort, et me trouvera peut-être un peu confus. (Taylor, 2013: 186)

Autrement dit, bien que la race soit souvent liée à des traits physiques (dans l'usage courant), sa définition ne découle pas de la biologie, mais plutôt de constructions sociales. Le point de désaccord central entre Haslanger et Jeffers porte sur la nature même de ces constructions sociales et ses implications sur l'avenir collectif et la lutte pour la justice. La race est-elle un piège social que nous devons surmonter ou peut-elle être une source d'identité culturelle que nous pouvons embrasser avec fierté?

Haslanger développe un constructivisme sociopolitique convaincant selon lequel les races sont des entités sociales réelles, dont l'existence même dépend de leur position au sein de hiérarchies sociales et politiques. Elle juge qu'un groupe est racialisé lorsque les personnes qui en font partie sont marquées par des traits physiques perçus comme étant liés à leur héritage/ascendance,

et que ces traits servent à leur attribuer une position de privilège ou de subordination dans un système de domination. Selon elle, cette hiérarchie n'est pas une caractéristique accidentelle de la race, mais sa caractéristique déterminante. Ainsi, selon cette autrice, si l'on abolissait cette hiérarchie, la race elle-même cesserait d'exister.

C'est là un point de divergence majeur entre le constructivisme sociopolitique d'Haslanger et le constructivisme culturel de Jeffers. Comme le dit Haslanger elle-même:

Deux théories du constructivisme social sur la race ont été avancées dans la littérature: une explication sociopolitique et une explication culturelle. Les deux approches se rejoignent sur plusieurs points, notamment sur le fait que les races dominantes actuelles ont émergé dans un contexte historique particulier de suprématie blanche, que les membres d'une race sont « marqués » par une apparence distinctive, que ce « marquage » est considéré comme la preuve de l'endroit géographique où le groupe vivait principalement à un moment clé de l'histoire; que les groupes raciaux fonctionnent différemment au sein de la structure sociopolitique contemporaine et sont positionnés sur une hiérarchie. Les principales différences entre les deux théories se résument à ceci: (a) la théorie culturelle exige que les races, en tant que groupe, partagent une culture, ce qui n'est pas le cas de la théorie sociopolitique, et (b) la théorie sociopolitique considère la hiérarchie sociopolitique comme une caractéristique déterminante de la race, ce qui n'est pas le cas de la théorie culturelle. (Haslanger, 2019b, p. 24-25)

Dans ses travaux antérieurs (Haslanger, 2012b, 2012a, 2016), Haslanger avait « soutenu que les théoriciens critiques devraient adopter » une conception de la « race sociale/politique (SPR) » et l'utiliser « pour expliquer d'autres phénomènes raciaux, tels que les identités raciales, les normes et traditions raciales, les récits raciaux, l'oppression raciale, la justice raciale, etc. » (Haslanger, 2019b, p. 25). Selon le modèle de la SPR d'Haslanger, un groupe est considéré comme racialisé si ses membres: (1) sont perçus ou imaginés comme ayant des traits physiques supposés indiquer une origine géographique spécifique (Haslanger, 2019b, p. 25); (2) ces traits leur confèrent une place sociale avantageuse ou défavorable (Haslanger, 2019b, p. 25); et (3) cette place influence directement et systématiquement leur subordination ou leur privilège (Haslanger, 2019b, p. 26).

Un exemple historique frappant de la SPR en action est la « *one-drop rule* » aux États-Unis, qui a été (et demeure) un puissant mécanisme de racialisation (cf. Hollinger, 2005). Inscrite parfois implicitement et parfois explicitement dans les normes sociales, culturelles et politiques, elle « marquait » les individus ayant une ascendance africaine connue (condition 2) sur la base d'une lignée présumée (condition 1) afin de les assigner au bas de l'échelle sociale, à une position de subordination profonde et systématique (condition 3). Selon l'analyse d'Haslanger, la race correspond précisément à cette signification sociale attribuée au corps pour justifier sa place dans une hiérarchie.

Parce que la perspective socio-politique de Haslanger lie inextricablement la race à une hiérarchie injuste, le projet politique et éthique de cette autrice est fondamentalement abolitionniste. Ça veut dire que pour elle un monde véritablement juste ne serait pas seulement post-raciste (un monde sans racisme), mais bien post-racial (un monde sans races). L'objectif consiste à démanteler les structures hiérarchiques; ce faisant, les catégories raciales qui n'existent qu'en fonction de ces structures disparaîtraient aussi. Cette conception repose sur une distinction cruciale entre la race et l'ethnicité. Pour Haslanger, l'ethnicité est un regroupement culturel qui peut reposer sur des traditions, une langue ou un héritage commun. Par exemple, une personne d'origine ethnique italienne peut célébrer des coutumes spécifiques sans que cette identité dépende d'une quelconque hiérarchie de pouvoir. La race, en revanche, est purement positionnelle. La blancheur, dans ce cadre, correspond à la place privilégiée au sommet de la pyramide sociale. Il s'ensuit logiquement que si l'ethnicité italienne peut et doit perdurer dans un monde juste, la blancheur, elle, doit être abolie pour que la justice puisse advenir.

À l'inverse d'Haslanger, Chike Jeffers propose une forme de constructionnisme social qui, tout en reconnaissant l'origine politique des races, soutient qu'elles sont aujourd'hui mieux comprises comme des groupes culturels. Selon lui, ces groupes se définissent par leur participation à

des « manières de vivre » distinctives (Jeffers, 2019a, p. 50). Pour Jeffers, la culture est donc un facteur tout aussi essentiel que la politique pour saisir ce qu'est la race actuellement. Sa position se distingue radicalement par son objectif final. Contrairement à l'orientation abolitionniste d'Haslanger, Jeffers soutient que la race peut *et doit* survivre au racisme: il envisage un avenir où les hiérarchies raciales seraient démantelées, mais où les races perdureraient en tant que formes de diversité culturelle, célébrées et valorisées.

Jeffers a d'abord jeté les bases de cette perspective dans son article « The Cultural Theory of Race » (2013), dans lequel il argue que les philosophes ont longtemps mal interprété l'important texte de W. E. B. Du Bois, « The Conservation of Races » (1897), en simplifiant ses arguments sur la nature de la race. En effet, dans un domaine philosophique qui s'était « développé dans un contexte disciplinaire caractérisé par un consensus croissant selon lequel, du point de vue de la biologie et de l'anthropologie physique, les races n'existent pas », la question de savoir si « nous avons une raison quelconque de continuer à penser et à parler des races comme étant réelles » a été remise en lumière par l'article, fondateur en philosophie critique de la race, de Kwame Anthony Appiah « The Uncompleted Argument: Du Bois and the Illusion of Race » (1985), en ravivant l'intérêt pour l'idée de Du Bois selon laquelle « les races existent en tant qu'entités sociales et historiques » (Jeffers, 2013, p. 405).

En fait, comme point de départ de ce débat, Appiah a fait valoir que Du Bois, malgré ses efforts pour fournir une définition socioculturelle de la race, n'a pas échappé à l'idée pseudo-scientifique du XIXe siècle selon laquelle la race serait biologique. Appiah arrive à cette conclusion à travers une analyse systématique de la définition de la race donnée par Du Bois, à savoir « une vaste famille d'êtres humains, généralement de sang et de langue communs, [...] une histoire, des traditions et des impulsions communes » (Du Bois, 1996, p. 40). Pour cet auteur, seule la descendance biologique permet d'identifier la race « Noire » dans cette définition: « Nous devons préciser

que ce que tente Du Bois, malgré ses propres affirmations du contraire, n'est pas la transcendance de la conception scientifique de la race au XIXe siècle –comme nous le verrons, il s'appuie sur elle » (Appiah, 1985, p. 25).

Précisément, pour Appiah, le critère de « l'histoire commune » dans la définition de Du Bois est circulaire; « le partage d'une histoire commune à un groupe ne peut pas être un critère d'appartenance à un même groupe, car il faudrait être capable d'identifier le groupe pour identifier son histoire » (Appiah, 1985, p. 27 ; Jeffers, 2013, p. 405). Ainsi, selon Appiah, Du Bois se serait approché de la bonne perspective, sans toutefois l'atteindre, à savoir que les races n'existent pas. « La vérité est qu'il n'y a pas de races: il n'y a rien dans le monde qui puisse faire tout ce que nous demandons à la 'race' de faire » (Appiah, 1985, p. 35 ; Jeffers, 2013, p. 406).

Lucius Outlaw a été l'un des premiers philosophes à contester directement la conclusion d'Appiah sur l'interprétation « erronée » de Du Bois. Dans son livre *On Race and Philosophy* (1996), Outlaw a défendu Du Bois en rejetant l'idée qu'une théorie de la race doit ignorer complètement la biodiversité humaine. Pour Outlaw, Du Bois devrait être compris comme proposant un concept « cluster » de la race, où la race est formée par une interaction complexe de facteurs sociaux et biologiques, sans qu'aucun élément ne soit le seul déterminant (Outlaw Jr., 1996, p. 154-155).

Néanmoins, la plupart des réponses réalistes (c'est-à-dire les points de vue pour lesquels les races sont réelles) à l'antiréalisme d'Appiah (c'est-à-dire le point de vue pour lequel la race n'est pas réelle¹⁶) s'alignent, selon Jeffers, sur le constructionnisme social, qui postule, encore une

¹⁶Pour des anti-réalistes comme Appiah, la « race » n'existe pas, mais l'oppression systémique du racisme, causée par la racialisation de groupes de personnes est bien réelle (cf. Appiah, 1998). Cette idée, partagée notamment par Naomi Zack (2002, 2023), Lawrence Blum (2007) et Adam Hochman (2017), je l'explique plus en détail ci-bas lorsque j'aborde la conception de la race de Joshua Glasgow.

fois, que les races sont réelles non pas biologiquement, mais simplement en tant que constructions sociales. Paul C. Taylor est une figure importante qui a proposé un tel point de vue en réponse à Appiah. Dans son article de 2000 intitulé « Appiah's Uncompleted Argument », Taylor affirme qu'Appiah interprète mal le critère de l'« histoire commune ». Ce critère, suggère Taylor, peut être compris non pas comme une histoire de groupe préexistante, mais comme les « expériences individuelles similaires et pertinentes de gestion de certaines conditions sociales et historiques » (Taylor, 2000, p. 108). Selon ce point de vue, qui est généralement similaire à celui de Haslanger, ce sont les conditions sociales communes qui créent les races, et non la biologie.

Cependant, pour Jeffers, tout ce débat sur l'interprétation correcte de la définition de la race par Du Bois est trop simpliste: il réduit la pensée de Du Bois à un choix entre la biologie et l'historique. Or, comme le souligne Jeffers, Du Bois distingue en réalité trois théories de la race, et non deux. La première est une conception politique de la race. Selon cette perspective, la race est un phénomène fondamentalement politique, où la substance des divisions raciales réside dans les dynamiques de pouvoir séparant les groupes dominants des groupes subordonnés. Cette perspective se concentre sur des « questions pressantes » telles que la ségrégation scolaire, la discrimination salariale ou les lynchages (Du Bois, 1996, p. 39 ; Jeffers, 2013, p. 408). Bien qu'il reconnaisse l'urgence de l'oppression, Du Bois estime qu'elle ne saisit pas toute la signification du concept de race (Du Bois, 1996 ; Jeffers, 2013, p. 409). Il se tourne alors vers la théorie scientifique dominante de son époque, qui définit la race par des traits physiques comme « la couleur, les cheveux, le crâne, les mensurations et la langue » (Du Bois, 1996, p. 39) (bien qu'ici Jeffers émette à juste titre des doutes quant à la raison pour laquelle Du Bois trouverait la langue analogue aux caractéristiques physiques [Jeffers, 2013, p. 410]). Du Bois conclut que cette approche échoue également, car les traits physiques humains « sont mêlés de la manière la plus exaspérante » et cela empêche de classer les personnes humaines en groupes raciaux distincts et fiables (Du Bois, 1996, p. 39; Jeffers,

2013, p. 410). Au reste, Du Bois voit dans l'incapacité de la science à expliquer l'ensemble des différences historiques entre les personnes humaines une autre preuve de ses limites (Jeffers, 2013, p. 410). Face à ces deux premières approches qu'il juge incomplètes, Du Bois propose sa propre conception: une théorie sociohistorique et culturelle de la race. Ici, la race se définit à travers des « traditions » et des « idéaux de vie » partagés et partageables, ce qui indique l'existence de formes de vie à célébrer, en contraste frappant avec les deux précédentes perspectives. Alors que « la théorie politique de la race nous donne des raisons claires d'espérer et de travailler à l'abolition des races (et une vision scientifique sophistiquée nous donne peu de raisons de considérer la race comme socialement et historiquement significative), une théorie selon laquelle les races sont des groupes culturels suggère la possibilité que les races représentent des formes de vie précieuses à célébrer plutôt qu'à éradiquer » (Jeffers, 2013, p. 411-412).

Jeffers distingue son analyse de l'essai de Du Bois en soulignant que d'autres commentateur·trice·s, comme Taylor, ont confondu le projet politique de Du Bois avec le contenu de sa théorie. En effet, là où certain·e·s, comme Lucius Outlaw (1996) ou Anna Stubblefield (2005), « ont à juste titre attiré notre attention sur la dimension prescriptive et politique du projet de Du Bois, c'est-à-dire le sens dans lequel il ne cherche pas simplement à définir la race pour des raisons de précision conceptuelle ou empirique, mais plutôt aussi pour promouvoir une conception de la race qui fondera et encouragera l'action collective de son peuple face à son oppression » (Jeffers, 2013, p. 412), nombre d'auteur·trice·s ont, selon Jeffers,

malencontreusement occulté [...] la différence entre le sens dans lequel le projet de Du Bois dans son ensemble est politique et la théorie politique [en métaphysique de] la race [...] qu'il considère et rejette. La théorie politique de la race définit la race de telle manière que la « subordination racialisée », pour reprendre le terme d'Outlaw, constitue son existence même, et Du Bois nous demande de rejeter cette réduction de la race à la politique. Il est vrai que son projet reste politique, car son objectif en définissant la race est de permettre aux Noir·e·s de faire face aux « difficultés pratiques » de la subor-

dination racialisée à partir d'un point de vue éclairé. Néanmoins, la différence entre cette motivation politique avouée, d'une part, et la conception politique [en métaphysique] de la race, qu'il rejette, d'autre part, ne doit pas être ignorée. (Jeffers, 2013, p. 412-413)

Ainsi, tandis que Jeffers trouve que les justifications avancées par Du Bois pour étayer sa théorie culturelle de la race (à savoir une histoire des origines des races, depuis les tribus nomades jusqu'aux nations modernes, qui est résolument insatisfaisante, empiriquement discutable et peu précise, et qui ne parvient pas à expliquer pourquoi les groupes culturels que Du Bois décrits devraient être considérés comme des races plutôt que, disons, des « nations ») sont problématiques [Jeffers, 2013, p. 415-417]), Jeffers continue de penser que la théorie a une immense valeur pratique. La véritable valeur de cette théorie culturelle de la race réside en effet dans la philosophie de l'histoire qu'elle contient et qui postule que le progrès humain est motivé par une hétérogénéité culturelle croissante, alors même que la société devient plus intégrée. Ce cadre révèle avec justesse la double nature du racisme systémique (Jeffers, 2013, p. 418-419):

Dans la mesure où les structures sociales racistes créent des différences en refusant aux Noir·e·s les mêmes opportunités de pouvoir et de ressources que les blanc·he·s, les Noir·e·s doivent lutter pour la similitude. D'autre part, dans la mesure où le discours raciste fait des manières et des valeurs des blanc·he·s la norme selon laquelle les Noir·e·s sont jugés moindres, dénigrant ainsi les traditions culturelles et la créativité des Noir·e·s, les Noir·e·s doivent résister à l'injonction de la similitude. (Jeffers, 2013, p. 419).

Ainsi, à partir des idées de Du Bois, Jeffers propose une sorte de vision hybride: une vision qui accepte un récit politique de l'origine de la race (c'est-à-dire que les catégories raciales ont été créées, notamment dans le cadre de l'expansionnisme génocidaire européen, à travers l'esclavage et le colonialisme, notamment), tout en maintenant simultanément un récit culturel du développement ultérieur de la race.

Et l'objectif de Jeffers avec cette conception est en partie de résoudre la contre-intuitivité qu'il trouve dans l'une des implications du point de vue de Haslanger: si l'on considère que la race

est rendue réelle par des relations de pouvoir hiérarchiques (suprématie blanche), l'élimination de ces relations hiérarchiques éliminerait également la race elle-même (puisqu, rappelons-le, la race est fondamentalement une question de privilège et de subordination). Ainsi, bien que Jeffers reconnaisse que le point de vue de Haslanger est fort, notamment parce qu'il explique de manière pertinente et convaincante l'origine de la race moderne (l'impérialisme blanc européen), l'expérience du racisme (ex.: le profilage racial) et les principaux conflits sociaux (ex.: BLM), il doit y avoir un moyen de conserver la race même dans un monde qui ne serait plus racisme (Jeffers, 2019a, p. 53-54).

S'inspirant de Du Bois, il affirme que la race est rendue réelle par la participation à des « manières de vivre » distinctes: « Pour le constructivisme culturel, la participation à des *ways of life* distincts, plutôt que le positionnement dans des relations hiérarchiques de pouvoir, est ce qui rend la race fondamentalement réelle » (Jeffers, 2019a, p. 50). Cela sur la base de l'idée de Du Bois selon laquelle la race est une « vaste famille » unie par « une histoire, des traditions et des impulsions communes » (Du Bois, 1996, p. 39). Il est donc d'accord avec Du Bois, et avec Haslanger, pour dire que la race telle que nous la connaissons aujourd'hui trouve son origine dans les hiérarchies politiques de l'impérialisme européen, mais il rejette surtout l'idée que la politique est encore aujourd'hui plus importante que la culture. Pour lui, pour bien comprendre ce qu'est la race aujourd'hui, nous avons besoin des deux optiques.

Il donne trois exemples éloquents: l'éducation, les mariages et les relations interraciales, et les stéréotypes. Aujourd'hui, pour comprendre le racisme ancré dans les écoles occidentales, il faut se pencher sur les inégalités de financement, ce qui est une question politique, mais il faut aussi tenir compte des programmes scolaires fondés sur la blancheur et de la demande de contenus éducatifs culturellement épanouissants (*affirming*) (ce qui est une question culturelle). (Jeffers, 2019a, p. 66-67). En ce qui concerne les mariages et les couples interraciaux, Jeffers souligne que les

préoccupations des groupes non blancs à ce propos ne relève souvent pas d'inquiétudes liés à la « pureté », mais à la préservation d'une communauté culturelle et d'une solidarité face à l'oppression (Jeffers, 2019a, p. 67-68). Enfin, s'opposer aux stéréotypes, ce n'est pas seulement affirmer l'humanité commune, c'est aussi distinguer les caricatures nuisibles des différences culturelles légitimes (potentiellement importantes) qui existent entre les groupes (Jeffers, 2019a, p. 68-71). Pour tous ces exemples, « une perspective politique de la [métaphysique de la] race peut offrir un aperçu des façons dont la question implique des distinctions injustes et des divisions à surmonter entre les personnes », mais ce que Jeffers souligne, c'est que pour « chaque cas [...], il est nécessaire de prêter attention à la culture pour comprendre comment la question implique également des formes légitimes de différence, c'est-à-dire des différences qui n'ont pas besoin d'être surmontées mais plutôt affirmées et appréciées » (Jeffers, 2019a, p. 70-71).

Cela montre que pour vraiment comprendre ce qu'est la race aujourd'hui, la politique seule ne suffit pas. Et cela l'amène à affirmer qu'un monde post-raciste ne signifie pas un monde post-racial. Il considère que l'existence continue des races en tant que groupes culturels distincts, coexistant de manière égale, est un objectif cohérent et souhaitable. En effet, comme il l'exprime: « en tant que constructiviste social, j'accepte que les races, de même qu'elles sont apparues, puissent cesser d'exister. Je rejette cependant que leur disparition soit une condition nécessaire ou une conséquence de la fin du racisme. En outre, en tant que personne d'origine africaine sub-saharienne, je souhaite personnellement la persistance des Noirs en tant que groupe culturel » (Jeffers, 2019, p. 71).

En somme, même si Haslanger et Jeffers partagent la conviction fondamentale que la race est une construction sociale, Jeffers voit une faille cruciale dans le constructivisme sociopolitique de Haslanger, qui définit trop étroitement et essentiellement les races (comme une affaire de hiérarchies sociales), ce qui ne permet pas de saisir ses dimensions culturelles positives, créatives et

durables. Pour lui, le constructivisme culturel fournit un cadre plus complet et normativement souhaitable, qui voit la valeur de la race dans son potentiel de diversité culturelle et permettant d'envisager un avenir d'égalité raciale, pas forcément d'élimination raciale (Jeffers, 2019a, p. 196).

Et je suis d'accord avec le constructivisme culturel de Jeffers et son affirmation selon laquelle il fournit une perspective plus complète et supérieure de ce qu'est la race. Un point important auquel Jeffers fait allusion, en effet, est l'étroitesse de la conception de Haslanger: elle ne permet pas vraiment de penser la race au-delà des relations hiérarchiques de pouvoir. En effet, si elle décrit efficacement l'expérience des groupes raciaux opprimés, elle semble offrir une explication plutôt mince de la blancheur, définie principalement comme le groupe au pouvoir. Ce que les positions hiérarchiques dont elle parle impliquent, et leurs conséquences, sont compréhensibles, bien sûr, mais dans leur caractère quelque peu implicite, c'est comme s'ils ne mettaient pas vraiment le doigt sur le « contenu » de la race en soi. En revanche, la position de Jeffers est ici plus explicite: la blancheur serait un projet culturel actif qui (notamment) crée ses propres histoires (par exemple, la Destinée Manifeste [*Manifest Destiny*]) et ses propres normes de beauté pour justifier et normaliser sa position dominante. Il ne s'agit pas seulement d'être au sommet ou d'occuper une position hiérarchique; il s'agit aussi du travail culturel effectué pour y rester.

Par ailleurs, que la théorie de Jeffers valorise la richesse culturelle de la race au-delà du racisme constitue un autre avantage sur celle de Haslanger. En effet, le cadre de cette dernière peine à élucider le statut qu'auraient les riches cultures forgées, notamment en réponse à l'oppression, au sein d'un monde post-raciste idéal. Certes, Haslanger ne refuserait jamais « à aucun groupe de personnes (petit ou grand) la possibilité de construire des récits ou de s'engager dans des pratiques corporelles qui célèbrent leur compréhension de leur passé ou la réponse de leur corps à ce passé », mais sa perspective risque de réduire ces cultures à de simples vestiges historiques de l'injustice, puisqu'elle rejette explicitement « l'idée que les récits et les pratiques fondés sur la 'couleur' sont

nécessairement constitutifs de ce que c'est que d'appartenir à une race » (Haslanger, 2019a, p. 172). Pour le répéter autrement: en dissociant la race de son contenu culturel, la perspective d'Haslanger ne permet pas vraiment de voir comment ces cultures pourraient conserver une valeur une fois l'injustice abolie. Chose que la perspective de Jeffers permet. Le constructivisme culturel permet de penser une identité raciale positive (par exemple, l'expression/le slogan « Black is Beautiful »), qui est cruciale pour le bien-être psychologique (Johnson et Carter, 2020 ; National Museum of African American History and Culture, 2025). Elle permet au reste de penser des liens théoriques importants, notamment, avec les théories de la justice réparatrice (ex.: Aiyetoro, 2023; cf. Táíwò, 2022) et avec ce qui inspire l'activisme concret orienté sur la valorisation culturelle juste et équitable (Jeffers, 2015).

2.2.2. D'autres conceptions de la race: le réalisme biologique et l'anti-réalisme

Or, non seulement la perspective de Chike Jeffers me semble-t-elle plus juste que celle de Sally Haslanger, mais je la juge également supérieure à d'autres conceptions concurrentes, notamment celle de Quayshawn Spencer (le réalisme biologique non essentialiste) et celle de Joshua Glasgow (l'antiréalisme/le réalisme de base). Je présente d'abord brièvement chacune de ces théories ainsi que la réplique qu'en offre Jeffers, avant d'exposer les raisons pour lesquelles je donne raison à Jeffers.

Je débute avec Quayshawn Spencer, qui défend une version scientifique et contemporaine du réalisme biologique. Spencer soutient que les races sont des groupes biologiques réels, que l'on peut distinguer par des caractéristiques comme une ascendance génomique commune. Il insiste toutefois sur le fait que ces distinctions biologiques ne sauraient justifier les hiérarchies sociales ou le racisme. Selon lui, les catégories raciales employées par le gouvernement des États-Unis ne sont pas des fictions sociales, mais correspondent bel et bien à des groupes biologiques identifiables.

La thèse de Spencer est directe: au moins certaines des catégories raciales d'usage courant aux États-Unis, dans le langage commun de personnes ordinaires, sont biologiquement réelles. Il se concentre spécifiquement sur les cinq catégories utilisées par le Bureau de la gestion et du budget des États-Unis (*Office of Management and Budget* en anglais, dont j'utilise l'acronyme « OMB » pour la suite), soit celles qui figurent dans le recensement: Blanc, Noir, Asiatique, Autochtone [*Native American*] et Insulaire du Pacifique [*Pacific Islander*] (Spencer, 2019, p. 78-83).

Spencer affirme que ces cinq catégories sociales sont, à toutes fins pratiques, identiques à cinq grandes « populations continentales humaines » identifiées en génétique des populations. Des études à grande échelle de l'ADN humain ont démontré que si l'on demande à un ordinateur de classer l'humanité en cinq groupes génétiques naturels, il produit de manière constante des regroupements (*clusters*) qui correspondent approximativement à l'Afrique, l'Eurasie (Europe, Moyen-Orient), l'Asie de l'Est, l'Océanie et les Amériques (Spencer, 2019, p. 96-99).

Pour Spencer, un groupe est « biologiquement réel » non pas parce qu'il posséderait une « essence » unique, mais parce qu'il constitue une catégorie utile et prédictive au sein d'une science rigoureuse comme la génétique des populations. Étant donné que l'appartenance raciale autodéclarée d'une personne (selon les catégories de l'OMB) peut être prédite avec une précision d'environ 99 % à partir de sa constitution génétique, Spencer en conclut que les étiquettes sociales et les regroupements biologiques renvoient à la même réalité (Spencer, 2019, p. 99-100).

Il convient de décomposer son argument, car sa prétention à ne pas être essentialiste peut sembler difficile à saisir et pourrait expliquer certaines de nos réserves intuitives. Spencer limite son analyse aux catégories de l'OMB parce qu'elles sont précises, influentes et largement utilisées dans le langage courant (Spencer, 2019, p. 83-86). Selon lui, même si la plupart des gens ne connaît pas les définitions officielles, elle participe à une « division du travail linguistique ». De la même manière que nous utilisons le mot « or » sans forcément en connaître le numéro atomique; nous

nous fions aux chimistes pour en définir la nature précise (Spencer, 2019, p. 88-89). Spencer avance que nous utilisons les termes raciaux de l'OMB avec l'idée implicite que nous nous référons aux groupes que le gouvernement recense (Spencer, 2019, p. 93).

Spencer admet que les définitions écrites de l'OMB sont logiquement imparfaites. Par exemple, définir une personne « Noire » comme ayant des origines dans « n'importe lequel des groupes raciaux Noirs d'Afrique » inclurait techniquement toute l'humanité, puisque l'*Homo sapiens* est originaire d'Afrique (Spencer, 2019, p. 90). Pour résoudre cette faille potentielle, il propose que la signification de ces termes ne provienne pas de leur description, *mais de ce qu'ils désignent*. Le mot « Noir » ne serait qu'une « étiquette » (un *tag*) pointant vers un groupe spécifique. L'étiquette « Noir » réfère pour Spencer au regroupement populationnel continental africain (identifié en génétique), l'étiquette « blanc » au regroupement eurasiens, et ainsi de suite. Cela résout les problèmes de définition et s'appuie sur la forte corrélation entre l'ascendance génétique et la race autodéclarée (Spencer, 2019, p. 94). Pour Spencer, il est donc scientifiquement légitime d'étudier les différences biologiques potentielles entre les groupes raciaux de l'OMB, car ces groupes sont des populations biologiques réelles. Il met toutefois fermement en garde contre toute tentative de justifier des hiérarchies raciales ou d'inférer quoi que ce soit sur des traits socialement valorisés comme l'intelligence (Spencer, 2019, p. 104).

Bien que Jeffers reconnaisse que l'argument de Spencer constitue une réplique importante à sa propre perspective constructiviste, il soutient qu'il échoue en raison d'une faille majeure: l'inadéquation fondamentale entre la biologie et la réalité sociale de la race. Jeffers appuie cette « objection du décalage » (*mismatch objection*) en relevant plusieurs divergences significatives. Premièrement, selon le modèle génétique de Spencer, les populations sud-asiatiques (Inde, Pakistan, Bangladesh) appartiennent au groupe « eurasiens », ce qui en ferait biologiquement des

« blanc·he·s ». Or, dans la réalité sociale des États-Unis, du Canada ou du Royaume-Uni, ces personnes sont systématiquement racisées comme un groupe distinct et non blanc. Il s'agit là d'une contradiction flagrante (Jeffers, 2019b, p. 180). Deuxièmement, si Spencer note à juste titre que de nombreux·euses Arabo-Américain·e·s s'identifient comme « blanc·he·s » dans le recensement, Jeffers rétorque qu'il s'agit souvent d'un choix pragmatique dicté par des options bureaucratiques inadéquates. Ce choix occulte la réalité sociale et politique du racisme anti-arabe, qui repose précisément sur la perception des Arabes comme un groupe distinct et non blanc. Pour Jeffers, ces décalages prouvent que l'étude des populations génétiques humaines et l'étude de la race sont deux sujets distincts. La théorie de Spencer ne fonctionne pas parce qu'elle tente de fusionner ces deux réalités en une chose qui ne correspond pas aux faits (Jeffers, 2019b, p. 180-181).

Jeffers pousse cependant son raisonnement plus loin à l'aide d'une expérience de pensée. Imaginons un avenir où la théorie de Spencer serait universellement acceptée. On enseignerait à tout le monde que les cinq regroupements génétiques constituent les véritables races, faisant ainsi disparaître les « décalages » puisque notre compréhension sociale aurait été remodelée pour s'aligner parfaitement sur la biologie. Dans ce scénario d'alignement parfait, la race serait-elle enfin devenue une réalité fondamentalement biologique? Jeffers répond que non: cet alignement dépendrait encore entièrement d'une *décision sociale*, celle d'accepter la théorie de Spencer. Pour le montrer clairement, imaginons que quelques générations plus tard, cette même société change d'avis et se mette à catégoriser la race selon une simple dichotomie fondée sur la couleur de la peau (claire ou foncée). Une nouvelle réalité raciale émergerait, qui ne correspondrait plus aux cinq regroupements génétiques. Pendant ces changements sociaux hypothétiques, les faits biologiques sous-jacents (les *clusters* génétiques) seraient restés identiques. Seule la réalité raciale aurait changé. Cela prouve, selon Jeffers, que la caractéristique essentielle de la race est la *signification*

sociale qu'une société choisit d'attribuer à des traits physiques et à une ascendance (Jeffers, 2019b, p. 182-183).

Je passe ensuite à Joshua Glasgow. Avant d'exposer sa position, et pour souligner à quel point le concept de race peut être déroutant, Glasgow relate l'histoire de Vaishno Das Bagai, un immigrant indien arrivé aux États-Unis en 1915. Bagai obtint la citoyenneté américaine, pour ensuite se la voir retirer en raison des définitions changeantes et contradictoires du mot « blanc » par la Cour suprême américaine. Dans une affaire, la Cour définit la blancheur par l'ascendance scientifique « caucasienne » pour exclure un homme japonais; trois mois plus tard, elle abandonne la science au profit du « langage courant » pour exclure un homme indien qui, selon la science de l'époque, était pourtant Caucasien. Ce chaos juridique a rendu Bagai apatride et l'a dépossédé, le menant au suicide (Glasgow, 2019, p. 111-115).

Cette histoire permet à Glasgow de cadrer sa question: qu'est-ce que cette chose, la race, qui peut être définie par la « science » un jour et par le « sens commun » le lendemain, avec des conséquences aussi dévastatrices (Glasgow, 2019, p. 115)? Il cherche à comprendre le « sens ordinaire et opérant du concept de race », c'est-à-dire le schème conceptuel qui gouverne nos conversations, même à notre insu:

Je pense que le sens courant et opérationnel du terme 'race' est quelque chose comme ce qui suit. C'est une façon approximative de le définir, qui ne rend compte que d'une partie de la définition, mais c'est un bon point de départ: *Les races, par définition, sont des groupes relativement importants de personnes qui se distinguent en grande partie des autres groupes par certaines caractéristiques biologiques visibles (telles que la couleur de la peau).* (Glasgow, 2019, p. 117; il souligne).

À partir de cette définition, il se propose de voir s'il existe quoi que ce soit, dans nos conceptions communes de la race qui y corresponde. Et il montre qu'aucune conception ne satisfait simultanément à cette conception de base, ni le réalisme biologiste ni le réalisme socioconstructi-

viste. Premièrement, il s'attaque à l'idée que la race serait une catégorie biologique valide. Il souligne que les traits humains comme la couleur de la peau s'inscrivent dans un continuum sans ruptures naturelles. Les lignes que nous traçons pour créer des groupes distincts sont parfaitement arbitraires. Elles proviennent de nos choix, pas de la biologie (Glasgow, 2019, p. 118-119). De plus, à l'instar de Jeffers dans sa critique de Spencer, il constate une inadéquation dans les approches biologiques: il est inexact d'associer la race à la biologie en mettant en avant des conditions médicales spécifiques (ex.: « les Noir·e·s américain·e·s présentent un taux disproportionné de maladies cardiaques », car ces conditions ne correspondent pas réellement aux catégories raciales courantes, et les disparités apparentes de santé s'expliquent mieux par des facteurs sociaux, tels que le stress lié au racisme systémique, plutôt que par des différences biologiques innées) (Glasgow, 2019, p. 119).

Deuxièmement, il montre que le constructivisme social n'offre pas non plus la bonne interprétation de la race. Il articule sa critique autour d'une expérience de pensée: imaginons un avenir où tous les adultes meurent, ne laissant que des nouveau-nés. Toute l'histoire, la culture et les pratiques sociales liées à la race sont effacées. Le constructivisme social conclurait ici qu'un bébé asiatique cesse littéralement d'être asiatique à l'instant où meurt le dernier adulte capable de le « raciser ». Glasgow juge cette conclusion profondément contraire à la conception fondamentale de la race dans le langage courant, articulée plus haut. Intuitivement, nous sentons bien que la race du bébé est une propriété qui lui est inhérente, indépendamment du contexte social (Glasgow, 2019, p. 133).

Si la race ne peut être saisie ni par un modèle biologique ni par un modèle social, Glasgow conclut que nous faisons face à un choix difficile. Si notre concept exige que la race soit un regroupement biologiquement significatif, alors ce concept repose sur une erreur profonde: la race n'existe pas. (C'est le même genre de conclusions auxquelles arrivait Appiah, notamment.) Les

injustices commises en son nom ont été infligées à des « groupes racisés » bien réels, c'est-à-dire des gens traités *comme s'ils* appartenaient à une race, mais la catégorie elle-même est une illusion. C'est la thèse antiréaliste (Glasgow, 2019, p. 136-138). Si, en revanche, notre concept exige seulement que la race soit fondée sur des traits visibles sans que ceux-ci aient une portée biologique, alors la race est une réalité « de base ». Ici, les races seraient des regroupements réels mais scientifiquement peu intéressants, fondés sur l'apparence, un peu comme la catégorie qui inclut « tous les objets rouges » (c'est une catégorie réelle qui regroupe des choses, sans plus). Elles existeraient objectivement, indépendamment de nos pratiques sociales, comme de simples collections d'individus partageant une même apparence. C'est la thèse du réalisme de base (*basic realism*) (Glasgow, 2019, p. 138-143). Glasgow ne se prononce toutefois pas sur laquelle de ces deux interprétations de notre concept commun et confus de la race est la bonne (Glasgow, 2019, p. 143-144).

La réponse de Jeffers à Glasgow est aussi habile que stratégique: il ne se contente pas de réfuter ses deux options, il soutient que, lorsqu'on les saisit véritablement, toutes deux se résorbent (involontairement) dans le constructivisme social.

Jeffers juge l'idée de « races de base » du réalisme de base peu plausible. Puisque le spectre de l'apparence humaine peut être découpé d'une infinité de manières, Glasgow le reconnaît lui-même, ce réalisme de base impliquerait que, « peu importe les pratiques sociales en place, Barack Obama [serait] non seulement Noir (comme lui-même et beaucoup d'autres le diraient) ou mixte (comme certain·e·s le diraient, peut-être même de manière interchangeable), mais plutôt qu'il appartient simultanément à au moins trois races différentes, et ce n'est pas une question de mélange de ces races dans sa personne (en effet, « mixte » est l'une des trois races!), mais plutôt une question des différentes manières dont le spectre de l'humanité peut être découpé », ce qui est absurde (Jeffers, 2019b, p. 187).

Jeffers propose toutefois de sauver cette idée de « race de base » en la reconstruisant comme un outil du constructivisme social. Il admet qu'il existe des schémas de base de similarité physique présociale, mais ces schémas ne deviennent des races que lorsqu'une société choisit de les isoler et de leur conférer une signification sociale. Dans cette optique, la matière brute est peut-être « de base », mais la race elle-même est une construction sociale (Jeffers, 2019b, p. 187).

Quant à l'antiréalisme, Jeffers affirme que la version de Glasgow est fonctionnellement identique au constructivisme social. Suivant la logique de Glasgow, il faut: 1) admettre que la race n'est pas réelle, 2) combattre les injustices faites aux « groupes racialisés », et 3) opérer une « révolution sémantique » pour que « race » signifie désormais « groupe socialement racialisé » (Glasgow, 2019, p. 138). Jeffers souligne que c'est une manière détournée d'aboutir exactement à la même conclusion que le constructivisme social, qui dit aussi quelque chose comme « La race correspond à un groupe socialement racisé, et les gens se trompent en pensant qu'elle est biologique. Corrigeons cette erreur ». Le désaccord est purement sémantique, une querelle de mots qui ne change rien à la réalité de la situation (Jeffers, 2019b, p. 189-190).

Jeffers porte le coup de grâce en demandant pourquoi Glasgow, dans sa proposition anti-réaliste, tient à sauver le concept de race. Dans *A Theory of Race* (2009), Glasgow formule une position qui concilie l'idée selon laquelle l'identité raciale est un mécanisme d'adaptation bénéfique dans un monde raciste et la crainte, inspirée par des penseurs tels que Lucius Outlaw (à qui Jeffers se réfère également), que l'élimination des identités raciales détruirait quelque chose de culturellement précieux qui subsisterait *même en l'absence de racisme* (Glasgow, 2009, p. 134; Jeffers, 2019b, p. 190; je souligne). Jeffers identifie là le trait définitif de sa propre théorie, le constructivisme culturel. Un constructivisme purement politique accepterait volontiers de voir la race disparaître avec l'injustice. Mais valoriser la race pour son contenu culturel positif, notamment

sa capacité à créer une communauté, une identité et un sens partagé, c'est le cœur du constructivisme culturel. En fondant son argument sur ce besoin de préservation culturelle, Glasgow, selon Jeffers, révèle que ses motivations profondes s'alignent sur le constructivisme culturel. En fin de compte, soutient Jeffers, les deux voies proposées par Glasgow ramènent à sa propre théorie (Jeffers, 2019b, p. 191).

En somme, le constructivisme culturel de Jeffers offre une explication plus robuste et complète de la race que les théories concurrentes de Spencer et Glasgow, car non seulement il en expose les failles, mais il fournit une explication qui s'accorde mieux avec la réalité. Le point de Jeffers contre le réalisme biologique me semble en effet mettre en lumière un élément crucial: c'est le social, et non la génétique, qui définit la race. Même si la biologie et la race sociale s'alignaient parfaitement, ce serait uniquement parce que la société aurait *choisi* de rendre ces traits biologiques importants. De plus, la compréhension de Jeffers semble offrir une explication plus profonde de la valeur de la réflexion sur la race et le racisme. Le réalisme biologique de Spencer propose une conception descriptive qui montre une corrélation, mais n'explique pas pourquoi cette corrélation est devenue le fondement d'une hiérarchie mondiale. De même, ni l'antiréalisme ni le réalisme minimal de Glasgow ne rendent compte du fait que la race, pour beaucoup, peut être une source positive d'épanouissement et d'identité culturelle.

La force de la théorie de Jeffers peut être saisie grâce à expérience de pensée similaire aux précédentes. Imaginons un monde physiquement identique au nôtre, avec la même diversité biologique humaine. On y trouve les mêmes regroupements génétiques identifiés par Spencer et le même spectre de traits visibles que Glasgow qualifierait de « base ». Cependant, son histoire s'est déroulée différemment; les grandes hiérarchies sociales s'y sont construites autour de la taille des personnes, et non de l'ascendance continentale ou de la couleur de la peau. Les processus historiques

qui ont façonné notre concept de race (comme on la conçoit dans notre réalité) n'ont jamais eu lieu. La question se pose alors: y a-t-il des races dans cette autre réalité?

Pour Spencer, la réponse doit être oui. Les regroupements génétiques biologiquement réels sont présents, donc la race existe, même si elle n'a aucune signification sociale. Pour le réalisme minimal de Glasgow, la réponse doit aussi être oui, car les « chose de base » objectifs fondés sur l'apparence (mais ni sur le social ni sur le biologique) sont là. Mais pour Jeffers, la réponse est forcément non. La matière brute biologique est présente, mais la forge sociohistorique qui fait de cette matière une catégorie raciale est absente. Sans l'acte social qui assigne une signification, il n'y a que de la diversité humaine, pas de race. Cette expérience de pensée, qui maintient la biologie constante tout en faisant varier l'histoire, illustre que le processus sociohistorique est un facteur décisif. En fin de compte, la théorie de Jeffers est la seule qui identifie correctement ce processus comme l'ingrédient essentiel qui transforme la simple différence humaine en la réalité puissante, et potentiellement précieuse, de la race.

Enfin, histoire de faire une transition vers la prochaine section, j'aborde quatre objections générales à la théorie de Jeffers, ainsi que les réponses qu'il formule: sa possible mésinterprétation de Du Bois, le problème de la « fierté blanche » (*white pride*), la redondance potentielle avec le concept d'ethnicité et les coûts sociaux de la division.

Premièrement, certain·e·s critiques, comme Tommy Lott, soulignent que W. E. B. Du Bois voyait le devoir de « maintenir [...] l'identité raciale » (Du Bois, 1996, p. 46) comme une nécessité temporaire, qui ne durerait que jusqu'à ce que la lutte contre le racisme soit accomplie. Cela suggère que la race est un outil politique voué à disparaître, rendant la position de Jeffers, qui la valorise culturellement, contraire à la pensée de Du Bois (Lott, 1999, p. 51). À cela, Jeffers rétorque qu'il s'agit d'une mauvaise lecture. Selon lui, ce qui prend fin avec le racisme, ce n'est pas la culture raciale elle-même, mais le *devoir* de la préserver en tant qu'acte de résistance politique.

Une fois la menace disparue, les personnes Noires ne « trahiraient plus la cause » en choisissant de ne pas participer à leur culture ancestrale. Celle-ci pourrait néanmoins continuer de s'épanouir pour celles et ceux qui y trouvent une valeur, libérée du fardeau de la lutte politique (Jeffers, 2013, p. 423-424).

Deuxièmement, si les races sont des groupes culturels dont on peut légitimement être fier, cette théorie ne valide-t-elle pas la « fierté blanche » (*white pride*)? Cette notion est profondément liée à la suprématie blanche et à la défense d'une hiérarchie injuste, que plusieurs considèrent comme une « culture pathologique du privilège » à éradiquer (Jeffers, 2013, p. 424). Jeffers convient que les appels actuels à la fierté blanche sont « moralement répréhensibles ». Il ne croit cependant pas que la blanchité doive nécessairement être abolie. Il imagine que dans un avenir post-raciste, la blanchité pourrait se transformer en une sorte de « blanchité décentrée »: une nouvelle identité raciale qui ne se définirait plus par la domination, mais qui porterait plutôt une « mémoire collective de l'autocritique nécessaire pour surmonter son passé oppressif » (Jeffers, 2013, p. 425, 2019b, p. 199-200).

Troisièmement, si les races dans le future constituent simplement des groupes culturels liés par leur ascendance (et non plus par les hiérarchies sociales et politiques), ne sont-elles pas alors indifférenciables de l'« ethnicité »? Le point soulevé ici par Haslanger (et plus récemment par Mustafa [2025]) est que la distinction entre culture, « manières de vivre » et ethnicité n'est pas claire dans la perspective de Jeffers (Jeffers, 2019b, p. 195). Par exemple, la « culture Noire » est-elle une « manière de vivre » mondiale? Il existe certainement des différences culturelles importantes entre les personnes Noires en Amérique et celles en Afrique? S'agit-il alors de deux races différentes? De même, les différences culturelles entre les personnes Noires en Louisiane et celles

à Boston en font-elles des groupes raciaux distincts (Haslanger, 2019a, p. 166-168)? Pour ces raisons, Haslanger suggère que le terme « ethnicité » convient peut-être mieux que celui de « race » pour exprimer la vision culturelle de Jeffers.

En réponse, Jeffers avance deux raisons principales pour conserver la combinaison race-culture: (1) les races sont plus larges que les ethnies (par exemple, on peut être d'origine ethnique italienne mais de race blanche (Jeffers, 2019a, p. 39), et (2) surtout, abandonner le mot « race » risque d'effacer la mémoire historique de ses origines violentes. Cette mémoire doit être préservée afin de garantir que nous ne « commettions plus jamais un tel mal » (Jeffers, 2013, p. 426). Mais pour ce qui est de la difficulté à définir précisément ce qu'est réellement la culture, il rétorque que la notion de « culture » est flexible et peut s'appliquer à de larges échelles. Tout comme on peut parler de « culture occidentale » sans nier son immense diversité, on peut parler de cultures raciales formées par une histoire partagée de luttes et d'échanges dans le contexte de la suprématie blanche mondiale (Jeffers, 2019b, p. 196). Pour illustrer ce point, Jeffers s'appuie sur les travaux de l'anthropologue Jemima Pierre, qui « explore comment le passé et le présent du Ghana impliquent diverses formes de racialisation et de projets raciaux résultant de l'histoire du colonialisme » (Jeffers, 2019b, p. 196-197). En effet, dans son analyse de « la persistance d'une position privilégiée pour la blancheur dans le Ghana contemporain, [où elle] examine le phénomène du blanchiment de la peau, considère les ambiguïtés du tourisme pour explorer l'histoire de l'esclavage et discute de la perception de certain·e·s Ghanéen·ne·s qui estiment que ceux·celles dont les ancêtres ont été réduit·e·s en esclavage dans les Amériques ont de la chance, nous avons de nombreuses occasions de réfléchir à la manière dont la mondialisation de la race est, à bien des égards, une question de mondialisation des éléments que les constructivistes politiques considèrent comme fondamentaux: la hiérarchisation raciale » (Jeffers, 2019b, p. 197). Et, comme le dit Jeffers, si les inquiétudes

concernant le colorisme lié au blanchiment de la peau mettent effectivement en évidence des hiérarchies raciales problématiques, elles révèlent également « le lien culturel entre les Ghanéen·ne·s et les populations Noires d'autres régions, comme la Jamaïque, où le blanchiment de la peau est également un problème » (Jeffers, 2019b, p. 197). Mais, surtout, pour Jeffers, cette connexion culturelle de la Blackness dans le monde s'illustre dans la description de Pierre de l'événement « First Fridays Accra », un lieu de réseautage pour des professionnel·le·s Noir·e·s. Pierre y décrit un « cosmopolitisme Noir » où convergent des personnes de toute l'Afrique et de la diaspora (Haïti, États-Unis, etc.). Cela illustre éloquemment la thèse de Jeffers: la culture Noire n'est pas qu'une réaction à la domination, mais un espace vivant qui célèbre sa propre diversité tout en affirmant son unité. Elle démontre que la race, en tant que culture, peut exister, non pas comme une entité monolithique, mais comme un projet dynamique et partagé (Jeffers, 2019b, p. 198).

Finalement, une quatrième objection soutient que préserver des cultures raciales distinctes, même sans hiérarchie, est risqué, car cela pourrait créer une pression à la conformité au sein des groupes, mener à l'exclusion des personnes externes et favoriser la résurgence de stéréotypes, de chauvinisme et de conflits (Jeffers, 2019b, p. 201). Jeffers reconnaît que ces dangers sont réels, mais il affirme qu'ils relèvent des défis de la différence de groupe en général, et non d'un problème propre à sa conception de la race. L'humanité ne devrait pas chercher à éliminer toutes ses différences, comme les langues ou les religions, par simple peur du conflit. Il y voit plutôt un défi positif: celui de prouver que nous pouvons bénéficier de la diversité sans être déchiré·e·s par elle (Jeffers, 2019b, p. 201).

2.2.3. Le constructivisme culturel et esthétique

Maintenant que j'ai établi la force du constructivisme culturel de Jeffers, j'estime que son cadre peut être enrichi. Je propose que le « contenu » culturel au cœur des « manières de vivre »

raciales de Jeffers s'exprime, se partage et se maintient à travers une variété d'expressions et de pratiques esthétiques. Je n'affirme pas que la race *est* esthétique; je suggère plutôt, à la suite de Paul C. Taylor et Monique Roelofs, qu'une partie de ce qu'est la racialisation aujourd'hui doit être comprise à travers l'esthétique, tout comme l'esthétique doit être compris en partie à travers les processus de racialisation (Roelofs, 2005 ; Taylor, 2016a). Je cherche ainsi à élargir la conception culturelle de Jeffers pour en faire un modèle de la race qui soit fondamentalement à la fois culturel *et* esthétique.

Mon argument repose sur trois idées: (1) suivant Jeffers, je conçois les races sont des « manières de vivre » culturelles; (2) une part importante du « contenu » de ces manières de vivre est constituée par leurs expressions et pratiques esthétiques; et (3) ces expressions ne sont pas de simples décorations, mais des mécanismes importants dans la création, le soutien et le partage d'expériences humaines significatives/signifiantes.

C'est à travers ces expressions et pratiques esthétiques, il me semble, que la race devient intelligible, expressive et lisible, tant pour les membres d'un groupe racial que pour les personnes avec qui cette culture peut être partagée. Autrement dit, dans cette conception esthétique du constructivisme culturel de Jeffers, la dimension esthétique est une part de ce qui rend les cultures raciales distinctes, vivantes et valorisantes (*life-affirming*). Cela inclut un large éventail de choses, comme la musique, la danse, les arts visuels, la mode, les arts oratoires, les traditions culinaires, et même les cadences de la parole et de l'interaction sociale.

En liant ainsi l'esthétique à la race, je dois établir que l'expérience esthétique n'est pas un luxe, mais une composante intégrale d'une vie humaine épanouie. L'histoire de la philosophie tend à soutenir cette idée. Pour Aristote, l'engagement esthétique était essentiel à l'*eudaimonia* (l'épanouissement humain). Kant soutenait que le jugement esthétique est une capacité humaine fondamentale et unique. Plus récemment, John Dewey, dans *Art as Experience*, a notamment élargi la

portée de l'esthétique pour y inclure des choses qui sont au cœur de la culture quotidienne (Dewey, 2005; cf. Leddy et Puolakka, 2023).

J'adopte le cadre spécifique de Stephanie Holt (2024), qui fait du pouce sur ces conceptions esthétiques historiques pour définir des *besoins esthétiques* fondamentaux des humain·e·s. En effet, selon elle, parmi les besoins fondamentaux des humain·e·s figurent les besoins esthétiques. Elle les divise en deux catégories interdépendantes: (1) le besoin d'exercer une agentivité esthétique, soit la capacité à s'exprimer esthétiquement (tant par la création que l'appréciation), et (2) le besoin de vivre des expériences esthétiques épanouissantes, qui concerne l'accès à des conditions esthétiques satisfaisantes. La manière dont les humain·e·s façonnent et apprécient la texture sensorielle de leurs vies est un aspect fondamental de leur bien-être (Holt, 2024).

Et pour comprendre comment l'esthétique forme le « contenu » des manières de vies raciales dont par Jeffers, je m'inspire de ce que Paul C. Taylor (2016) nomme, suivant Monique Roelofs, le « nexus race-esthétique », soit cet enchevêtrement profond et mutuel des phénomènes esthétiques et des processus de racialisation (Taylor, 2016, p. 21; cf. Roelofs, 2005, p. 83). Cette relation est bidirectionnelle. D'une part, l'esthétisation racialisée désigne le rôle de la pensée raciale dans le façonnement des pratiques esthétiques. Cela se manifeste par des exclusions (par exemple, les conventions de la danse classique qui « éliminent » les corps des femmes Noires [cf. Clavel-Vázquez, 2023]) et par la manière dont la race structure le contenu même des arts (comme le primitivisme dans la peinture moderne). D'autre part, la racialisation esthétique insiste sur le rôle du corps et de la stylisation dans la formation de la race elle-même. Comme le souligne Taylor, nous percevons souvent la race

par le biais des mécanismes affectifs et symboliques propres à l'expérience immédiate. Les personnes Noires *semblent* dangereuses, peu fiables ou présentant un mauvais crédit, ce qui explique [entre autres] pourquoi les études continuent de montrer, par exemple, que des personnes Noires et blanches à la recherche d'un emploi ou d'un appartement (ou d'un prêt, etc.) dans

une situation similaire, voire identique, vivront des expériences très différentes. (Taylor, 2016a, p. 22)

Ce nexus race-esthétique montre que le lien entre les deux n'est pas fortuit, mais structurel. Les expressions esthétiques sont les mécanismes mêmes par lesquels les lignes raciales sont tracées, les identités performées et les significations assignées (Taylor, 2016a, p. 22-23).

Or, si ce nexus peut mettre en lumière l'oppression, il peut aussi, et c'est le cœur de mon argument, mettre en lumière des cultures raciales valorisantes/épanouissantes. Les manières de vivre raciales peuvent être comprises comme des réponses collectives et historiques qui s'efforcent de satisfaire des besoins esthétiques fondamentaux, souvent face à des conditions sociales qui les nient (Holt, 2024). Les pratiques esthétiques des groupes racisés sont donc des expressions proactives de vitalité culturelle qui constituent le tissu même de communautés entières.

Habiter une identité raciale est aussi une sorte de performance, une mise en acte de styles qui peuvent procurer du plaisir et créer une identité (cf. Tate, 2016). La pensée de Roelofs, qui mobilise des pensées féministes Noires, offre un appui convaincant à cette idée. Elle relève comment Alice Walker, par exemple, décrit l'art de sa mère, qui s'exprimait à travers la narration et la culture de magnifiques jardins, comme une chose que son âme « devait avoir » (A. Walker, 1983, p. 241; cf. Roelofs, 2005, p. 104). Ce n'était pas qu'un passe-temps, mais une nécessité existentielle, une manière de satisfaire un profond besoin d'expression esthétique pour créer du sens face à l'adversité (A. Walker, 1983, p. 238; cf. Roelofs, 2005, p. 104). De même, Audre Lorde présente la poésie non comme un luxe, mais comme un outil vital de survie, une « distillation révélatrice de l'expérience » qui offre une expérience esthétique épanouissante et libératrice (Lorde, 1984, p. 36-37; cf. Roelofs, 2005, p. 104-105).

Cela montre que les expériences et pratiques esthétiques sont fondamentales. Pour ces femmes, l'art n'était pas une fuite, mais un engagement profond avec la vie (Roelofs, 2005, p. 105).

La description par Paule Marshall du « placotage de cuisine » (*wordshop of the kitchen*), où sa mère et ses amies forgeaient un art oral à partir de leurs conversations quotidiennes (Marshall, 1983; cf. Roelofs, 2005, pp. 105, 107), illustre comment l'esthétique, ici dans les rythmes, l'esprit, la beauté du langage, est au cœur même de tissus sociaux. Ces esthétiques, tissés à même les manières de vivre décrites par Jeffers, crée une communauté, transmet des valeurs et affirme une humanité partagée (Roelofs, 2005).

De plus, l'analyse qu'Angela Davis dégage de la musique de Billie Holiday révèle la sophistication politique et culturelle que peuvent revêtir ces esthétiques. Davis montre comment Holiday transformait des chansons populaires au contenu souvent trivial, imposées par des producteurs blancs, en y insufflant une ironie et une gravité ancrées dans les traditions orales Noires (Davis, 2011, pp. 163–180; cf. Roelofs, 2005, p. 105). Ce faisant, elle a su créer une esthétique complexe qui satisfaisait son propre besoin d'expression authentique tout en offrant une expérience transformatrice à son public, remettant en question les idées reçues sur la race, le genre et la classe (Davis, 2011, p. 179; cf. Roelofs, 2005, p. 106). Cela montre comment les expressions esthétiques ne sont pas statiques (cf. McClendon III, 2005), mais sont des sites dynamiques de résistance, d'innovation et de négociation culturelle.

Enfin, après avoir souligné les liens entre race et esthétique, je souhaite étayer mon affirmation selon laquelle le « contenu » culturel fondamental au cœur des « manières de vivre » raciales de Jeffers s'exprime, se partage et se perpétue à travers des expressions et des pratiques esthétiques, en m'appuyant sur trois exemples axés sur la culture Noire: le hip-hop, le *soul food* et l'humour.

D'abord, historiquement, l'esthétique hip-hop s'est développée à travers des pratiques de résistance d'une jeunesse Noire créative qui, face au délaissement étatique et au délabrement orchestré du Bronx à la fin des années 1970, s'est muée en un formidable mouvement culturel (Perry,

2006 ; Rose, 1994, 2008). Dès ses débuts, ce mouvement a su marier la verve des MCs aux platines des DJs, l'art visuel du graffiti à la prouesse du breakdance, pour former un ensemble de « formes culturelles articulant les désirs, les plaisirs et les tensions de la culture des jeunes Noir·e·s » (Rose, 1994, p. xi). Visuellement, le graffiti en a été une tribune importante. Les infrastructures décrépies des villes se sont métamorphosées en toiles où une jeunesse laissée-pour-compte pouvait reconquérir l'espace public, y inscrivant son nom et son histoire par des murales vibrantes, véritables actes de réappropriation et de narration (Chang, 2006; T. Rose, 1994; Werwath, 2006; cf. Campos et al., 2024). L'attention s'est aussi portée sur la mode, notamment la culture des chaussures de sport (*sneakers*) et autres parures visant à défier les canons dominants pour ciseler une esthétique vestimentaire proprement Noire (cf. Kawamura, 2020; Santos, 2023). Au reste, le verbe et la parole sont martelés dans le hip-hop dans ces « discours rimés et rythmés » qu'est le rap, capable de transmuter la poésie en une puissante critique sociale (Bradley, 2017 ; Chase, 2022). Une de ses traditions maîtresses consiste d'ailleurs à « faire des ravages » (*bringing wreck*), pratique que Gwendolyn Pough dépeint comme l'art de manier l'oralité pour fracasser les récits dominants et imposer sa propre réalité (Pough, 2004, p. 31). Cette tradition, portée par des pionniers tels que *Public Enemy* (cf. Eiswerth, 1996), trouve un écho chez des artistes contemporains comme Kendrick Lamar (cf. Heffernan, 2016). La légendaire improvisation de dix minutes, livrée par Black Thought (du groupe *The Roots*) sur les ondes de Hot 97 en 2017, en est une illustration contemporaine saisissante; ce tour de force lyrique témoigne de l'habileté du la rappeur à « marier le sens à la mélodie, la pensée au son, le mot au rythme » (Bradley, 2017, p. 29) pour déployer une riche critique sociale (Reeves, 2017). Enfin, le corps lui-même se présente comme une source d'expression esthétique par la danse, et plus particulière par le breakdance, qui s'est imposé d'abord comme une sorte de joute pacifique (cf. The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2025). Sur un simple morceau de carton jeté au sol dans la rue, les duels de breakdance ont cherché à transmuter l'agression

et l'oppression subies en une forme d'art (cf. Osumare, 2002). En somme, des murs des villes au verbe des poètes, jusqu'aux mouvements de danseurs, l'esthétique hip-hop s'est avérée fort importante dans son avènement comme mouvement culturel dans la Blackness contemporaine. Ses codes visuels, linguistiques et corporels ont contribué à forger un imaginaire collectif dont le rayonnement est aujourd'hui planétaire (cf. Haupt & Rollefson, 2021; T. Mitchell, 2001; Osumare, 2008).

Le *soul food* et les héritages culinaires Noirs offrent un autre exemple de la façon dont les « manières de vivre » culturelles et raciales sont esthétiques. Ancrée historiquement dans la culture Noire nord-américaine, le *soul food* est fondamentalement esthétique: c'est une cuisine née d'une nécessité de créer des plats nourrissant et attrayant sur la base de rien. Cette cuisine incarne une amalgamation créative des traditions culinaires et des « influences sociales et culturelles ouest-africaines et centrafricaines » provenant des « adaptations que les personnes d'ascendance africaine ont apportées aux conditions de l'esclavage et de la liberté dans les Amériques » (Opie, 2008, p. 2). Il s'est agit-là à la fois de préservation culturelle et d'innovation. Dans son captivant périple culinaire personnel, Michael W. Twitty illustre que retracer l'histoire du *soul food*, c'est retracer la lignée génétique et culturelle de tout un peuple. Pour Twitty, la nourriture est un lien avec le passé, et « le Sud [américain] est un lieu où la nourriture est un personnage de l'histoire et un dépositaire de non-dits » (Twitty, 2017, p. 6). Les saveurs qui ont été élaborées sur les plantations (comme les choux-verts [*collard greens*] longuement mijotés, le porc assaisonné ou le poulet frit) sont devenues ce qu'il nomme une « gène culinaire » (*cooking gene*), une sorte de disposition transmises, pour certains gestes et esthétiques, portant en elle la mémoire de la lutte et de la résilience Noires. Le *soul food*, en tant que cuisine, est donc aussi une forme d'archive, une manière de se souvenir des ancêtres et des héritages et de leur rendre hommage. Certains plats emblématiques de cette cuisine illustrent éloquemment cette connexion tangible à la mémoire et à l'identité culturelles. Jessica B. Harris, par exemple, décrit comment des plats comme le gombo constituent un « voyage

culinaire de l’Afrique à l’Amérique », une concoction créole dont les ingrédients mêmes racontent une histoire de métissage culturel: le gombo (le français traduit la « fève d’okra », du mot igbo ókùrù, en calquant l’anglais « gumbo », qui lui renvoie plutôt au plat et tire son nom du mot bantou désignant la plante, ki-ngombo [J. B. Harris, 2012, p. 17]), le roux (un épaississant composé à parts égales de farine et de matière grasse, hérité de la cuisine française [Dry, 2011]), et le filé (une poudre de sassafras dont l’usage fut emprunté, notamment, aux peuples autochtones Choctaw du Sud étatsunien [Bellarmine University, 2005]). Le goût du gombo évoque pour beaucoup un lieu et une histoire, et parvient à relier l’individu à un grand récit collectif. Enfin, un principe au cœur de l’esthétique du *soul food* implique d’utiliser toutes les parties de l’animal. Comme l’explique Frederick Douglass Opie dans son livre *Hog & Hominy*, des pratiques comme la préparation des *chitlins* (intestins de porc) ou l’utilisation des jarrets de porc pour parfumer les légumes-feuilles n’ont jamais relevé de la simple frugalité; elles témoignent d’une ingéniosité qui a transformé l’éprouvant en une expression culturelle riche et savoureuse (Opie, 2008). À travers ces saveurs, ces textures et ces méthodes, c’est tout le bagage culturel de la Blackness sud-étatsunien, incluant une histoire commune, un ensemble de normes et une sensibilité collective, qui est goûté, partagé et transmis de génération en génération.

Enfin, le dernier exemple que je souhaite avancer est celui de l’humour Noir, et plus particulièrement de la pratique du « signifyin’ ». Historiquement, l’humour Noir s’est pour beaucoup imposé comme un outil de prédilection pour soutenir une critique sociale, favoriser la cohésion communautaire et entretenir la résilience face à l’oppression du racisme systémique. Cette tradition puise ses racines dans une histoire de détours et d’esprit, stratégies nécessaires de survie (cf. Bailey, 2007). Comme le souligne Mel Watkins dans son ouvrage *On the Real Side*, les fondements de l’humour Noir remontent à « la ruse, la finesse et la dextérité verbale » des contes populaires de l’époque de l’esclavage, où des figures de farceur, tel Br’er Rabbit (abréviation de Brother Rabbit),

savaient déjouer des adversaires plus forts par la ruse et l'esprit plutôt que par la force (Watkins, 1999, p. 31). Ainsi s'est établie une esthétique fondatrice du sens masqué, une manière d'affirmer (ou de *tell the truth to power*) sous le voile de la comédie. C'est cet art langagier que Henry Louis Gates Jr. aborde, dans son livre *The Signifying Monkey* ([1988]2014), sous le nom de « signifyin(g) », une pratique rhétorique au cœur de la culture vernaculaire Noire. Le *signifyin(g)* est un jeu verbal qui se caractérise par l'allusion, l'ironie et la « répétition avec une différence », où le·a locuteur·trice dit une chose pour en signifier une autre, avec un message souvent critique. Gates soutient qu'il s'agit-là d'une forme proprement Noire de « différence figurative » qui autorise une « critique de la nature même du sens (blanc) » (Gates Jr., 2014, p. 52). Cette esthétique se manifeste éloquemment dans les joutes verbales telles que « *the dozens* », un jeu d'insultes rituelles que Geneva Smitherman décrit comme un élément clé du « *talkin and testifyin* », où les participants font montre de leur agilité et de leur verve. Cette pratique n'est pas un simple divertissement; elle est un terrain d'entraînement à la vivacité d'esprit et la répartie si prisée dans un monde si souvent hostile et anti-Noir (Smitherman, 1977). En effet, la fonction première de cet humour est bien souvent, comme en témoigne le titre de l'ouvrage de Danielle Fuentes Morgan, une façon de « rire pour ne pas mourir ». Morgan soutient que la satire Noire est une « méthode de survie », un moyen de « traiter, critiquer et surmonter les absurdités et les douleurs de la vie Noire » (Morgan, 2020, p. 3). L'humour transforme le trauma en une expérience commune, permettant de relâcher les tensions et de réaffirmer une humanité partagée. La performance de cet humour, dans un « style » que des auteur·trice·s comme Shane et Graham White jugent central à la culture expressive Noire, est tout aussi capitale que les mots eux-mêmes (White et White, 1999). Le ton pince-sans-rire, le regard entendu, la posture expressive: voilà autant d'éléments d'une esthétique qui communique des couches de sens bien au-delà du texte littéral. De la figure du farceur subversif tirés de contes circulant à l'époque de l'esclavage au *stand-up* politiquement chargé de Richard

Pryor ou de Dave Chappelle, l'humour Noir a longtemps été importante dans l'articulation de la résistance, la préservation d'une mémoire culturelle et l'affirmation des vies Noires au-delà de l'adversité (T. Harris, 2025; L. W. Levine, 1993; M'Baye, 2021; cf. Carpio, 1992; Haggins, 2010).

Avant de poursuivre avec la prochaine section, je réponds à quatre objections potentielles à ma conception de la race comme étant à la fois culturelle et esthétique, en clarifiant son rapport aux réalités politiques, au problème de la blancheur, aux frontières culturelles et à la diversité interne.

Premièrement, comment cette dimension esthétique s'articule-t-elle avec les réalités politiques au cœur du constructivisme social? L'esthétique est-elle une simple réaction aux conditions sociales ou une sphère autonome? Peut-on la dissocier de l'histoire d'oppression ou de privilège qui l'a façonnée? Je tiens à préciser que ma position étend, et non remplace, la conception politiquement ancrée de Jeffers. Je ne propose pas une solution de rechange dépolitisée. J'explore plutôt le contenu esthétique qui constitue les manières de vivre culturelles qu'il décrit. Je suis entièrement d'accord avec lui (et avec Haslanger) sur le fait que les catégories raciales modernes émergent d'histoires politiquement chargées, dont des pratiques épouvantables et déshumanisantes de l'esclavage et de la colonisation. Par conséquent, mon analyse ne traite pas l'esthétique comme une sphère autonome. Au contraire, je la vois comme étant inextricablement liée aux contextes politiques et sociaux de son émergence. L'esthétique de la culture Noire, par exemple, doit être comprise en relation avec l'histoire globale de l'anti-Blackness. De même, le développement d'une esthétique culturelle blanche ne peut être séparé de l'histoire de la suprématie blanche. L'esthétique n'est pas une simple réponse à la politique; elle est l'un des terrains sur lesquels les réalités sociales et politiques sont vécues, négociées et exprimées.

Parlant de blancheur, on l'a vu, certain·e·s voit une faille importante dans la possibilité pour une théorie culturelle de la race d'articuler une « fierté blanche ». Quelles seraient les pratiques

esthétiques spécifiques qui définiraient une « manière de vivre » blanche? Je réponds à cette importante question en reconnaissant d'abord, suivant Monique Roelofs, que la blancheur n'est pas une catégorie neutre par défaut; elle a subi son propre processus de racialisation. Historiquement, des philosophes comme Hume ont construit l'esthétique blanche en opposition et par la dépréciation des autres races. La blancheur n'est donc pas une absence d'esthétique, mais un ensemble de normes esthétiques qui se sont rendues invisibles en se positionnant comme universelles (Roelofs, 2005). Sur ce point, au reste, je m'aligne sur la réponse de Jeffers. Il soutient avec raison que les appels actuels à la « fierté blanche » sont « moralement répréhensibles » car ils sont liés à la défense de la suprématie blanche. Cela ne signifie pas pour autant que la blancheur doive être éradiquée: Jeffers imagine qu'elle pourrait se transformer autour d'une « mémoire collective de l'auto-critique nécessaire pour surmonter son passé oppressif » (Jeffers, 2013, p. 425). Ce que j'envisage comme élargissement de la perspective de Jeffers s'appuie sur cette idée: pour que la blancheur évolue, elle doit cesser de se présenter comme un standard de beauté neutre et universel. Elle doit plutôt s'engager dans une appréciation critique des multiples manières dont elle a construit sa propre esthétique à travers la subjugation des autres.

Une autre objection importante peut être soulevée quant aux frontières de ma proposition. Si le contenu culturel de la race se saisit par ses manifestations esthétiques, qu'advient-il lorsque ces pratiques sont adoptées par des personnes externes au groupe racial? Par exemple, si une personne blanche maîtrise le jazz, cela a-t-il des implications pour la perspective que je propose? Ma thèse permet-elle de distinguer entre l'appréciation et l'appropriation culturelle préjudiciable sans pour autant ériger un cloisonnement excessif entre les groupes ou, à l'inverse, proposer un modèle si laxiste que quiconque participe à une pratique esthétique pourrait en revendiquer l'appartenance raciale? Cette préoccupation est tout à fait légitime, mais il ne me semble pas que ma conception y succombe. Je rappelle que mon argument n'est pas de postuler une équivalence entre la race et

l'esthétique. Je soutiens plutôt que les races, comprises au sens de Jeffers comme des manières de vivre culturelles, deviennent intelligibles, partageables et lisibles *à travers* des expériences et des pratiques esthétiques. Pour qu'une pratique esthétique s'inscrive véritablement dans une culture raciale, elle doit être intimement tissée à même les traditions, l'histoire et les valeurs qui confèrent un sens à cette culture et à ses membres. Cette distinction autorise une approche plus nuancée. Elle permet d'éviter la conclusion rigide selon laquelle tout échange interculturel constitue une forme d'appropriation, tout en écartant l'idée trop permissive voulant que la simple performance d'une pratique esthétique suffise à conférer une appartenance au groupe racial. De fait, ce cadre théorique pourrait même enrichir notre compréhension de l'appropriation culturelle. Par exemple, un musicien de jazz blanc qui comprend, respecte et reconnaît profondément l'héritage culturel Noir de cette musique s'engage dans une démarche fort distincte de celui qui ne fait qu'imiter la forme sans en saisir l'histoire et la signification. Le critère décisif, à mon avis, réside dans la capacité de la pratique d'une personne à s'inscrire de manière significative et respectueuse au sein de la tradition culturelle qui donne à cette esthétique toute sa portée. Toutefois, une exploration plus approfondie des implications de ma perspective au regard des théories philosophiques sur l'appropriation culturelle dépasse malheureusement le cadre de cette thèse (cf. Nguyen & Strohl, 2023).

Une autre objection connexe se profile néanmoins, cette fois-ci sur le plan de l'authenticité et de la diversité interne: comment l'élargissement esthétique que je propose à la conception culturelle de la race de Jeffers peut-il rendre compte de l'immense diversité au sein même des groupes raciaux? Ma proposition risque-t-elle de créer de nouvelles normes d'authenticité oppressives? Par exemple, une personne Noire qui n'apprécie ni le hip-hop ni le jazz pourrait-elle être considérée comme « moins Noire » selon ce modèle? Cette perspective permet-elle de célébrer des manières de vivre collectives, esthétiques et culturelles, sans pour autant effacer l'individualité? Bien que cette question mériterait sûrement un développement plus exhaustif que ne le permet le cadre de

ce chapitre, mon intention n'est aucunement de proposer une conception essentialiste de la culture ou de l'esthétique. Je tiens au contraire à m'écarter de toute approche qui les envisagerait de manière monolithique. Les manières de vivre culturelles, esthétiquement riches, des races permettent à la fois la participation et la non-participation. Elles doivent être comprises comme un important point d'ancrage identitaire, sachant que l'identité, dans la lignée de Stuart Hall, est une chose perpétuellement produite, médiée, jamais achevée et toujours en devenir (Hall, 1990, 2011). Cette compréhension fluide de l'identité s'accorde bien avec un cadre culturel comme celui de Jeffers, et je crois qu'il rejoindrait Kwame Anthony Appiah dans son rejet des « scripts identitaires » rigides (Appiah, 1994, 2007). Les manières de vivre esthétiques et culturelles de la race fournissent une sorte de grammaire culturelle commune et un ensemble de ressources (traditionnelles, historiques, épistémiques), et non un scénario que chaque membre du groupe serait tenu de suivre. Les individus peuvent s'approprier, rejeter ou réinterpréter ces ressources culturelles de manière singulière. De plus, comme je l'ai évoqué précédemment en abordant les travaux d'Angela Y. Davis sur Billie Holiday, celle-ci montre que les traditions esthétiques sont elles-mêmes des lieux de diversité et de contestation internes, particulièrement en ce qui a trait au genre, à la classe et à la sexualité. Pour Holiday, le blues n'était pas une expression monolithique, mais bien un espace vivant lui permettant d'articuler ses expériences de manière distincte de celles des hommes noirs (Davis, 2011). Ainsi, l'élargissement esthétique que je propose, articulé de la sorte, n'impose pas un standard unique d'authenticité. Je le conçois plutôt comme un moyen d'éclairer le champ culturel partagé (et souvent contesté) sur lequel les identités individuelles et de sous-groupes se forment de manière dynamique.

En somme, la valeur ajoutée de l'approfondissement que je propose de la conception culturelle de Jeffers réside dans sa capacité à renforcer la raison pour laquelle la préservation des races constitue un bien, même si le racisme venait à disparaître. Si Jeffers en affirme certes la grande

valeur, je postule que celle-ci tient à ce que la race s’ancre dans des cultures dont l’expression, le partage et la lisibilité, souvent essentiels à l’identité personnelle, passent par des expériences et des pratiques esthétiques qu’il convient d’envisager comme des besoins humains fondamentaux. Cette perspective trouve un appui considérable dans la notion d’« injustice esthétique », que Dominic Lopes aborde et selon laquelle, puisque la « pratique esthétique devrait être encouragée » en vertu du fait que les « l’identité sociale est en relation étroite avec l’appartenance à certains groupes culturels, y compris esthétiques », il devient impératif d’« allouer des ressources pour ‘nourrir les cultures esthétiques nouvelles ou en déclin qui pourraient être associées à des identités minoritaires’ » (Simoniti, V., 2025, p. 4; Lopes, 2024, p. 141, 152). (J’approfondis la notion d’injustice esthétique au prochain chapitre.)

2.3. Racisme et esthétique

La force de l’approche esthétique que j’ai proposée ci-haut pour enrichir le constructivisme culturel de Jeffers réside non seulement dans sa capacité à en élargir la portée conceptuelle, mais aussi à mieux expliquer en quoi les représentations cinématographiques et télévisuelles problématiques des personnes Noires peuvent être dites racistes. En effet, j’estime qu’une conception culturelle et esthétique de la race permet de raffiner la compréhension du racisme à l’œuvre dans ces représentations.

Dans ce qui reste de ce chapitre, je m’attache donc à expliquer cela en trois temps. D’abord, j’examine les conceptions courantes du racisme dans les écrits, en m’appuyant sur la recension rigoureusement documentée de Luc Faucher, qui distingue le racisme individuel du racisme structurel, ainsi que le racisme manifeste de l’inconscient. La taxonomie que propose Faucher offre un survol essentiel des diverses formes que peut prendre le racisme. Ensuite, je me tourne vers les écrits de Charles Mills, en dialogue avec ceux de Naomi Zack, sur le racisme systémique, pour souligner comment la suprématie blanche s’est érigée comme fondement politique moderne en

Occident. Bien que ces perspectives possèdent une grande valeur heuristique, leur manière de saisir conceptuellement le racisme des représentations à l'écran peut être affinée/enrichie. C'est pourquoi je soutiens, dans un troisième temps, que le fait de reconnaître que la race, ici la Blackness, en tant que manière de vivre culturelle, se constitue au moins en partie à travers des expressions et des pratiques esthétiques permet de voir que les représentations problématiques des personnes Noires peuvent être dites racistes précisément parce qu'elles déforment, minimisent ou effacent les expressions et pratiques esthétiques qui confèrent leur sens à des cultures Noires vibrantes et épanouissantes.

2.3.1. La taxonomie du racisme de Luc Faucher

Dans son chapitre « Racism », Luc Faucher propose une taxonomie critique détaillée pour comprendre les multiples facettes du racisme, tant dans ses déclinaisons observables que dans les théories qui se sont positionnées sur son « essence ». Il débute par distinguer trois types de racisme: le racisme manifeste, le racisme non conscient et le racisme institutionnel ou structurel.

Premièrement, le racisme manifeste (*overt*) (qu'il qualifie aussi de racisme « classique » ou *mens rea*) se fonde sur une attitude négative (haine, mépris) envers un groupe racial, se traduisant par des actions ou inactions intentionnelles visant à nuire aux personnes ou au groupe dans son ensemble (par la violence, les insultes ou la discrimination) (Faucher, 2017, p. 408). Cette forme de racisme s'affiche ouvertement. Au cinéma ou dans les séries, elle est visible chez des antagonistes sans équivoque, comme les néonazis violents dans *American History X* (1998), ou dans la propagande qui sous-tend certains des premiers films états-uniens grand public, comme les caricatures grotesques et déshumanisantes des personnes Noires dans *The Birth of a Nation* (1915) de D.W. Griffith (cf. Ang, 2023 ; Garrett, 2020 ; Stokes et McEwan, 2023). Dans de tels cas, le racisme n'est pas un sous-texte à décoder; il constitue le propos explicite du personnage ou de

l'œuvre elle-même. Sa valeur analytique réside dans sa clarté: il fournit un étalon éthique par rapport auquel d'autres formes peuvent être mesurées. Toutefois, dans l'analyse des représentations à l'écran, cette catégorie peut s'avérer limitée, surtout si elle permet à des créateur·trice·s et au public d'écarter des formes plus subtiles et systémiques de racisme en prétextant l'absence d'intention (ouvertement) haineuse (cf. Atrey, 2021).

Deuxièmement, le racisme non conscient (*unacknowledged racism*) décrit un phénomène plus moderne, diffus et complexe, qui opère sans malice consciente (Atkin, 2012 ; Zack, 2003). Il englobe le racisme « peu conscient » et le racisme « inconscient ». Le racisme « peu conscient » inclut le « racisme *color-blind* » (Bonilla-Silva, 2017 ; Bonilla-Silva et Dietrich, 2011), le « racisme laissez-faire » (Bobo et Smith, 1995) et le « racisme symbolique » (Sears et Henry, 2003). Ces formes de racismes « reposent sur deux constats: (1) le racisme manifeste est en déclin depuis la seconde moitié du XXe siècle, malgré des regains sporadiques; (2) les disparités entre groupes racisés, autrefois expliquées par ce racisme manifeste, persistent néanmoins » (Faucher, 2017, p. 409). Ces approches fonctionnent en postulant une société désormais « color-blind » pour rejeter les accusations de préjugés, tout en justifiant la persistance des inégalités raciales en les imputant aux traits culturels des groupes minoritaires (Faucher, 2017, p. 409-410). Le racisme non conscient comprend également le racisme « aversif », dont font montre des personnes « souvent bien intentionnées et ostensiblement sans préjugés » (Faucher, 2017, p. 410) qui, bien qu'elles « rejettent explicitement les attitudes et croyances racistes », possèdent néanmoins « des sentiments et des croyances négatifs, souvent inconscients, [...] enracinés dans des processus psychologiques fondamentaux qui favorisent les préjugés raciaux » (Pearson et al., 2009, p. 3; cité dans Faucher, 2017, p. 410). Ce genre de racisme est à l'œuvre, par exemple, dans des représentations à l'écran qui s'appuie sur des tropes problématiques comme le « Magical Negro » ou le « White Savior », sur lesquels je reviens dans le prochain chapitre. Ce genre de racisme peut aussi en partie expliquer

des décisions de castings stéréotypées: le membre de gang de rue latino, le nerd asiatique, le mythique autochtone, etc. (cf. Berg, 2008 ; Kilpatrick, 2016 ; Zhang, 2010). Les créateur·trice·s de ces contenus ne sont peut-être pas ouvertement racistes, mais leurs productions reposent sur des schémas culturels inavoués et des biais à ancres (cf. Color of Change, 2018 ; Communication and Marketing Staff, 2021 ; Ramos, 2025).

Troisièmement, le racisme institutionnel ou structurel, « terme introduit par Carmichael et Hamilton (1967) pour désigner les inégalités sociales, économiques ou politiques qui affectent de manière disproportionnée un groupe racisé », est nommé ainsi « parce qu'on pense que ces inégalités sont produites par des structures sociales, des pratiques culturelles ou des institutions politiques [...] qui créent, perpétuent ou accentuent les avantages injustes d'un groupe racisé dominant sur un groupe dominé » (Faucher, 2017, p. 410-411). Autrement dit, les systèmes produisent et perpétuent l'inégalité raciale, souvent indépendamment des intentions des personnes qui y évoluent. Cette approche déplace l'analyse de l'œuvre cinématographique ou télévisuelle individuelle vers l'industrie médiatique en tant que système. Elle incite à poser des questions structurelles: Qui détient le pouvoir décisionnel dans les grands studios (cf. Hadida *et al.*, 2021 ; Ross, 2011)? Quels récits sont jugés « universels » et « commercialisables » (cf. De Luca, 2017 ; Sonni *et al.*, 2025)? Comment les budgets de marketing et les stratégies de distribution diffèrent-ils pour les films à distribution majoritairement blanche par rapport à ceux mettant en vedette des personnes non blanches (cf. College of Communication Arts and Science, 2018 ; Dixon *et al.*, 2019 ; Hartmann *et al.*, 2023)? Cette lecture du racisme était au cœur du mouvement #OscarsSoWhite (cf. Molina-Guzmán, 2019 ; Sandler, 2023 ; Yuen, 2017) et explique le sous-financement chronique des projets portés par des créateur·trice·s non blanc·he·s (cf. Lyn *et al.*, 2021 ; Price, 2025).

Au-delà de ces formes de racisme, Faucher présente les théories philosophiques qui s'intéressent à expliquer ce qu'est le racisme, son « essence » en quelque sorte. Il distingue trois approches: l'approche doxastique (fondée sur les croyances), l'approche volitionnelle (fondée sur les sentiments) et l'approche comportementale (fondée sur le comportement).

Premièrement, l'approche doxastique, défendue par des auteur·trice·s comme Naomi Zack (1999) et Tommie Shelby (2002), situe l'essence du racisme dans l'esprit (*le doxa*). Le racisme y est vu comme une erreur cognitive: le fait de détenir des croyances fausses ou irrationnelles, ou d'adhérer à une idéologie raciste. Selon cette perspective, le racisme n'est pas qu'une ou des idées erronées, mais bien l'adhésion à un « système de croyances illusoire » complet qui sert à justifier et à renforcer l'oppression sociale (Shelby, 2002, p. 415). Être raciste, c'est donc avoir une vision du monde fondamentalement biaisée, reposant sur la croyance en une hiérarchie raciale et maintenue avec une résistance tenace aux preuves contraires.

Appliquée aux représentations cinématographiques et télévisuelles, cette perspective oriente la critique vers l'analyse du contenu idéologique. L'accent serait mis sur ce que les personnages disent, ce qu'un narrateur explique ou ce que la logique de l'intrigue sous-entend quant à la race. Par exemple, cette approche permettrait de critiquer un film de science-fiction qui dépeint une espèce extraterrestre, manifestement codée pour représenter un groupe racial humain spécifique, comme étant intrinsèquement primitive ou simple d'esprit, à l'image des controverses entourant le personnage de Jar Jar Binks dans la prélogie de *Star Wars* (Gibbs, 2025 ; Tosaya, 2018). Si cette approche offre un critère clair pour identifier le racisme intentionnel, sa dépendance à une preuve d'une intention peut poser problème. Qui est le·a « croyant·e » dans un film hollywoodien? Le·a scénariste, le·a réalisateur·trice, le·a producteur·trice, le studio, le marketing ou les actionnaires? Le modèle doxastique, axé sur les croyances des personnes, semble mal s'appliquer à la nature diffuse et collective des films et des séries. De plus, il est mal outillé pour analyser les

médias modernes, où les créateur·trice·s peuvent nier avoir agi sur la base de croyances racistes, ce faisant écartant des enjeux plus systémiques sous prétexte qu'il·elle·s ne sont pas « vraiment » racistes (cf. Elias, 2024 ; Ivy *et al.*, 2025 ; Levy, 2016).

Deuxièmement, l'approche volitionnelle déplace l'analyse de la tête vers le cœur, des croyances aux sentiments. Elle postule que le racisme est fondamentalement une disposition émotionnelle ou attitudinale, ancrée soit dans des sentiments actifs d'antipathie (Arthur, 2007 ; Faucher et Machery, 2009 ; Sundstrom et Kim, 2014), soit dans une indifférence passive et une malveillance envers un groupe racial (Garcia, 1996). Comme Faucher le détaille à travers les travaux de Garcia, cela ne se limite pas à la haine manifeste. Le racisme peut se manifester par le mépris, le dégoût, la peur ou, de façon plus insidieuse, par une indifférence cruelle ou un manque profond de sollicitude bienveillante. Le racisme est ici une « déformation du caractère » (Garcia, 2019, p. 41), une défaillance de l'empathie dirigée contre des personnes en raison de leur race.

Cette perspective amènerait à discerner le ton affectif et le sous-texte d'une représentation, en posant la question: quelle est l'attitude du film ou de la série envers ses personnages non blancs? On pourrait l'analyser à travers les choix esthétiques (musique, éclairage, cadrage) ou en examinant des scénarios qui traitent la souffrance d'un groupe non blanc comme un simple ressort narratif destiné à motiver un personnage blanc (Hughey, 2014 ; cf. Viscuso, 2024 ; Weik von Mossner, 2023). L'analyse porterait moins sur ce que les personnages disent que sur les attitudes émotionnelles que l'œuvre cultive chez le spectateur. Cette approche explique bien comment un film peut sembler profondément raciste même si son racisme n'est pas prononcé. Cependant, elle peine à aborder le racisme « bienveillant ». Des films comme *Green Book* (2018) ou *The Blind Side* (2009) ne semblent pas forcément racistes, mais reposent sur une conception salvatrice de la blancheur vis-

à-vis des personnes Noires construites dans ces films comme (plus ou moins) dépourvues d'autonomie (Gao, 2023 ; Nurwahyuni, 2021). Non seulement cette approche est-elle peu loquace sur ce type de racisme, mais le diagnostic du « sentiment » d'une œuvre peut s'avérer très subjectif.

Troisièmement, l'approche comportementale (ou behavioriste), défendue notamment par Michael Philips (1984) et George Marsh Fredrickson (2015), soutient que ce qui compte n'est pas ce que l'on pense ou ressent, mais ce que l'on fait. Dans cette perspective, le racisme se définit par des actions préjudiciables ou une disposition à agir d'une manière qui désavantage un groupe racial. Comme le note Faucher, l'élément clé est l'acte discriminatoire et ses conséquences raisonnablement prévisibles, indépendamment des motivations internes de l'agent·e (Faucher, 2017, p. 413-414, 416).

Dans le contexte des films et des séries, cette perspective ancre l'analyse des schémas narratifs, des tropes et des pratiques de l'industrie dans l'action. Serait considéré comme un acte raciste, par exemple, le fait d'écrire systématiquement des scénarios où les personnages non blancs sont les premiers à mourir (cf. Means Coleman et Harris, 2023), de cantonner des acteur·trice·s non blanc·he·s dans les mêmes rôles stéréotypés (cf. Warner, 2018), ou de créer des récits où la race d'un personnage sert de ressort comique (cf. Acuff et Kraehe, 2020 ; Kuo, 2020). L'accent est mis sur le produit tangible (l'acte de représentation) et son effet discriminatoire. Cette approche contourne la difficulté de diagnostiquer l'état interne d'un·e créateur·trice et se prête à une analyse quantitative des schémas médiatiques, fournissant des données concrètes sur les disparités. Néanmoins, si cette perspective permet d'identifier l'existence de schémas représentationnels racistes, elle peine à en expliquer les logiques sous-jacentes. Elle est plus descriptive qu'explicative: elle peut nous dire qu'un trope est fréquent, mais pas pourquoi il a un tel écho et une telle résilience culturels (cf. Cabezas, 2021 ; Matamoros-Fernández et Farkas, 2021). Elle ne permet pas vraiment

non plus de rendre compte d'une personne qui aurait des opinions racistes mais sans vraiment poser d'action concrète (Faucher, 2017, p. 416-417).

Faucher présente ainsi un survol essentiel des différentes conceptions de ce qu'est le racisme en philosophie. Toutefois, ces approches, surtout centrées sur l'agent·e, semblent, prises individuellement, insuffisantes. Elles excellent à catégoriser les manifestations individuelles du racisme (dans l'esprit, le cœur ou l'action), mais elles n'expliquent pas adéquatement les systèmes sous-jacents qui produisent, permettent et maintiennent de telles manifestations.

2.3.2. Le racisme systémique selon Charles Mills

C'est pourquoi je désire aborder plus en détails l'approche du racisme systémique de Mills, qui déplace le focus de l'individu aux structures sociales.

D'abord, bien que je l'aie déjà introduite au chapitre précédent, je me permets de revenir brièvement sur la pensée de Mills et de son contrat racial. Selon lui, le contrat social libéral classique, que l'on présume universel et inclusif, est en réalité sous-tendu par un « contrat racial » tacite. Ce contrat, historiquement établi par les blanc·he·s, fonctionne comme un système politique de domination (Mills, 1997, p. 7). Il divise l'humanité en « blanc·he·s » (personnes à part entière) et « non blanc·he·s » (sous-personnes), légitimant ainsi leur asservissement, l'exploitation de leur travail et la spoliation de leurs terres. Mills nomme ce système la « domination blanche structurée » (Mills, 2015c, p. 243), un ordre qui persiste aujourd'hui non plus *de jure* (ouvertement, dans la loi) mais *de facto*, en maintenant le privilège blanc (Mills, 2022, p. 123). Cette persistance *de facto* est assurée par ce que Mills appelle une « épistémologie de l'ignorance »: un ensemble de dysfonctions cognitives structurées qui empêchent les blanc·he·s de reconnaître ou de comprendre la nature même de ce système de domination raciale (Mills, 2022, p. 18).

À partir de cela, on voit plus clairement que pour Mills, le racisme au cœur du contrat racial n'est pas individuel, mais structurel. En effet, contrairement à des auteur·trice·s comme Garcia qui propose une conception volitionnelle du racisme, plaçant l'emphase sur la « mauvaise volonté » ou la haine logée dans le cœur des personnes (Garcia, 1996), Mills prend une posture à la fois doxastique et structurelle. Pour lui, le problème du racisme n'est pas dans le cœur de la personne qui se montre raciste, mais plutôt l'ordre sociopolitique qui produit et valide des croyances sur la supériorité et l'infériorité raciales. Le racisme systémique découle d'un système d'exploitation et de domination, et non de l'agrégation de haines personnelles.

C'est au surcroît une pensée similaire que l'on retrouve dans le livre *Philosophy of Race* (2023) de Naomi Zack, dans lequel l'autrice montre que le racisme systémique correspond à une forme de discrimination qui se mesure à ses effets sur de grands groupes de personnes non-blanches, et ce, indépendamment des intentions, bonnes ou mauvaises, des personnes qui animent ces institutions. De ce point de vue, un système est raciste si ses procédures et pratiques sociales, même si elles sont racialement neutres en apparence, aboutissent à des traitements pires ou plus injustes pour les personnes non-blanches. Zack illustre cela aux États-Unis en abordant le système de justice et le système public d'éducation. Pour le premier, elle souligne la surreprésentation des personnes Noires et hispaniques en prison, résultant non pas nécessairement d'une haine généralisée, mais de biais systémiques tels que le profilage racial, les lois sur les drogues plus sévères pour les produits consommés dans les communautés pauvres (cocaïne versus crack), ou la logique des plaider-coupables (*plea deals*) qui désavantage les personnes les plus démunies. Et pour le système éducatif, elle attire l'attention sur le fait que l'écart de réussite entre élèves blanc·he·s et non-blanc·he·s s'explique par des inégalités structurelles profondes, notamment le financement des écoles via les impôts fonciers, un mécanisme qui perpétue un cycle de sous-financement chronique dans les quartiers majoritairement non-blancs (Zack, 2023, p. 152-157).

Penser les représentations problématiques et racistes des personnes Noires dans les films et séries à travers le prisme du racisme systémique offre un cadre important. L'approche du racisme systémique permet en effet de rendre compte d'un racisme sans « méchant·e·s »: l'industrie cinématographique et télévisuelle peut poser des gestes racistes (dans ses castings stéréotypés ou son manque de diversité, notamment), même si les personnes qui composent cette industrie ne sont pas (forcément) habitées de haine (cf. Banaji *et al.*, 2021 ; Hennekam et Syed, 2018). Il s'agirait ici de voir que même les créateur·trice·s bien intentionnés peuvent reproduire des schémas narratifs problématiques, non par malveillance, mais parce que leur perception est façonnée par une épistémologie qui normalise les perspectives blanches (cf. Dixon *et al.*, 2019). En outre, cette perspective peut offrir des discussions riches des films historiques qui tendent à romantiser les horreurs du passé (cf. Kaisary, 2023), dont l'esclavage ou le colonialisme, notamment en se rapportant au fait cette industrie tend à favoriser des récits qui ne remettent pas en cause la mémoire collective dominante (cf. Lopez *et al.*, 2025 ; Plantinga, 2021). Finalement, malgré la richesse de cette perspective systémique du racisme pour penser les représentations des personnes Noires dans les films et les séries, cette approche n'est peut-être pas la plus adaptée afin d'aborder la manière dont le racisme s'imbrique avec d'autres oppressions comme le sexisme ou le classisme. Les représentations problématiques des femmes Noires, par exemple, mobilisent souvent des stéréotypes à la fois racistes et sexistes (misogynoir) que ce prisme ne suffit pas toujours à éclairer (cf. Bailey, 2021 ; Kwarteng *et al.*, 2022 ; Talabi, 2025).

De la synthèse des formes de racisme de Faucher et de la compréhension du racisme systémique chez Mills émerge un portrait plus clair du racisme visant les personnes Noires dans les représentations à l'écran. D'une part, Faucher met en lumière des approches centrées sur l'agent·e qui offrent des éclairages sur les mécanismes par lesquels ces représentations peuvent être racistes: que ce soit par la croyance malveillante, le sentiment inconscient ou l'action préjudiciable. D'autre

part, la perspective systémique semble unifier ces approches a priori distinctes en les inscrivant dans un système politique fondamental de suprématie blanche, lequel opère par une épistémologie de l'ignorance.

Toutefois, ces perspectives n'épuisent pas, à mon sens, l'ensemble des manières de concevoir le racisme dans les représentations à l'écran. C'est pourquoi j'utilise ci-dessous la conception socio-constructiviste culturelle et esthétique de la race que j'ai défendue auparavant, car elle permet de voir comment l'ignorance systémique identifiée par Mills permet de souligner comment les choix esthétiques dans les films et les séries eux-mêmes peuvent être racistes.

2.3.3. Le racisme esthétique à l'écran

En effet, pour raffiner la compréhension du racisme dans les représentations à l'écran, je fonde mon approche culturelle et esthétique de la race sur l'épistémologie de Mills. Ma proposition est la suivante: le racisme anti-Noir à l'écran opère par la distorsion, la minimisation et l'effacement des expressions et des pratiques esthétiques Noires, des processus qui sont à la fois causés par l'ignorance blanche et qui l'alimentent.

Comme je l'ai montré précédemment, la perspective culturelle et esthétique de la race, envisage les groupes raciaux comme prenant part à des manières de vivre culturelles distinctes. Ces manières de vivre sont rendues lisibles et partageables, tant pour le groupe lui-même que pour les autres, en partie par des expressions et des pratiques esthétiques (musique, danse, cuisine, littérature, etc.). De fait, ces manifestations relèvent de ce que je considère, suivant Stephanie Holt, comme des besoins esthétiques humains fondamentaux, pouvant aller des traditions artistiques aux formes narratives, en passant par les styles linguistiques et les visions du monde. La Blackness, par

exemple, ne peut se réduire à l'absence de blancheur: elle peut être source de créativité et d'épanouissement. Reconnaître cette force est le premier pas; comprendre comment elle peut être systématiquement/systemiquement attaquée est le second.

Je soutiens qu'une dimension du racisme dans les représentations dominantes des personnes Noires à l'écran réside précisément dans la manière dont l'ignorance blanche efface, déforme ou minimise leurs expressions et pratiques esthétiques, construisant ainsi ce que Paul C. Taylor nomme l'« invisibilité Noire ». Pour Taylor, en effet, comprendre l'esthétique Noire à l'écran est autant une question d'invisibilité que de visibilité; il s'agit de voir comment des peuples et des cultures peuvent être présents mais non vus, vus mais incompris. En m'appuyant sur son analyse, je montre ci-bas que le racisme à l'écran se manifeste par l'effacement de la présence Noire, la distorsion de l'individualité (*personhood*) et de la pluralité Noires, et la minimisation des perspectives Noires.

Premièrement, l'effacement consiste à rendre invisibles les pratiques esthétiques, les histoires et les personnes créatrices non blanches. C'est la manifestation à l'écran de ce que Mills appelle l'« effacement racial » ou l'« amnésie collective »: l'oubli systémique des contributions non blanches et des atrocités blanches (Mills, 2007, 2015b). Ici, l'effacement de la présence Noire doit être compris « au sens où il existe certains contextes desquels les personnes et les pratiques Noires sont ou ont été historiquement exclues ou retirées » (Taylor, 2016a, p. 49). Cette exclusion opère de deux manières importantes à l'écran: par la disparition matérielle d'artefacts et par l'anéantissement symbolique de la vie culturelle au sein des récits.

D'une part, il y a l'effacement matériel, pouvant résulter de la négligence institutionnelle. Taylor souligne la « précarité matérielle des objets expressifs Noirs dans des contextes anti-Noirs », où une œuvre jugée « indigne de promotion et de préservation » est tout simplement laissée à l'abandon (Taylor, 2016, p. 49). Son exemple de l'industrie cinématographique Noire du

début du 20^{ème} siècle aux États-Unis est éloquent. Des pionniers comme la *Lincoln Film Company* et Oscar Micheaux sont largement méconnus non seulement parce que les spécialistes de l'histoire les ont ignorés, mais parce que la plupart de leurs films ont été physiquement « détruits ou perdus » (Taylor, 2016, p. 50). Micheaux était un « cinéaste de guérilla », opérant hors d'un système de studios dominé par les blancs qui n'avaient aucun intérêt à archiver son travail. Il en résulte un trou béant dans l'histoire du cinéma (Taylor, 2016, p. 50). C'est un déni de présence dans sa forme la plus concrète: les artefacts de l'expression esthétique Noire ayant disparu, il est impossible d'apprécier leur présence aujourd'hui. La logique raciste est simple: si l'œuvre n'existe pas, la culture qu'elle représente et les personnes qui l'ont créée n'ont, dans les faits, jamais existé non plus.

D'autre part, l'effacement fonctionne par anéantissement symbolique au sein des récits qui sont produits. J'ai déjà abordé cela: les films et séries qui dépeignent les personnes esclavagisées comme des objets passifs soumis à la souffrance, comme des corps destinés à être brutalisés, peuvent être racistes, notamment en romantisant la brutalité de l'histoire (Stokes, 2018). Mais plus encore, ils effacent la présence Noire, c'est-à-dire la présence de personnes Noires comprises comme des agentes culturelles actives. De telles représentations ignorent les vies culturelles, spirituelles et esthétiques complexes qui ont été forgées en résistance à l'asservissement (cf. Ndounou, 2019 ; Stamps, 2024b). Bien que les corps Noirs soit physiquement visibles, leurs présences culturelles et esthétiques sont rendues invisibles. De tels choix narratifs nient l'agentivité des personnes Noires en tant que figures créatives et épistémiques. Ils effacent ce que Taylor, citant William James, appelle la « simple et honnête 'présence' » de la riche vie intérieure et communautaire d'un peuple, présentant une histoire de la Blackness de laquelle la culture Noire a été stratégiquement excisée (Taylor, 2016, p. 49). L'exemple que donne Taylor du film *The Five Heartbeats* de Robert Townsend présente une critique éclairante de cet effacement: le film « dépeint un groupe de chanteurs Noirs qui n'atteignent le succès qu'après que leurs premiers efforts ont été cooptés par des

producteurs de musique blancs et commercialisés comme l'œuvre de chanteurs blancs » (Taylor, 2016, p. 49). Ainsi, tant sur le plan matériel que narratif, l'effacement vise à garantir que les mondes esthétiques Noirs ne voient jamais le jour, soient vite oubliés ou demeurent activement dissimulés (cf. Hanstein, 2022 ; Lierow, 2013 ; McWhorter et Mitchell Patterson, 2023 ; Ogbar, 2019).

Deuxièmement, la distorsion est le processus par lequel une forme culturelle complexe est réduite à quelque chose de simpliste, de décontextualisé ou de négatif. Parce que l'ignorance blanche, par sa perception biaisée, ne peut ou ne veut pas saisir la nature plurielle de l'humanité Noire, elle s'empare d'un seul élément pour le présenter comme la totalité (Mills, 2007, 2015b). La distorsion opère comme un double déni: celui de l'individualité (*personhood*) Noire et celui de la pluralité noire.

L'individualité Noire se trouve distorsionnée, comme l'explique Taylor, dans le refus de l'« appartenance à la communauté morale » (Taylor, 2016, p. 51). C'est le processus par lequel les personnes Noires sont traitées non pas comme des sujets complexes, mais comme des objets, des propriétés ou, selon les termes de Charles Mills, des « sous-personnes » (Taylor, 2016, p. 51; Mills, 1997). À l'écran, la distorsion transforme « la conscience incarnée » en « une chose » (p. 51). Pour illustrer ce point, je reprends l'exemple du hip-hop. Lorsque sa riche histoire de contestation politique, d'innovation artistique et d'expression communautaire est réduite à un simple raccourci visuel et sonore renvoyant au crime, à la violence ou à la masculinité toxique, on dénie leur individualité aux personnes complexes derrière cet art (cf. Dixon et Brooks, 2004). Ces personnes ne sont plus vues comme des figures artistiques, intellectuelles ou militantes; elles sont réduites à des objets menaçants, une collection de signifiants (chaînes en or, pantalons amples, paroles agressives) vidés de toute intériorité humaine (cf. Persaud, 2011 ; Sajani, 2018 ; Schur, 2009). De même, Taylor évoque le personnage du matelot Noir, désigné par le mot en N, dans *To Have and Have Not* (1937) de Hemingway, qui n'est jamais rien de plus que son rôle, « ni mari, ni frère, ni

amant, ni citoyen » (Taylor, 2016, p. 63). Il est un objet narratif. La distorsion opère ainsi, transformant des expressions ou traditions esthétiques en objets remplissant une fonction dictée par et pour le regard blanc (cf. Benson-Allott, 2022).

Parallèlement, la distorsion est un déni de la pluralité. C'est l'invisibilité qui occulte la diversité intra-raciale, réduisant la riche tapisserie hétérogène des Noires à quelques personnages stéréotypés. L'objectif même de l'appareil symbolique raciste classique, note Taylor, « était de nier la complexité des personnes Noires » (Taylor, 2016, p. 62-63). Pour illustrer cela, il utilise les « archétypes des Noir·e·s » de Donald Bogle, comme la « Mammy », « essentiellement déssexualisée, domestiquée et matronale », une distorsion qui efface la possibilité qu'une femme Noire puisse être à la fois maternelle, sexuellement active, une leadeuse communautaire et une travailleuse domestique, et la figure du « Buck », « prédateur sexuel hypermasculin et brutal », un stéréotype qui ignore la possibilité qu'un homme noir fort « puisse aussi être intelligent, ou queer » (Taylor, 2016, p. 63). La distorsion du hip-hop à l'écran fonctionne d'une manière similaire. En le réduisant à un ou deux aspects pour en ériger une compréhension monolithique, on occulte sa pluralité. On déforme la réalité d'une culture variée et riche, au sein de laquelle existent des figures engagées, des poètes philosophes, des artistes queers et trans, et des innovateur·trice·s d'avant-garde qui y jouent un rôle central (cf. Kehrer, 2022 ; Smalls, 2018 ; Snorton, 2013 ; Stamps et Johnson, 2025). La distorsion agit donc sur deux plans: elle dépouille l'individualité en les personnes transformant en objets, et elle dépouille la culture de sa pluralité en lui imposant une lecture monolithique.

Enfin, la minimisation est d'extraire une pratique culturelle de son sens ou de son contexte d'origine pour remodeler son esthétique de surface pour le regard blanc (Mills, 2007, 2015b). La minimisation invisibilise les perspectives Noires. Cette forme d'invisibilité peut reconnaître l'humanité Noire en quelque sorte (*in a basic way*), mais « refuse ou remet en question les perspectives Noires » (Taylor, 2016, p. 59). La « perspective blanche hégémonique », selon les mots de Taylor,

constitue le point de vue par défaut, universel et neutre, tandis que les autres manières de voir sont jugées intrinsèquement biaisées, peu fiables ou simplement non pertinentes (Taylor, 2016, p. 59).

Ce processus s'enracine dans l'ignorance blanche qui, en résistant activement à la compréhension des expériences vécues par les personnes non blanches, ne peut valoriser leurs formes culturelles pour ce qu'elles sont. Elle extrait plutôt l'« apparence » ou le « son » d'un style tout en rejetant sa substance (ex.: les personnes blanches jouissent d'un privilège social lié à l'appropriation de styles de coiffures Noires, tandis que des étudiant·e·s Noir·e·s peuvent littéralement être renvoyé·e·s à cause de leur cheveux [Chaves et Bacharach, 2021 ; Henning, 2021]). Un symbole religieux sacré devient un accessoire de mode (ex.: Mapp, 2025); une danse née d'une lutte collective devient un *trend* TikTok (cf. Boffone, 2021 ; Dodini, 2023); un genre musical contestataire est aseptisé pour une chanson pop grand public (cf. Hoad *et al.*, 2022). L'expression culturelle est aplanie en une marchandise, son poids politique et historique effacé (cf. Fredrikzon et Haffenden, 2023). En d'autres termes, il est autorisé à cette forme culturelle d'être visible, mais la vision du monde qui s'y meut, sa perspective, est activement neutralisée. Pour « voir le Noir comme une chose, cela exige l'invisibilité du point de vue Noir » (Gordon, 1997, p. 73; cité dans Taylor, 2016, p. 58).

L'analyse de Taylor du « regard blanc » (*white gaze*) fournit un cadre intéressant pour penser cette minimisation. Il utilise le film classique *Gone With the Wind* (1939) comme exemple d'une œuvre qui ne s'adresse tout simplement pas à un public susceptible de célébrer l'effondrement de la slavocratie sudiste étatsunienne. Sa perspective est entièrement ancrée dans la nostalgie de la Confédération. Le film utilise l'esthétique du Sud confédéré (grandes plantations, costumes élégants, etc.) pour un drame romantique, tout en reléguant les personnes esclavagisées à la marge, la traitant comme une domesticité heureuse et loyale (cf. Morris, 2014). La réalité brutale de la

violence sont minimisées pour ne pas déranger le public ou l’imaginaire blanc (Taylor, 2016, p. 60-61).

Un exemple plus contemporain se trouve dans la cooptation par les grandes entreprises de l’esthétique et du langage militants Noirs. En effet, il est courant de voir des publicités de marques mondiales utiliser les marqueurs visuels et linguistiques des mouvements de libération Noirs (cf. Sobande, 2021 ; Stevens, 2021 ; Thomas *et al.*, 2023). Bien que l’esthétique de la justice sociale soit pleinement présente et marchandisée, la perspective politique radicale qui donne leur sens à ces symboles est systématiquement minimisée et effacée (cf. Smith, 2022). La perspective originelle de ces mouvements (ex.: une critique fondamentale du capitalisme, du racisme systémique et de la violence étatique) constitue une menace directe pour les entités corporatives qui empruntent maintenant leur style (cf. Abdallah *et al.*, 2025 ; Lane, 2023). La minimisation neutralise ainsi la critique, transformant un appel contre-hégémonique au changement en une occasion de marketing de marque. L’« apparence » de la solidarité se vend bien. Mais la perspective qui exige une transformation structurelle (et non une simple publicité réconfortante pendant le Super Bowl) est jugée au mieux sans valeur (au pire subversive) et activement réduite au silence pour ne pas aliéner la clientèle ou l’actionnariat (cf. Koegler, 2018 ; Lopes, 2024). Tel est l’objectif de la minimisation: permettre la présence des formes culturelles Noires sans tolérer la présence de la pensée Noire.

Comprendre comment les représentations à l’écran peuvent effacer la présence Noire, déformer l’individualité et la pluralité Noires, et minimiser les perspectives Noires permet donc d’affiner notre manière de concevoir le racisme. Il faut garder à l’esprit que celui-ci, s’il opère aux niveaux individuel et systémique, peut aussi agir par la déformation des traditions esthétiques et des expressions culturelles d’un groupe. Cette approche présente au moins trois avantages.

Premièrement, elle permet de dépasser le « problème de l'intention » qui semble au cœur des approches centrées sur l'agent·e. Les modèles doxastique, affectif et comportemental s'intéresseraient tous, d'une manière ou d'une autre, à l'état interne ou aux motivations des personnes qui créent les films ou les séries pour juger du racisme. Pour analyser un film, ces approches poseraient des questions telles que: Les personnes créatrices adhéraient-elles à une idéologie raciste? Éprouvaient-elles du mépris? Avaient-elles l'intention de nuire? Dans l'univers collaboratif et corporatif des productions cinématographiques et télévisuelles, il est souvent impossible de répondre à ces questions (le blâme ne pouvant être imputé à une seule personne) et celles-ci peuvent mener à des débats stériles sur le caractère moral des personnes créatrices d'une œuvre. En s'intéressant au racisme à l'écran à travers le prisme d'une conception culturelle et esthétique de la race, la question centrale n'est plus « les personnes créatrices sont-elles racistes? », mais plutôt « les représentations dans le film ou de la série déforment-elles, minimisent-elles ou effacent-elles les expressions ou pratiques esthétiques et culturelles Noires? ». La preuve ne se trouve pas dans les esprits, dans l'intention, mais à l'écran même: dans la cinématographie, le montage, la conception sonore, la structure narrative.

Deuxièmement, cette approche permet d'étendre et de rendre opérationnelle l'ignorance blanche de Mills pour l'analyse des représentations à l'écran (similairement aux élargissements des travaux de Mills que d'autres ont proposé [ex: D'Amato, 2014 ; Driskell, 2023 ; Kisolo-Ssonko, 2019 ; Leonardo, 2015 ; Liou, 2023 ; Lipsitz, 2023 ; Smith, 2015]). En effet, cette stratégie montre comment l'ignorance blanche, en tant que dysfonctionnement cognitif, peut se manifester dans le contexte spécifique et à travers le langage du cinéma et de la télévision. Elle permet de voir qu'un choix d'éclairage ou de lentilles qui captent mal les peaux foncées n'est pas une simple négligence technique, mais une manifestation esthétique de l'effacement (cf. Gates, 2017). C'est une façon de relier le contrat racial politique à des choix esthétiques concrets.

Enfin, en pensant le racisme à l'écran à travers une conception culturelle et esthétique de la race, je propose une compréhension plus holistique du racisme. Les représentations problématiques racistes des personnes Noires ne sont pas seulement insultantes ou inexactes; elles peuvent être violentes. Elles participent au processus systémique qui consiste à nier aux personnes Noires leur statut d'agentes culturelles complexes, dotées d'histoires, de traditions et de manières de voir le monde qui leur sont propres. Lorsqu'un film ou une série efface les expressions ou pratiques esthétiques de personnes esclavagisées, par exemple, il ne fait pas que déformer l'histoire; il perpétue la logique du contrat racial en niant à ces personnes leur pleine humanité en tant qu'êtres créateurs de sens.

En somme, ce que l'approche culturelle et esthétique de la race peut apporter à la discussion sur le racisme dans les représentations des personnes Noires à l'écran c'est un déplacement de la question de savoir *si* une œuvre est raciste à la question de savoir *comment* ses choix esthétiques participent à la déformation de la Blackness.

2.4. Conclusion de chapitre

Dans ce chapitre, j'ai défendu un élargissement esthétique du constructivisme culturel de Chike Jeffers afin d'analyser plus finement le racisme dans les représentations des personnes Noires à l'écran. J'ai soutenu que cette conception permet de saisir ce racisme comme un processus d'invisibilisation qui s'articule autour de l'effacement de la présence Noire, de la distorsion de l'individualité et de la pluralité Noires, et de la minimisation des perspectives Noires. Cependant, la question du racisme dans les représentations où prévaut la *visibilité* Noire demeure. C'est sur cette question que je me tourne dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 3 – Représentations, stéréotypes et violence esthétique à l'écran

« N'est-il pas vrai que si, au terme de maintes années de lutte, vous parvenez au seuil de l'énonciation et que le droit de parole vous est 'accordé', s'exerce alors sur vous une pression démesurée de vouloir raconter l'histoire entière en une seule fois? [...] Qu'il s'agisse de réaliser un film, d'écrire un livre, d'organiser une conférence ou de monter une exposition, ce 'sentiment d'urgence' naît du fait que la reproduction culturelle d'un certain racisme repose structurellement sur la régulation de la visibilité Noire dans la sphère publique. »
(Mercer, 1994, p. 234-235)

3.1. Introduction

En avril 2024, Netflix lançait la série d'animation *Good Times: Black Again*, une sorte de clin d'œil en forme de « suite spirituelle » à la très populaire série originale *Good Times*, qui avait débuté quelque 50 ans auparavant. Avec les générations séparant les deux œuvres, on aurait pu espérer qu'une production d'une telle envergure en 2024 s'assurerait de présenter un contenu attrayant à la fois pour les fans de l'ancienne série et pour un public plus jeune et peut-être plus soucieux des enjeux de représentations (ayant après tout vu l'émergence récente de mouvement sociaux comme #BlackLivesMatter, #MeToo, ou #Oscarsowwhite). Or, comme l'a résumé Eric Deggans, le lancement de cette version repensée semble avoir été « calculé pour offenser » (Deggans, 2024).

La série originale de 1974 a été, pour son époque, un véritable tournant dans l'histoire de la télévision. Centrée sur la famille Evans, vivant dans un HLM de Chicago, elle était novatrice pour l'époque en dépeignant une famille Noire aimante, composée de deux parents issus de la classe ouvrière. Les personnages étaient représentés avec beaucoup de finesse et d'humanité. Il y avait le père, James Evans (John Amos), fier et travailleur, prêt à accepter n'importe quel emploi pour subvenir aux besoins de sa famille. Sa femme, Florida (Esther Rolle), incarnait la compassion et la résilience. Leurs trois enfants étaient J.J. (Jimmie Walker), grand et élancé, doué pour les arts

et connu pour son slogan exubérant « Dyn-o-mite! »; Thelma (Bern Nadette Stanis), intelligente et ambitieuse; et le plus jeune, Michael (Ralph Carter), un garçon politiquement engagé, surnommé « le petit militant » (« the militant midget »). En matière de représentation, la série se distinguait par sa volonté d'aborder des questions sérieuses, telles que la pauvreté, le racisme systémique, le chômage et les évictions, sans renoncer pour autant à son humour. Elle montrait une famille qui, malgré d'immenses difficultés, était unie par son amour et sa détermination à survivre. Il faut reconnaître que la série a connu quelques moments difficiles. La popularité fulgurante du personnage de J.J. a conduit les producteurs à se concentrer davantage sur ses pitreries comiques, souvent bouffonnes, à l'écran, ce qui semblait aux acteurs Rolle et Amos davantage une descente dans les stéréotypes venant éclipser les prétentions plus sérieuses de la série. Et ce conflit créatif a finalement conduit à la suppression du personnage d'Amos, une décision qui a nui à la représentation fondamentale de la série d'une famille Noire forte et aimante.

Pourtant, même avec ses failles, l'original surpasse de loin ce que Netflix a offert avec sa nouvelle version. En contraste frappant, la série animée de 2024 abandonne le délicat équilibre entre la lutte et la dignité pour un barrage incessant de stéréotypes dégradants. Alors que la famille Evans de 1970 se battait contre un système qui l'opprimait, la nouvelle génération, menée par Reggie, semble échouer par sa propre ineptie. La série plonge dans les caricatures les plus choquantes, avec des intrigues mettant en scène un bébé trafiquant de drogue, des conversations sur l'idée de donner de la cocaïne à un nourrisson et une glorification de la violence des gangs. Là où l'original trouvait de l'humour dans l'humanité de ses personnages, la nouvelle version cherche le rire facile par la vulgarité et le choc. Elle troque la chaleur et le commentaire social nuancé de son prédécesseur pour ce que Robyn Autry décrit comme « un spectacle de 'minstrel' moderne, alarmant d'offense, dans lequel des personnages Noirs jouent leurs propres stéréotypes racistes pour divertir un public largement blanc » (Autry, 2024). Cette version n'est pas seulement une mauvaise

série; elle constitue une trahison cynique de son matériel source. Elle représente une régression profonde et décourageante (Tinubu, 2024), à une époque où l'on serait pourtant en droit d'espérer de meilleures représentations.

Malgré tout, cette série sert de mise en garde en quelque sorte, et d'exemple éloquent de ce que je souhaite aborder dans ce chapitre concernant la visibilité et les stéréotypes des personnes Noires à l'écran.

Alors que le chapitre précédent a montré comment la conception culturelle et esthétique de la race permet de penser le racisme à l'écran en tant qu'invisibilisation de la Blackness, ce chapitre se penche sur le racisme dans la *visibilisation* de la Blackness. Je m'intéresse plus particulièrement à la manière dont les stéréotypes stigmatisants peuvent être compris comme une forme de violence. Je soutiens que le tort des stéréotypes dans les représentations des personnes Noires n'est pas seulement leur caractère stigmatisant (ce qui est déjà grave en soi), mais qu'ils constituent une forme de « violence esthétique », laquelle isole les pratiques culturelles et esthétiques Noires, les vide de leur sens originel pour leur réassigner des significations dégradantes, et, de manière cruciale, porte atteinte aux personnes Noires en tant qu'êtres humains ayant des besoins esthétiques, tant expressifs qu'appréciatifs.

Pour ce faire, je m'appuie d'abord sur les travaux d'Elizabeth Anderson et de Paul C. Taylor pour aborder la fonction politique des stéréotypes et leur mécanique de dépersonnalisation à l'écran. J'établis ensuite la spécificité du concept de « violence esthétique », notamment en le distinguant de l'« injustice esthétique » (Lopes, 2024) et en l'ancrant dans une lecture structurelle de l'injustice. Enfin, suivant l'explication quant à comment cette violence opère concrètement par l'isolement herméneutique, le détournement sémiotique et l'atteinte à l'agentivité esthétique, je réponds à trois objections potentielles.

3.2. Le caractère politique des stéréotypes

Bien que j'aie déjà esquissé dans le premier chapitre les grandes approches théoriques s'intéressant à comment fonctionnent les stéréotypes¹⁷, mon objectif est désormais de me concentrer non plus sur ce qu'ils *sont*, mais bien sur ce qu'ils *font*. C'est pourquoi je me tourne ici vers la philosophe Elizabeth Anderson qui, dans son ouvrage de 2010 intitulé *The Imperative of Integration*, aborde la question des stéréotypes et de la stigmatisation.

Loin de les analyser isolément, Anderson insère les stéréotypes et la stigmatisation dans l'argument général du livre, qui postule que la ségrégation constitue la cause fondamentale de l'inégalité raciale; les stéréotypes n'y figurent alors non pas comme des erreurs cognitives abstraites, mais bien comme un mécanisme décisif par lequel cette ségrégation se maintient. Dans la perspective d'Anderson se dessine ainsi un véritable cercle vicieux: la ségrégation engendre les inégalités qui fournissent la matière brute des stéréotypes, lesquels se cristallisent ensuite en stigmates servant à légitimer et à renforcer en retour le régime de ségrégation qui leur a donné naissance.

Bien que mon propre propos ne porte pas directement sur la ségrégation, la conception d'Anderson, par sa clarté et sa puissance opératoire, s'avère précieuse, car elle illustre avec persuasion comment les stéréotypes se forment et peuvent se charger de connotations problématiques et racistes.

Voyons cela en détail. Pour Anderson, il est crucial de comprendre que les stéréotypes ne sont pas, à la base, nécessairement malveillants ou motivés par une émotion hostile. Ils opèrent

¹⁷ Ces approches incluaient: la perspective cognitive, qui montre la manière dont les stéréotypes opèrent dans l'esprit, sans toutefois expliquer leur contenu; la perspective constructiviste, qui lie stéréotype et pouvoir discursif mais omet les processus de leur intériorisation individuelle; la perspective du rôle social, qui explique l'origine de leur contenu, mais d'après des lunettes d'analyse parfois trop étroites; et la perspective intersectionnelle, qui saisit la complexité du vécu mais dont la richesse même pose un défi aux méthodes de recherche traditionnelles.

plutôt selon des processus cognitifs universels et « froids »: « les stéréotypes sont des procédés cognitifs universels qui s'appliquent à toutes sortes d'objets » (Anderson, 2010, p. 44). Ici, Anderson partage la perspective répandue suivant laquelle les stéréotypes sont des heuristiques, des raccourcis mentaux que notre cerveau utilise pour traiter rapidement l'information et économiser l'effort cognitif. Leur contenu s'inspire souvent d'un « grain de vérité » (*grain of truth*), non pas parce qu'ils révèlent une essence de groupe, mais parce qu'ils reflètent des inégalités et des schémas observables, eux-mêmes produits par des structures sociales comme la ségrégation.

Ce qui cloche avec les stéréotypes, c'est qu'ils font souvent intervenir des préjugés cognitifs inconscients: « Les stéréotypes ont tendance à exagérer les différences entre les groupes et l'homogénéité à l'intérieur des groupes » (Anderson, 2010, p. 45).

Toutefois, si le fait de préférer un groupe à un autre peut impliquer des injustices dues à des formes (plus au moins conscientes) de discriminations, cela n'est pas en soi de la stigmatisation.

Stigmatiser nécessite d'attribuer des significations désobligeantes aux stéréotypes des différences entre les groupes – des récits publics ou des cadres d'interprétation permettant d'expliquer les différences perçues entre les groupes en des termes qui rabaisent les membres du groupe stigmatisé. (Anderson, 2010, p. 45).

Ces contenus et significations qui visent à rabaisser des groupes par l'emploi de stéréotypes (raciaux) passent souvent sous le couvert de ce qu'Anderson nomme des « *biais d'attribution* » (*attribution bias*), qui peuvent être internes ou externes. Les biais d'attribution internes (ou dispositionnels) consistent à attribuer le comportement d'un groupe, qui confirme un stéréotype donné, à sa génétique, sa culture ou sa (soi-disant) volonté propre. Sous ce genre de discours, par exemple, des employeur·e·s blanc·he·s seront souvent réticent·e·s à engager des personnes racisées en prétendant qu'elles ne sont pas aussi disposées au travail qu'eux·elles. Les biais d'attribution externes (ou circonstanciels) consistent à attribuer le comportement qui infirme les stéréotypes au sujet d'un groupe à la chance ou à l'aide d'autrui. Il y a biais d'attribution externe, par exemple, lorsque les

blanc·he·s prétendent que l'élection de Barack Obama est principalement attribuable aux actions du passé et aux progrès en termes de droits civiques, minimisant ainsi les mérites propres d'Obama.

De ces biais d'attribution, suggère Anderson, peuvent découler des stigmatisations raciales (expression qu'elle préfère à racisme), qui consiste en des représentations publiques, disgracieuses et engagées de manière pratique contre des personnes ou des groupes racisés (Anderson, 2010, p. 48). Ces stigmatisations peuvent inclure des stéréotypes raciaux et des biais d'attributions qui servent à justifier et renforcer « des évaluations désobligeantes et [...] des attitudes dévalorisantes ou antipathiques [...] à l'égard du groupe cible et de ses membres » (Anderson, 2010, p. 48). Ainsi, on peut comprendre la stigmatisation raciale dont parle Anderson comme s'inscrivant dans des processus qui la suscitent, l'accentuent et l'émettent dans et à travers les différents groupes dominants et dominés. De plus, la stigmatisation raciale ne requiert pas de celles qui l'engendrent et la diffusent d'en être consciente (c'est là la principale raison pour laquelle Anderson distingue racisme [conscient] de stigmatisation raciale¹⁸).

¹⁸On me permettra un bref aparté, dans la trajectoire que je défile vers mon propos sur les stéréotypes, afin d'aborder mon désaccord avec la distinction que fait Anderson entre stigmatisation raciale et racisme. Bien que je sois d'accord avec la définition de la stigmatisation raciale proposée par Anderson, car je pense qu'elle fournit un concept plus raffiné qui nous permet de voir plus précisément ce qui ne va pas dans les représentations stéréotypées des personnes Noires dans les films et séries grand public, je dois préciser ici que je ne suis pas nécessairement d'accord avec les raisons pour lesquelles elle fait la distinction entre racisme et stigmatisation raciale. D'une manière générale, certain·e·s auteur·trices, on l'a vu dans le chapitre précédent, considèrent que le racisme désigne toute attitude, tout comportement, tout discours, etc., qui désavantage, insulte ou infériorise une personne ou un groupe, consciemment ou non, en raison de sa race (réelle ou perçue). En d'autres termes, selon Anderson, « ce point de vue nie que, pour être raciste, il faut être conscient des représentations stigmatisantes des autres ou les approuver » (Anderson, 2010, p. 48). Anderson, cependant, n'est pas d'accord avec un tel point de vue pour trois raisons principales. Premièrement, le terme « raciste » est un mot très connoté qui ne devrait jamais servir qu'à une « condamnation morale sévère ». Deuxièmement, elle soutient que, parfois, le fait de condamner quelqu'un ou quelque chose comme étant raciste, parce que cela le *cancel* en quelque sorte, a la fâcheuse conséquence d'empêcher la tenue de discussions nécessaires sur des questions importantes. Troisièmement, elle estime que le terme « raciste » est chargé en émotions et suscite des « réactions défensives » lorsqu'il est utilisé pour condamner des personnes ou des comportements. En ce qui concerne son premier argument, je pense qu'elle a raison de dire que l'épithète de racisme est une condamnation morale sévère. Mais je pense également que c'est une erreur de croire qu'elle ne devrait pas être utilisée. C'est un mot qui sert à souligner la violence, les agressions, les abus, etc. que les personnes Noires ont dû subir et continuent de subir, et qui ne devrait donc pas être réduit au silence parce qu'il semble trop dur. Je soupçonne que c'est parce qu'il a été considéré comme une horrible insulte par les blanc·he·s pendant trop longtemps qu'il·elle·s refusent encore aujourd'hui souvent de l'utiliser ou de reconnaître l'existence du racisme systémique. (Comme si être traité de raciste était pire que le

Un film qui dépeint un quartier Noir comme pauvre et dangereux ne fait que puiser dans les *effets* visibles de décennies de politiques de ségrégation. Pour le public, cette représentation semble « réaliste », ancrant le stéréotype dans une apparente objectivité, tout en occultant sa cause structurelle et en servant l'idéologie qui la justifie (en plus d'occulter le fait que cette représentation ne peut vraisemblablement prétendre à la véracité pour *une* partie de la population présentée, pas *toute*).

Le passage du simple raccourci cognitif à la stigmatisation nuisible s'opère lorsque ces stéréotypes sont publiquement mis en acte. Un exemple éloquent tiré du film brésilien *M8 – Quando a Morte Socorre a Vida* (2019) illustre avec force ce qu'Anderson nomme un « préjudice expressif » (*expressive harm*). Dans les débuts du film, le protagoniste Maurício, un étudiant d'origine afrocaraiïbéenne nouvellement inscrit à l'université en médecine, se fait demander par l'un de ses condisciples blancs, à la fin de son premier cours de dissection, où ranger le matériel, car il s'est fait méprendre pour l'un des techniciens de surface. Ne comprenant pas tout de suite ce à quoi son collègue fait allusion, Maurício paraît ensuite éprouvé, voire désappointé, alors qu'on le voit,

racisme lui-même...) Il est important de nommer correctement les expériences d'oppression, et il serait dommage de se débarrasser d'un vocabulaire si durement acquis. Ensuite, en ce qui concerne les arguments deux et trois, je pense que si une personne, qui s'engage dans une discussion sur des questions difficiles liées à l'oppression de personnes marginalisées, n'a pas la présence d'esprit de comprendre que parfois ce qu'elle dit n'est pas adéquat ou que son « opinion » n'a pas la priorité, alors peut-être que cette personne n'a pas besoin de participer à ces discussions. En d'autres termes, il y a quelque chose d'extrêmement violent à demander aux victimes d'oppression de s'autocensurer, de se taire ou de prêter attention aux sentiments de leurs oppresseurs lorsqu'elles veulent exprimer ce qu'elles vivent. Anderson a peut-être raison de dire que condamner quelqu'un parce qu'il est raciste rompt les voies de communication et peut mettre les blancs mal à l'aise. Mais elle se trompe en pensant que cela devrait pousser les personnes opprimées à abandonner leur vocabulaire et à s'autocensurer. Au contraire, le fardeau de la preuve devrait être placé sur celles qui sont actuellement incapables d'entendre ce mot sans se sentir mal. Un travail personnel important pourrait (et devrait) être effectué par ces personnes mal à l'aise avant de demander aux personnes opprimées, longtemps privées de tribunes publiques, de protéger leurs oppresseurs et de s'autocensurer. (On parle beaucoup de « liberté d'expression », surtout ces temps-ci, mais je pense que la notion de « responsabilité d'expression » devrait aussi être explorée davantage.) Ainsi je persiste à croire que le racisme peut inclure des formes inconscientes de violence.

touché par le manque de sensibilité dont il vient d'être la victime, sortir silencieusement de la classe en ignorant le propos désobligeant¹⁹.



Image²⁰ tirée du film *M8 - Quando a Morte Socorre a Vida* (2019), montrant le protagoniste Mauricio (Juan Paiva) dans une salle de dissection médicale avec l'un de ses collègues (image capturée par l'auteur).

Cet incident, aussi bref soit-il, révèle la fonction véritable du stéréotype. Comme le fait remarquer Anderson, en fait, il est possible que le collègue de Mauricio ait eu une intention répréhensible à l'esprit et qu'il ait cherché à utiliser l'idée stéréotypée et stigmatisante que les Noirs « sont une classe servile » (Anderson, 2010, p. 49). Néanmoins, selon Anderson, il demeure que même si le collègue de Mauricio n'avait pas cette intention en tête (ce qui semble possible puisqu'à la vue de la scène on voit le collègue se confondre en excuses tandis que Mauricio s'en va),

¹⁹Il est intéressant de noter au demeurant que cette remarque offensante survient à la suite d'un cours d'anatomie/dissection, pendant lequel le protagoniste Mauricio observe non seulement qu'il est le seul étudiant Noir de la classe, mais aussi que tous les corps destinés à la dissection sont Noirs.

²⁰L'inclusion d'images au sein de cette thèse en philosophie relève d'un choix délibéré visant à m'inscrire en faux contre une tradition qui, par son caractère souvent exclusivement textuel, peut participer à l'exclusion ou à la marginalisation des perspectives ou de formes de savoirs minorisés. Je cherche ainsi à suggérer que nos cadres théoriques doivent impérativement s'assouplir pour accueillir et légitimer une pluralité de savoirs et de formes d'expression, plutôt que d'exiger de ces dernières qu'elles se déforment pour se conformer à des moules académiques préexistants. Dans ce contexte, les images employées dans cette thèse, extraites de films ou de séries, se présentent comme une tentative d'ancrer la réflexion abstraite dans des représentations culturelles spécifiques, forçant une confrontation entre la théorie et sa manifestation sensible.

l'échange « manifeste néanmoins la stigmatisation raciale en reproduisant la consignation stigmatisante des [personnes Noires] à des positions serviles » (Anderson, 2010, p. 49). En d'autres termes, pour Anderson, la stigmatisation raciale exprime et diffuse, même inconsciemment, des idées opprimantes au sujet de groupes racisés, ce qui a pour effet, notamment, de les maintenir dans des positions subordonnées et marginalisées.

Selon la perspective que déploie Anderson, le tort que subit Maurício n'est pas une simple offense privée; il est public et performatif. Le stéréotype fonctionne dans cet exemple non pas comme une idée dans la tête du collègue, mais comme un script social qu'il active, consciemment ou non. Pour Anderson, la stigmatisation raciale exprime et diffuse, même inconsciemment, des idées oppressantes qui maintiennent les groupes racisés dans des positions subordonnées. Le préjudice pour Maurício est réputationnel: il est publiquement déshonoré, sa présence en tant qu'étudiant et égal est niée et il est assigné à une place inférieure. Le stéréotype possède ici un « statut par défaut » (*default status*). Dans ce contexte, l'image par défaut d'une personne Noire dans un espace d'élite est celle d'une travailleur·euse subalterne, et non d'un·e pair·e. Le stéréotype *fait* quelque chose: il impose une hiérarchie, il distribue le mépris et force la personne stigmatisée à porter le fardeau de devoir constamment démentir l'image dégradante qu'on lui impose.

Le cinéma et la télévision sont sans doute les plus grands créateurs et amplificateurs de ces « statuts par défaut » (Guerrero, 1993a). Le concept de « scripts raciaux » (*racial scripts*), dont parle l'historienne Natalia Molina, est ici éclairant pour comprendre comment ces stéréotypes se propagent et se transfèrent. Selon Molina, les scripts raciaux montrent clairement comment les « groupes racisés sont liés à travers le temps et l'espace: une fois que les attitudes, les pratiques, les coutumes, les politiques et les lois visent un groupe, elles sont plus facilement disponibles et donc plus facilement applicables à d'autres groupes » (Molina, 2014, p. 7). Autrement dit, les sté-

réotypes ne sont pas créés à neuf pour chaque groupe; ils fonctionnent comme des scénarios préétablis qui sont recyclés et adaptés. Le script de la « menace criminelle », notamment, initialement appliqué aux personnes Noires, est ainsi facilement réattribué aux personnes Latinx à l'écran. De même, le script de « l'étranger·ère qui vole les emplois » est un refrain qui a été appliqué aux Irlandais·es, aux Italien·ne·s, aux Mexicain·e·s et à bien d'autres groupes au fil du temps. Ainsi, la personne Noire est *par défaut* suspecte et la personne Latinx le devient par l'application ou l'extension du même script. Ils transforment les stéréotypes en icônes, en images de référence partagées par des millions de personnes. Ces images deviennent fort prégnantes; c'est là que l'on peut voir le « biais d'attribution » devenir un outil narratif pernicieux. En fait, quand on y regarde de plus près, c'est comme si les médias que sont les films et les séries étaient des machines à fabriquer des attributions. Ils nous guident pour interpréter *pourquoi* les personnages réussissent ou échouent. Le film *8 Mile*, par exemple, dépeint avec justesse la ségrégation de Détroit, mais alors que le succès de B-Rabbit (Eminem) est attribué à ses qualités *internes* (comme son génie, son courage, son authenticité), les difficultés des artistes de rap Noir·e·s sont, elles, présentées comme le résultat de leurs défauts *dispositionnels* (comme la violence, la trahison). Le récit individualiste de la figure héroïque blanche triomphant grâce à son seul mérite renforce l'idée que le succès est une affaire de volonté personnelle, occultant les barrières systémiques qui ne sont, pour les personnages Noirs, qu'une toile de fond (Hughey, 2009 ; Jay, 2017).

Ce système s'auto-entretient de manière perverse. Les médias créent et maintiennent ce qu'Anderson explique avec l'idée d'atmosphère: le fait que les stéréotypes soient simplement « dans l'air » (*in the air*) (Anderson, 2010, p. 56). En répétant à l'infini les mêmes représentations, l'industrie culturelle ne se contente pas de refléter les stéréotypes; elle les grave dans l'inconscient

collectif. Elle fournit les « preuves » visuelles constantes qui alimentent les biais cognitifs du public. Une personne du public qui voit régulièrement des personnages Noirs associés à la violence finira par trouver cette association normale, voire évidente, sans jamais avoir à la questionner.

Mettre en dialogue la perspective d'Anderson avec celle Jeffers, sur qui je m'appuyais au chapitre précédent pour développer une conception culturelle et esthétique de la race (et du racisme) permet d'ajouter de la nuance à mon propos. Jeffers, tout en reconnaissant pleinement le pouvoir destructeur des stéréotypes, qui « nous privent de notre individualité et occultent notre humanité en nous réduisant à des caricatures » (Jeffers, 2019a, p. 69), nous met en garde contre une réaction envers ceux-ci qui risqueraient d'effacer toute forme de différence collective. Il soutient que la réponse aux stéréotypes, qui consiste souvent à affirmer son individualité unique ou son humanité partagée, peut nous conduire vers une position intenable: celle qui suggère que « rien d'intéressant ne peut être dit à propos des groupes » (Jeffers, 2019a, p. 70) Pour Jeffers, la lutte contre les stéréotypes ne doit pas devenir une lutte contre la reconnaissance des différences culturelles ou politiques qui peuvent exister entre les groupes. Le problème des stéréotypes, selon lui, n'est pas qu'ils nomment des différences, mais plutôt la manière dont ils le font. Il écrit:

Leurs problèmes résident dans la manière dont ils exagèrent les différences, dans la manière dont ils présentent ces différences comme intrinsèques à l'appartenance à un groupe, dans la manière dont ils réduisent les groupes à des différences spécifiques, occultant ainsi leur complexité et leur diversité internes, et, parfois, dans la manière dont les différences qu'ils représentent sont complètement inventées. (Jeffers, 2019a, p. 70)

Ainsi, opposer les stéréotypes ne signifie pas rejeter l'idée que des groupes raciaux puissent avoir des manières de vivre distinctes. La perspective de Jeffers complexifie celle d'Anderson: là où Anderson voit le grain de vérité d'un stéréotype comme le reflet des inégalités matérielles produites par la ségrégation, Jeffers suggère que ce grain de vérité peut aussi être lié à des réalités

culturelles qui précèdent l'oppression ou à des réalités politiques qui en découlent, mais qui sont ensuite tordues et essentialisées par le stéréotype.

En fin de compte, je trouve que ces deux perspectives sont complémentaires. Anderson offre un modèle permettant de comprendre la fonction structurante des stéréotypes en tant qu'actes publics qui maintiennent un ordre inégal. Jeffers, quant à lui, nous incite à une vigilance critique sur le contenu de notre opposition, nous rappelant que l'objectif n'est pas d'abolir la différence pour atteindre une humanité abstraite et indifférenciée, mais de démanteler les caricatures et les distorsions problématiques pour permettre une reconnaissance juste et complexe des identités collectives. La critique des images médiatiques doit donc naviguer entre ces deux pôles: dénoncer comment les stéréotypes perpétuent activement la stigmatisation, tout en se gardant de rejeter toute représentation de la spécificité culturelle au nom d'une lutte contre l'essentialisme.

3.3. Les stéréotypes des personnes Noires à l'écran et la dépersonnalisation

Outre le fait que les stéréotypes sont fondamentalement politiques, puisque, comme je viens de le souligner, ils martèlent une signification au sujet des gens et la font paraître inévitable, qu'il s'agisse de faits avérés ou de pures inventions, j'entends illustrer que les stéréotypes visant les personnes Noires dans les films et séries grand public opèrent suivant ce que Paul C. Taylor voit comme un « traitement dépersonnalisant de la Blackness dans l'art moderne et la culture expressive » (Taylor, 2016a, p. 51).

Pour lui, en effet, pareille dépersonnalisation entraîne des « stratégies esthétiques objectivantes » qui se déploient sur deux plans: celui de la diégèse (la forme) et celui de la narration (le contenu). Le premier plan, au sein duquel « on trouve une interaction dialectique entre, d'une part, les traits individuels et les rôles d'un personnage dans le monde de la représentation et, d'autre part, l'ensemble des thèmes raciaux qui existent dans les archives et les répertoires culturels en tant

que ressources pour la construction de ces personnages », relève de la « diégèse ou de l'iconographie, car il porte des personnes ou des choses que nous trouvons dans le monde figuré par la représentation » (Taylor, 2016a, p. 52). Ce niveau de dépersonnalisation est mû par l'interrogation suivante: « Dans quelle mesure dois-je laisser les thèmes raciaux guider la description des traits de caractère et la répartition des rôles des personnages dans l'univers de cette représentation? » (Taylor, 2016a, p. 52). Au second plan, ensuite, « les représentations de premier plan sont utilisées à d'autres fins »; ce qui s'y joue relève de la « narration ou de l'iconologie, car cela concerne les conditions et les conséquences réelles de la construction d'une représentation de telle manière plutôt que d'une autre » (Taylor, 2016a, p. 52). Sur ce plan, les personnages sont utilisés comme pour répondre à la question: « quel travail concret cette représentation peut-elle accomplir une fois qu'elle a été pourvue d'un tel personnage? » (Taylor, 2016a, p. 52).

Voyons comment opèrent concrètement ces deux plans.

3.3.1. La construction des personnages Noirs à l'écran

Au premier plan représentationnel, les personnages Noirs sont réduits à de plates caricatures, transformés en stéréotypes. La conception des stéréotypes que Taylor emploie s'aligne sur celle que propose Anderson, comme il l'exprime: « Par 'stéréotypes', j'entends des personnages qui existent principalement pour incarner un sous-ensemble restreint et défini des traits que le racialisme moderne associe conventionnellement à la Blackness » (Taylor, 2016a, p. 52); et à l'écran, les représentations grand public des personnes Noires ont historiquement inclus une panoplie de caricatures dépréciatives, comme « les 'toms', les 'coons', les 'tragic mulatoes', les 'mammies', les 'jezebels', les 'bucks', les dandys, les 'pickaninnies', et autres tropes raciaux » qui aplatissent la vie et l'existence Noires en images étriquées, caricaturales, objectivantes et persistantes (Taylor, 2016a, p. 52).

En effet, lorsqu'on songe aux stéréotypes problématiques et offensants visant les personnes Noires, largement diffusés depuis le début du XXe siècle, un certain nombre d'archétypes viennent à l'esprit. À cette époque, les personnages Noirs dans le cinéma américain, s'ils n'étaient pas confinés à l'arrière-plan, servaient souvent une fonction purement comique destinée à divertir un public blanc et à renforcer la suprématie blanche. Tel que détaillé par le critique de cinéma et historien Donald Bogle cinq stéréotypes prédominants sont devenus fondateurs: les Toms, les Coons, les Mulâtre·sse·s tragiques, les Mammies et les Bad Bucks. Le Tom est le stéréotype de l'homme Noir servile, fidèle et obéissant aux blanc·he·s. Bogle décrit les « Toms » comme des « 'Good Negro' socialement acceptables » et réconfortant pour l'imaginaire blanc et qui, bien qu'« étant pourchassés, harcelés, traqués, fouettés, asservis et insultés, gardent la foi, ne se retournent jamais contre leurs maîtres blancs, et demeurent chaleureux, soumis, stoïques, généreux, altruistes, et ô combien bienveillants » (Bogle, 2016, p. 2). L'archétype provient du personnage de Tom dans *Uncle Tom's Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe. Le « Coon » est un stéréotype qui présente les personnes Noires comme paresseuses, ignorantes ou bouffonnes, perpétuant l'idée d'une incompetence et d'une infériorité intellectuelles. Bogle identifie des variantes de ce type, y compris le « pickaninny », un enfant inoffensif présenté comme une « petite créature foldingue » pour un effet comique, et l'« oncle Remus », une figure « inoffensive et sympathique » connue pour sa « philosophie désuète, naïve et comique ». Le « pur coon » est dépeint comme un personnage « indigne de confiance, fou, paresseux, sous-humain » (Bogle, 2016, p. 4-5). Ensuite, la « Mulâtre·sse tragique » est une image à connotation négative d'individus métissés (*mixed*), dépeints comme perpétuellement déchirés entre deux mondes (Noir et blanc), souffrant d'une incapacité à s'intégrer pleinement dans l'une ou l'autre communauté. Selon Bogle, ce personnage est souvent rendu « attachant, voire sympathique » aux yeux du public en raison de son sang blanc, mais sa vie est ultimement ruinée par la possession d'une « goutte de sang Noir » (Bogle, 2016, p. 6). La « Mummy »

est la figure stéréotypée d'une femme Noire plus âgée, dévouée et protectrice, souvent confinée à des rôles de nounou ou de gouvernante entièrement dédiée à une famille blanche. Bogle caractérise la « Mammy » comme « grosse, imposante et amère », se distinguant par son « caractère obstiné ». Un sous-stéréotype est la « tante Jemima », qui est généralement « douce, enjouée et d'une bonté naturelle — un peu plus polie que la 'Mammy' et certainement jamais aussi entêtée » (Bogle, 2016, p. 6-7). Enfin, le « Bad Buck » désigne des représentations d'hommes Noirs (généralement jeunes ou dans la force de l'âge) comme étant violents, incontrôlables, sursexualisés et dangereux pour la société blanche. Bogle affirme que « les 'Bucks' sont toujours grands, [...] sursexualisés et sauvages, violents et frénétiques dans leur convoitise de la chair blanche » (Bogle, 2016, p. 10).

Patricia Hill Collins, dans son livre *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (1990), amplifie ces catégories en abordant les images construites spécifiquement au sujet des femmes Noires afin de les opprimer et de les dominer. Elle analyse cette oppression à travers ce qu'elle nomme les « images de contrôle », soit des images créées par les groupes dominants, qui détiennent le pouvoir de définir quelles idées sont socialement acceptées comme bonnes ou mauvaises. Ces images sont des symboles sociaux manipulés « pour faire en sorte que le racisme, le sexisme, la pauvreté et d'autres formes d'injustice sociale apparaissent comme des éléments naturels, normaux et inévitables de la vie quotidienne » (Hill Collins, 1990, p. 69). Un axe central de la pensée féministe Noire reconnaît la nature oppressive et néfaste de ces images déformées et s'est longtemps engagée à les contester.

Justement, à ce propos, Nora Berenstain, dans son article « White Feminist Gaslighting » (2020), critique la manière dont la culture dominante continue de normaliser la violence sexuelle contre les femmes Noires par le biais d'images de contrôle. Pour illustrer, elle prend l'exemple du roman de Stephen O'Connor, *Thomas Jefferson Dreams of Sally Hemings* (2016), et de la critique qu'en a faite la radio NPR. Cette histoire romantise la relation entre Jefferson (un esclavagiste

blanc) et Hemings, une jeune fille Noire asservie qu'il a violée à plusieurs reprises. La critique de NPR, Jean Zimmerman, fait écho à ce cadrage en décrivant leur dynamique comme se situant « quelque part sur le spectre entre l'amour et le syndrome de Stockholm », et envisage même l'idée que Hemings aurait pu consentir. Berenstain soutient qu'il s'agit d'une dangereuse distorsion conceptuelle/cognitive: Hemings, en tant qu'enfant asservie, n'avait aucune liberté de dire non, rendant le consentement impossible (c'est-à-dire que le consentement libre et éclairé exige qu'une personne puisse dire non sans subir de conséquences négatives). Ce récit reflète le pouvoir persistant du stéréotype de la « Jezebel », qui dépeint les femmes et les filles Noires comme intrinsèquement sexuelles et incapables d'être violées. En présentant le viol comme une romance, tant le roman que sa critique participent d'une logique culturelle plus large qui efface le statut de victime des femmes Noires et renforce le droit que les blancs s'arrogent sur leurs corps. Berenstain montre comment de telles représentations ne sont pas des reliques du passé, mais des composantes actives du patriarcat capitaliste suprémaciste blanc, façonnant la manière dont les femmes Noires sont perçues et traitées aujourd'hui, tant dans les médias que dans la vie réelle (Berenstain, 2020, p. 746-747).

Parmi les autres figures stéréotypées qui représentent le plus souvent de manière problématique les femmes Noires, Hill Collins souligne les rôles significatifs de la « Black Matriarch », de la « Welfare Queen », de la « Black Lady » et de la « Hoochie ». La « Black Matriarch » est une caricature de la femme Noire autoritaire, perçue comme dirigeant sa famille d'une main de fer et accusée, selon ce stéréotype, de contribuer à la désintégration de la famille Noire américaine (cf. *Black Feminisms*, 2017 ; Dietrich, 1975 ; Staples, 1970 ; Wallace, 2015). Ensuite, la « Welfare Queen » un terme péjoratif utilisé pour dépeindre les femmes Noires comme dépendantes de l'assistance sociale, souvent dans un discours moralisateur et stigmatisant qui suggère un abus des prestations gouvernementales. Cette image a été notamment promue durant la présidence de Ronald Reagan dans les années 1980 (Banerjee *et al.*, 2017 ; Dudas, 2009 ; Kohler-Hausman, 2017 ;

Lopez, 2024 ; Reese, 2005). Aussi, la « Black Lady » incarne l’image idéalisée d’une femme Noire professionnelle et respectable, mais suspectée d’arrogance ou de froideur en raison de sa retenue émotionnelle (Baptiste et Gooden, 2023 ; Motro *et al.*, 2022 ; Neal-Jackson, 2020). Finalement, la « Hoochie » renvoie à une représentation sursexualisée et péjorative des femmes Noires, les dépeignant comme provocantes, sexuellement agressives ou indécentes (Hill Collins, 2006 ; Pilgrim, 2024).

En somme, comme le souligne Taylor, il s’agit de « personnifications archétypales des préjugés anti-Noirs, définies par des traits uniques et caractéristiques – la servilité, la bouffonnerie, la rapacité sexuelle, la brutalité, etc. – plutôt que par les configurations complexes qui forment des personnalités uniques » (Taylor, 2016a, p. 52). Et, bien que les exemples les plus « classiques » ne semblent plus abonder sur les écrans, « les traces de ces figures subsistent dans des produits télévisuels moins ouvertement répréhensibles qui demeurent facilement accessibles d’une manière ou d’une autre » (Taylor, 2016, p. 52-53): « Pensez aux ‘pickaninnies’ d’Arnold et Willy et de Webster, à la ‘mammy’ de Nell Carter dans *Gimme a Break*, aux mulâtre·sse·s tragiques de *The Devil in Blue* et de *The Monster Ball*, et, si les critiques de Dave Chappelle ont raison, aux singeries néo-‘coon’ du *Chappelle Show* » (Taylor, 2016, p. 53).

Au-delà de ces stéréotypes archétypaux et problématiques, les personnes Noires peuvent être dépersonnalisées à l’écran par leur construction en tant que « personnages-types » (*stock-figure*), c’est-à-dire par le fait d’être majoritairement dépeintes comme des « personnages qui jouent des rôles caractéristiques dans le monde du récit ou de l’image par le biais d’une relation indirecte, voire inexistante, avec les traits distinctifs requis par les préjugés anti-Noirs » (Taylor, 2016, p. 53). Autrement dit, alors que les archétypes stéréotypés ci-dessus renvoient ouvertement à des représentations racistes, les personnages-types sont plus subtils, comme à l’arrière-plan (littéralement), mais juste assez présents pour être reconnus. Pour clarifier ce que j’entends ici, prenons l’exemple

du film *Mississippi Burning* (1988): dans ce film, « les personnages Noirs servent de toile de fond à une histoire sur des blancs – même lorsque, comme dans ce cas, l’histoire pourrait plausiblement être interprétée comme ayant une résonance particulière pour les personnes Noires elles-mêmes. Dans ce film, ostensiblement sur le mouvement des droits civiques dans le sud des États-Unis, les personnages Noirs deviennent, en substance, un décor, se fondant en une masse anonyme de victimes impuissantes » (Taylor, 2016, p. 53). Un autre exemple révélateur de la dépersonnalisation par le personnage-type est la tendance de nombreuses séries et films, par ailleurs exclusivement centrés sur la vie intérieure de personnages blancs, à peupler leurs mondes de personnages racisés en arrière-plan. Cela crée un vernis de diversité, mais ces personnages se voient rarement accorder une quelconque substance narrative ou intériorité (Hughey, 2009 ; Phoenix, 2018). Ce fut le cas dans les années 1990 avec *The Golden Girls* (une série qui a au reste entretenu une relation généralement tendue avec la question raciale) (cf. Anderson et Burger, 2025 ; Giacomazzo, 2023 ; Kannen, 2016) et c’est sans doute perfectionné dans des séries plus récentes comme *Sex and the City*, où le dynamisme multiculturel de New York ne sert que de toile de fond décorative à la vie des protagonistes, un échec représentationnel que sa suite, *And Just Like That...*, a tenté plus tard de rectifier de manière consciente et assez maladroite (Glitsos, 2022 ; Liew, 2022 ; Nair, 2022 ; Ngangura, 2018).

Une autre manière dont un personnage-type Noir peut être dépersonnalisé, souligne Taylor, est à travers le trope raciste consistant à tuer le personnage Noir en premier (Taylor, 2016, p. 53-54). Bien que cela soit sans doute moins présent de nos jours, ce trope a une histoire tristement marquante dans les films et séries grand public (Taylor, 2016, p. 53). En effet, comme le note Robin R. Means Coleman dans son ouvrage *Horror Noire* (2022), « parfois, les publics Noirs entretiennent une relation assez unique avec la présentation de la Blackness par l’industrie cinématographique américaine », et, ainsi, à travers « ce que Kozol nomme ‘le regard racial’ » (cf. Kozol,

2001), ils peuvent en venir à « espérer se voir comme des sujets entiers, complets et réalisés plutôt que comme un simple ‘décor sur le plateau’ ou de la chair humaine pour augmenter le nombre de cadavres sanglants » (Means Coleman, 2023a, p. 1-2). Means Coleman explique que le trope du personnage Noir qui meurt en premier est une manifestation du trope du « Sacrificial Negro », qui a atteint une sorte de proéminence dans les films d’horreur des années 1980, lesquels dépeignaient souvent ce personnage comme un acolyte dont la loyauté envers les personnages blancs est prouvée par sa volonté de mourir pour eux (Means Coleman, 2023b), ou, comme le souligne Taylor, comme des personnages dont la mort est utilisée comme de simples « dispositifs scénaristiques, et des plus éculés qui soient », comme dans *Kill Bill vol. 1* de Quentin Tarantino, qui « présente les événements de son histoire dans le désordre temporel afin qu’Uma Thurman puisse liquider Vernita Green (Vivica Fox) avant de faire quoi que ce soit d’autre » (Taylor, 2016, p. 54).

Cette figure se combine fréquemment avec celle du « Magical Negro », un personnage doté de pouvoirs surnaturels utilisés exclusivement au service des blancs, jamais pour sa propre survie ou pour enrichir sa propre vie ou histoire (Ikard, 2017). On en trouve plusieurs exemples éloquentes dans les représentations grand public des personnes Noires, comme dans tant d’adaptations cinématographiques des romans de Stephen King: Dick Hallorann (Scatman Crothers) dans *The Shining* (1980); Ellis Boyd « Red » Redding (Morgan Freeman) dans *Shawshank Redemption* (1994); ou encore John Coffey (Michael Clarke Duncan) dans *The Green Mile* (1999).

Une variante du trope du « Magical Negro » est identifiée par Robert Gooding-Williams, qui suggère que le trope du « Black Cupid » est un autre exemple de la dépersonnalisation des Noir·e·s par le biais de personnages-types, notamment parce que ce genre de personnage

peut ne pas manifester lui-même ou elle-même la lascivité stéréotypée qui a typiquement accompagné l’image Noire dans l’esprit blanc. Mais, comme nous le voyons dans des exemples tels qu’Oda Mae de Whoopi Goldberg dans *Ghost* [1990] ou Sam [Dooley Wilson] dans *Casablanca* [1942], l’as-

sociation de la Blackness à la sexualité semble néanmoins doter ces personnages du pouvoir de servir de médiateur dans les relations amoureuses entre d'autres personnages. Tout comme le trope de la première victime, le Black Cupid repose sur des motivations psychoculturelles plus profondes. (Taylor, 2016, p. 54; cf. Gooding-Williams, 2006)

Mais si de tels tropes problématiques peuvent à juste titre nous inciter à nous en détourner, Racquel Gates, dans son livre *Double Negative*, nous invite à comprendre la richesse potentielle d'une telle négativité. Elle plaide pour un dépassement du binaire limitatif positif/négatif, recadrant la « négativité » non pas comme un simple jugement qualitatif (c.-à-d., « mauvais »), mais comme une catégorie analytique productive et relationnelle. S'appuyant sur la métaphore du négatif photographique, elle soutient que l'image « négative » est souvent une inversion d'une image « positive » (ou normative), et qu'elle est, en fait, nécessaire à sa lisibilité culturelle. La respectabilité d'une figure « positive » n'est donc lisible que parce qu'elle contraste avec un trope « peu recommandable » tout aussi reconnaissable. Plutôt que de simplement rejeter ces textes médiatiques en apparence problématiques, Gates nous exhorte à examiner le travail qu'ils accomplissent, arguant que les espaces de la négativité, précisément parce qu'ils sont libérés du fardeau d'une politique de la respectabilité, peuvent devenir des refuges pour des « sentiments, expériences et allégeances non normatifs » que les images positives doivent écarter. Ces textes « ratched » ou peu recommandables peuvent ainsi offrir des explorations complexes de l'identité Noire, de la *queerness* et de la classe que leurs homologues plus policés ne le peuvent pas (Gates, 2018).

Quoi qu'il en soit, Taylor dépeint la tension entre la manière dont les stéréotypes et les personnages-types tendent à « obscurcir assez complètement la personnalité individuelle du personnage » et la façon dont des portraits plus riches peuvent déployer des « représentations plus réalistes des Noir·e·s, qui aspirent expressément à traiter les Noir·e·s comme des individus » sur un spectre, avec la dépersonnalisation à une extrémité et l'individualité réaliste à l'autre (Taylor,

2016, p. 54). Quelque part sur ce spectre, ne correspondant exactement à aucune des deux extrémités, se trouve, prévient Taylor, l'idéalisation, « qui aspire à transcender ou à contrer les représentations racistes en dotant les personnages Noirs de réserves surhumaines de noblesse ou de vertu » (Taylor, 2016, p. 54). C'est ce que Toni Morrison, notamment, a identifié dans son livre *Playing in the Dark* comme un « déplacement métonymique »: fondamentalement, une manière pour un texte médiatique d'utiliser l'idée de la Blackness pour définir et explorer la vie intérieure, les désirs et les angoisses de ses personnages blancs, tout en maintenant les personnes Noires réelles absentes ou non pertinentes pour le récit (Morrison, 1993). En d'autres termes, « c'est ce qui se produit lorsque les 'traits' Noirs sont utilisés pour modifier et infléchir des personnages non Noirs » (Taylor, 2016, p. 54). À titre d'exemple littéraire, Morrison s'appuie sur le roman de Hemingway *The Garden of Eden* (1986), dans lequel un couple de jeunes marié·e·s blanc·he·s, Catherine et David, s'engage dans une série d'explorations psychologiques et sexuelles. Un élément clé est l'obsession de Catherine de rendre sa peau aussi foncée que possible par le bronzage. Ici, suggère Morrison, l'assombrissement de la peau de Catherine agit comme métonymie. Ce n'est pas juste un bronzage; c'est un substitut pour tout un ensemble d'idées qu'elle associe à la Blackness: l'exotisme, le danger, et un écart par rapport aux normes de leur monde blanc. Elle dit explicitement: « Je veux que chaque partie de moi soit foncée [...] et cela nous éloigne davantage des autres gens » (Morrison, 1993, p. 86). Le déplacement, c'est l'obscurité, l'« obscurité » déplacée sur son corps blanc. Elle n'essaie pas d'être une femme Noire; elle s'approprie un trait unique et fétichisé associé à la Blackness pour infuser sa propre identité et sa relation d'un sentiment de tabou et d'excitation. Morrison soutient que cet acte de « se noircir » sert à intensifier l'excitation sexuelle du couple, déjà centrée sur des thèmes transgressifs d'androgynie et d'inceste. L'« obscurité » acquise devient un code pour leur voyage commun vers les « choses diaboliques » et les désirs interdits (Morrison, 1993, p. 80-90).

3.3.2. La fonction des personnages Noirs à l'écran

Maintenant que j'ai distingué, en suivant Taylor, « un répertoire de traits et de rôles » des personnages Noirs à l'écran qui peuvent être dépersonnalisés, je vais m'intéresser dans les prochains paragraphes aux « schémas d'utilisation qui émergent du déploiement de ces ressources symboliques » (Taylor, 2016, p. 54).

Il existe une tendance que les « représentations blanches » (*whitely representations*) tendent à adopter, dans laquelle elles construisent les personnages Noirs exclusivement comme des « occasions de réfléchir au sens et aux perspectives de l'identité blanche » (Taylor, 2016, p. 55). Toni Morrison nomme cela l'« Africanisme » (*Africanism*), un mot qu'elle utilise pour désigner « la Blackness dénotative et connotative que les peuples africains en sont venus à signifier, ainsi que toute la gamme de points de vue, d'hypothèses, de lectures et de mésinterprétations qui accompagnent l'apprentissage eurocentrique sur ces peuples » (Morrison, 1993, p. 6-7). Spécifiquement, en tant que trope, en tant que « virus invalidant au sein du discours littéraire »,

l'« Africanisme » est devenu, dans la tradition eurocentrique que l'éducation américaine favorise, à la fois une manière de parler et une manière de contrôler les questions de classe, de licence sexuelle et de répression, les formations et les exercices du pouvoir, ainsi que les méditations sur l'éthique et la responsabilité. Par le simple expédient de la diabolisation et de la réification de la gamme des couleurs sur une palette, l'« American Africanism » rend possible de dire et de ne pas dire, d'inscrire et d'effacer, de s'échapper et de s'engager, de jouer et d'agir, d'historiciser et de rendre intemporel. Il fournit une manière de contempler le chaos et la civilisation, le désir et la peur, et un mécanisme pour éprouver les problèmes et les bienfaits de la liberté. (Morrison, 1993, p. 7)

L'Africanisme s'avère donc le terme de Morrison pour cette image (*persona*) fabriquée de la Blackness, une invention puissante et utile de l'imaginaire blanc, utilisée dans la littérature américaine (blanche) pour explorer ses propres angoisses et désirs et, ultimement, pour se définir.

En d'autres termes, comme l'explique Taylor, la présence « africaniste » à laquelle Morrison fait allusion ne concerne pas les personnes Noires réelles, mais un assemblage fabriqué d'idées,

de stéréotypes et de projections inventées par l'imaginaire blanc. Sa fonction première est de servir de sorte de miroir ou de toile de fond contre laquelle la blancheur peut se définir. L'identité « américaine », blanche, avec son accent sur la liberté, l'innocence et l'individualisme, se construit et prend son sens précisément en s'opposant à cette présence inventée, qui est conçue pour représenter ses contraires: l'asservissement, le chaos et la dépendance. Ce processus, soutient Morrison, permet à la culture blanche de s'engager dans une méditation autoréflexive sur ses propres problèmes et son identité tout en ignorant simultanément l'humanité et la complexité réelles des personnes Noires (Taylor, 2009).

Aimee Rowe a éloquentement appliqué ce cadre au cinéma et à d'autres médias, notamment en montrant comment cette dynamique fonctionne sur un plan narratif pratique: les personnages blancs se voient accorder profondeur et complexité parce que leurs luttes internes et leur croissance sont mises en scène « contre une Blackness variablement muette et effrayante » (Rowe, 2007, p. 126). Les personnages Noirs, dans cette dynamique, ne sont pas traités comme des êtres humains à part entière. Ils sont plutôt réduits à des accessoires narratifs ou à des « pulsions primitives » symboliques, qu'ils soient dépeints comme des aides « bienveillants » (tel le *Magical Negro*), des objets de désir « exotiques, érotiques », ou des menaces « terrifiantes » (Rowe, 2007, p. 126). Leur unique but dans l'histoire est de fournir la « toile de fond nécessaire » qui permet le parcours d'autodécouverte et de croissance du protagoniste blanc. En fin de compte, comme le résume Taylor, la représentation de la Blackness ne concerne souvent pas du tout les personnes Noires, mais s'avère une stratégie utilisée pour construire et affirmer la centralité de la blancheur (Taylor, 2009).

Le film *Monster's Ball* (2001) peut servir d'exemple éloquent du déploiement véhiculaire de la Blackness que l'on retrouve dans l'« Africanisme » de Morrison. Dans ce film, le personnage Noir, Leticia (Halle Berry), fonctionne moins comme une protagoniste à part entière que comme un instrument pour le salut moral du protagoniste blanc, Hank (Billy Bob Thornton). L'immense

souffrance de Leticia devient la matière brute de la rédemption de Hank. C'est à travers sa douleur et sa présence qu'on lui donne l'occasion d'un « éveil éthique et émotionnel », lui permettant de rejeter son racisme hérité et d'être « ranimé » de sa stagnation émotionnelle (Taylor, 2016, p. 55). C'est un récit classique de revivification blanche: l'humanité du personnage Noir est appropriée pour servir l'arc narratif de croissance et d'absolution du personnage blanc, le réconciliant ainsi avec lui-même (Taylor, 2016, p. 55; Fanon, 1952, p. 111).

Généralement, en fait, les représentations des personnages Noirs à l'écran fonctionnent comme des « miroirs », des « fétiches » ou des « marqueurs de la déviance ». Premièrement, les personnages Noirs fonctionnent comme des miroirs lorsque leur présence est utilisée pour définir la blancheur par opposition, servant de toile de fond essentielle contre laquelle les vertus blanches sont clarifiées et affirmées. Essentiellement, le personnage Noir devient, comme le soutient Toni Morrison, le « véhicule par lequel le soi américain se sait non pas asservi, mais libre; non pas repoussant, mais désirable; non pas impuissant, mais autorisé et puissant; non pas sans histoire, mais historique; non pas damné, mais innocent; non pas un aveugle accident de l'évolution, mais l'accomplissement progressif d'un destin. » (Morrison, 1993, p. 52).

Deuxièmement, les personnages Noirs peuvent fonctionner comme des fétiches lorsqu'ils incarnent des tabous culturels, tels que l'« hypersexualité » et la « rébellion », permettant à la culture blanche dominante de projeter et d'« exorciser » en toute sécurité, [...] les fixations blanches » (Taylor, 2016, p. 56). Ceci est accompli en leur faisant afficher des traits et des comportements « envers lesquels les idéologies dominantes de la 'blancheur' conseillent officiellement le mépris, tout en souscrivant officieusement au désir, à la fascination et à l'émulation » (Taylor, 2016, p. 56).

Troisièmement, les personnages Noirs peuvent fonctionner comme des marqueurs de déviance lorsque leur simple présence opère comme un raccourci symbolique pour signaler une « dissolution morale ou une provocation » (Taylor, 2016, p. 56) On peut le voir dans *It's a Wonderful*

Life (1946), où la vue d'un « pianiste Noir souriant » suffit à coder visuellement une scène entière comme relevant du « déclin social » et de la « barbarie », transformant le personnage en un simple présage de corruption (Taylor, 2016, p. 56).

En somme, le cadre de Taylor fournit une distinction cruciale entre deux plans interconnectés de dépersonnalisation que subissent les personnages Noirs dans les films et séries grand public. Le premier niveau, opérant sur le plan de la forme, concerne la construction fondamentale du personnage. C'est ici que les personnes Noires sont dépouillées de leur complexité et réduites à de simples objets par l'usage de stéréotypes historiques et de personnages-types. Ces personnages ne sont pas construits à partir du spectre complet des traits humains, mais sont plutôt assemblés à partir d'une collection limitée et préjugée de tropes culturels, existant principalement pour incarner une conception étroite de la Blackness. Le second niveau, celui-ci narratif, dicte la fonction ultime du personnage au sein du récit. À ce stade, les personnages Noirs déjà aplanis sont déployés pour servir un objectif spécifique, presque toujours en relation avec la consolidation de la blancheur. Ils deviennent des miroirs pour l'autoréflexion blanche; ils fonctionnent comme des fétiches sur lesquels sont projetées les angoisses et les désirs culturels dominants; ou ils servent de simples marqueurs de la déviance, signalant le déclin moral.

Ultimement, ce processus à deux niveaux dépersonnalise systématiquement les personnes Noires à l'écran, à force de répétitions. En les réduisant d'abord à une collection de tropes racistes, puis en utilisant ces tropes comme des outils symboliques pour l'exploration de l'identité blanche, ces représentations nient aux personnages Noirs leur propre agentivité, leur intériorité et leur humanité. Ils cessent d'être les sujets de leurs propres histoires et sont plutôt rendus comme des objets au sein d'un récit qui centre et réaffirme la blancheur, perpétuant ainsi les hiérarchies politiques et sociales mêmes qui ont créé ces images de contrôle en premier lieu.

3.4. Les stéréotypes et la violence esthétique

Maintenant, j'entends m'appuyer sur ce qui a été jusqu'à présent abordé au sujet des stéréotypes, en tant qu'ils peuvent générer des représentations racistes, pour soutenir que le préjudice des stéréotypes, que Anderson a identifié comme un « tort de statut », peut également être compris, du moins dans le cas des représentations à l'écran des personnes Noires, comme une violence esthétique.

3.4.1. La violence esthétique ou l'injustice esthétique?

Avant d'en arriver à cet argument, cependant, je tiens à reconnaître que le terme « violence esthétique » est équivoque: par violence esthétique, je ne veux pas dire les manières parfois esthétiquement appréciées/appréciables dont la violence peut être dépeinte à l'écran (cela, à mon sens, relèverait davantage de l'esthétisation de la violence). Au contraire, dans l'argument que je vise à élaborer ici, je considère que la violence esthétique renvoie plus au fait que certaines représentations de personnes Noires, en particulier les stéréotypes racialement stigmatisants, peuvent exercer une violence, en tant que préjudice, sur les besoins esthétiques humains fondamentaux (que j'ai abordés au chapitre 2) des personnes Noires, tant appréciatifs qu'expressifs.

Bien que cela apporte une certaine clarté à la discussion, il n'en demeure pas moins que dans la littérature, si la notion de violence esthétique telle que je la conçois est marginale, il existe le terme très proche d'« injustice esthétique », qui, je crois, nécessite une certaine attention avant que je ne poursuive mon argumentation, ne serait-ce que pour distinguer en quoi je crois que la violence esthétique diffère (ou est un concept différent, bien que proche) de l'« injustice esthétique ».

Donc, brièvement, la littérature sur l'« injustice esthétique » demeure quelque peu clairsemée: à ce jour (automne 2025), je n'ai recensé qu'une dizaine de textes (articles, chapitres et livres) (dont plusieurs ont le même titre, simplement « Aesthetic Injustice »...) qui discutent de ce concept

sur des bases similaires, c'est-à-dire avec l'objectif d'identifier une injustice, ou un tort moral, qui pourrait se trouver dans l'agentivité ou les traits esthétiques de personnes ou de groupes.

Dans son article de 2024 intitulé « Aesthetic Injustice », Bjørn Hofmann, conscient comme moi que le terme demeure empreint d'une certaine confusion, prend le temps de distinguer les diverses approches du terme dans les écrits. En suivant son exemple, non seulement j'ai trouvé de nombreux·euses auteur·trice·s qui s'appuient sur les conceptions d'autres et les développent quelque peu (ex.: Hardman, 2024 ; wilson, 2024 ; Zembylas, 2022), mais je relève également des conceptions concurrentes.

En 1942, un article de M. L. Rosenthal et W. C. Hummel fut publié sous le titre « Aestheic Injustice », et utilisait le terme pour discuter d'un « rejet injuste de certaines formes de goût ou de styles artistiques spécifiques, tel que le rejet de genres esthétiques en raison de la révolusion pour les idées qui leur sont associées (Darwin, Freud, Marx) ou pour des phénomènes sociaux spécifiques (guerre, pauvreté, fascisme) » (Hofmann, 2024, p. 220 ; cf. Rosenthal et Hummel, 1942). Le terme « injustice esthétique » a également été employé par John Devin Peipert dans le cadre de mémoire de maîtrise de 2007 intitulée « A theory of aesthetic justice », dans laquelle il l'utilisait « pour désigner un accès injuste à ce qui est considéré comme attrayant ou ayant une valeur esthétique (des « bien esthétiques » [*aesthetic goods*]) » (Hofman, 2024, p. 220; cf. Peipert, 2007). De plus, le terme a été utilisé « pour désigner des différences dans la capacité à porter des jugements esthétiques » (Hofman, 2024, p. 220). C'est le cas de Gustavo Hessman Dalaqua, qui emploie le terme pour désigner « tout préjudice causé à quelqu'un·e spécifiquement en ce qui a trait à ses capacités esthétiques », où les capacités esthétiques sont définies comme « nos capacités à ressentir et à imaginer quelque chose » (Dalaqua, 2020, p. 1 ; cf. Hofmann, 2024, p. 220). De même, Rachel Fraser a soutenu qu'une injustice esthétique se produit « lorsqu'[une personne] est injustement empêchée de voir son œuvre être appréciée sur le plan esthétique » (Fraser, 2024, p. 451). Pour sa

part, Jessica Rodarte a utilisé le terme dans son mémoire de maîtrise en philosophie pour soutenir, en s'appuyant sur sa lecture de Fricker et de l'injustice herméneutique, qu'elle implique des échecs dans l'exercice du jugement esthétique causés par des mécanismes d'oppression, ce qui a un impact négatif sur le développement des personnes qui pourraient être reconnues comme des agentes esthétiques (Rodarte, 2022, p. 2). Dans cette lignée, Tom Roberts, traitant de la manière dont « certaines lignes de poésie riment pour certains lecteur·trice·s et pas pour d'autres en raison de la façon dont leurs mots sont formulés », soutient que « les poèmes qui incarnent des pratiques de contrôle (*gatekeeping*) douteuses peuvent [...] perpétuer l'injustice esthétique », comprise comme « le fait de ne pas pouvoir participer à des biens esthétiques qui sont plus largement accessibles à d'autres » (Roberts, 2025, p. 481). Enfin, en contraste avec ces écrits « portant sur le traitement inéquitable des choses esthétiques, [...] des capacités esthétiques des personnes, ou sur l'accès inéquitable à de belles choses », Bjørn Hofmann emploie quant à lui l'injustice esthétique pour parler de « l'injustice qui est faite aux personnes en raison de la manière dont elles sont jugées esthétiquement, bref: à quel point elles sont considérées comme attirantes ou non » (Hofman, 2024, p. 220).

Dans l'ensemble, les conceptions de l'injustice esthétique évoquées sont soit équivoques, soit confuses. En effet, comme l'indique Bjørn Hofmann, le terme est actuellement un fourre-tout pour différents problèmes. Il sert à décrire diverses formes d'injustice, telles que le rejet injuste de certains styles artistiques, l'inégalité d'accès à de beaux objets, la restriction injustifiée de l'appréciation artistique, les échecs de jugement esthétique causés par l'oppression et l'injustice sociale résultant du jugement d'autrui sur l'apparence. Bien que chacune de ces conceptions pointe vers un préjudice réel, leur rassemblement sous une seule bannière mal définie dilue la puissance analytique du terme. L'injustice esthétique devient si large qu'elle perd son sens.

Dominic Lopes a développé une conception éclairante dans son récent livre *Aesthetic Injustice* (2024). Il propose une théorie systématique et spécifique pour définir le terme, offrant un

outil précis pour distinguer différents types de préjudices liés à l'esthétique. Pour Lopes, « un arrangement social à relativement grande échelle est esthétiquement injuste quand, et seulement quand, et parce que, l'arrangement fait partie d'une culture esthétique qui nuit aux personnes d'une culture esthétique différente dans leurs capacités en tant qu'agents esthétiques » (par exemple, leur capacité à créer, apprécier ou participer à une pratique esthétique) (Lopes, 2024b, p. 3-4), et, ce faisant, subvertit l'un des deux « intérêts cosmopolites »: l'intérêt pour la diversité des valeurs des différentes cultures esthétiques et l'intérêt pour leur autonomie sociale, ou la capacité d'une culture à déterminer ses propres normes esthétiques (Lopes, 2024b, p. 6-7).

Le cadre de Lopes est particulièrement utile car il fournit un outil précis pour séparer deux phénomènes liés mais distincts : l'injustice esthétique et ce qu'il nomme l'« esthétique instrumentalisée » (*weaponized aesthetics*). Pour Lopes, l'injustice esthétique renvoie à un préjudice spécifiquement esthétique. L'injustice est le dommage causé à la capacité d'une personne ou d'un groupe à fonctionner en tant qu'agent·e esthétique. Par exemple, le fait qu'un groupe de personnes se voie refuser les ressources ou l'éducation nécessaires pour développer une tradition artistique unique (comme le dessin tactile pour les aveugles, l'un des exemples de Lopes) serait une injustice esthétique, car cela nuit à leurs capacités esthétiques et diminue la diversité globale des cultures esthétiques (Lopes, 2024b, p. 9-10). Le préjudice lui-même est esthétique. En revanche, l'« esthétique instrumentalisée » désigne, selon Lopes, un préjudice non esthétique (similaire au racisme, le sexisme ou l'exploitation économique) qui est infligé par des moyens esthétiques. Ici, la culture esthétique, qu'il s'agisse de stéréotypes dans les films, de normes de beauté racialisées ou de caricatures offensantes, est déployée comme un instrument ou une « arme » pour perpétuer une injustice sociale. Le préjudice infligé peut être raciste ou sexiste; l'esthétique n'est que le véhicule de sa transmission (Lopes, 2024b, p. 10).

Compte tenu de cette distinction, l’objet de mon propos sur les stéréotypes problématiques à l’écran visant les personnes Noires semble être une sorte de position mitoyenne qui combine les deux concepts distingués par Lopes. La violence esthétique, suivant ce que je désire proposer ci-bas, instrumentalise les représentations Noires, isolant et détournant la Blackness, ce qui cause un tort raciste (esthétique instrumentalisée) mais aussi un tort esthétique, car j’estime que l’agentivité tant expressive qu’appréciative des personnes Noires se voient diminuée dans ce contexte. Autrement dit, l’injustice d’un stéréotype raciste comprend un préjudice porté aux capacités esthétiques des personnes Noires *et* un préjudice raciste, un acte de violence sociale, morale et politique qui utilise la représentation esthétique comme méthode. Comme ce que je désire aborder ne cadre exactement ni dans l’injustice esthétique ou l’esthétique instrumentalisée de Lopes mais un peu dans les deux en même temps, j’emploie le terme de violence esthétique. (Je synthétise les distinctions entre l’injustice esthétique de Lopes et la violence esthétique au tableau 1, ci-bas.)

Tableau 1. Différences entre les concepts de Lopes et la violence esthétique

Critère	Injustice esthétique (Lopes)	Esthétique instrumentalisée (Lopes)	Violence esthétique (Côté)
Nature du préjudice	Esthétique: Atteinte à la diversité des valeurs et à l’autonomie sociale des cultures esthétiques.	Social/morale (non esthétique): Renforce l’injustice sociale (racisme, sexisme) en affectant la santé, l’emploi, la sécurité, etc.	Sociale ET esthétique: Le préjudice social (racisme) et le préjudice esthétique (perte d’agentivité) sont liés.
Moyen/véhicule	Des arrangements sociaux qui nuisent aux gens dans leurs capacités d’agents esthétiques.	Des pratiques expressives (ex: stéréotypes) utilisées comme moyens pour causer un tort social.	Des pratiques esthétiques (ex: stéréotypes) causent un tort social et en même temps nuisent à l’agentivité esthétique.
Exemple	Le manque de financement pour les arts traditionnels d’une communauté minorisée, l’empêchant de transmettre sa culture.	Un film utilisant des stéréotypes racistes pour justifier la discrimination en matière de logement ou d’emploi (tort social).	Un film qui utilise le trope du « Magical Negro » (tort social) et qui, par sa diffusion, limite la manière dont les créateur·trice·s Noir·e·s peuvent se représenter (tort esthétique).

J'utilise l'expression « violence esthétique » car j'estime qu'il ne suffit pas de simplement dire que j'emploie à la fois l'injustice esthétique et l'esthétique instrumentalisée, selon les termes de Lopes: plutôt je trouve qu'en agissant ensemble, ces deux termes subissent une mutation qui deviennent globalement beaucoup plus forte que lorsqu'elle agit individuellement, une force qui se fait violence envers la Blackness même des personnes visées par ces torts. Cette violence est forte car elle est structurelle.

Cette violence esthétique est enchâssée dans les normes culturelles, les pratiques sociales et les institutions qui soutiennent un ensemble dominant et étroit de standards esthétiques (de beauté, d'art ou de goût), un point que j'ai mis en évidence précédemment au chapitre 2 et de nouveau plus tôt dans ce chapitre. La violence esthétique est dirigée contre les personnes Noires parce que leurs corps, leurs expressions culturelles, leurs créations, leurs caractéristiques ou productions esthétiques sont dévalorisés parce qu'ils s'écartent de la norme dominante que la blancheur impose.

La nature structurelle de cette violence est rendue effective par un mécanisme que Pierre Bourdieu a nommé la violence symbolique. Pour Bourdieu, cette forme de violence est insidieuse: c'est une forme de coercition non physique où les agent·e·s sociaux participent à leur propre subordination. C'est une force subtile, souvent invisible, qui fait paraître les hiérarchies sociales naturelles et légitimes, plutôt qu'arbitraires et historiques (Bourdieu, 1979 ; Bourdieu et Passeron, 1970 ; cf. Thapar-Björkert *et al.*, 2016). La « violence » n'est pas un acte physique; c'est plutôt l'imposition d'une vision du monde particulière par un groupe dominant à un groupe dominé, qui en vient alors à voir cette vision du monde, et sa place en son sein, comme correcte et inévitable (Elgindy et Sanchez, 2025). Fait crucial, ce processus est inconscient pour les deux parties. Le groupe dominant n'a pas besoin d'opprimer activement; il lui suffit de vivre sa vie selon les règles du système qui le favorise (Thapar-Björkert *et al.*, 2016). Pour les dominé·e·s, la pression n'est pas

ressentie comme une force extérieure mais est absorbée « comme de l'air », les amenant à méconnaître l'ordre social comme étant naturel et même à se blâmer eux-mêmes pour leur position subordonnée (Atkinson, 2025 ; Lindell, 2022). C'est ainsi que fonctionnent les stéréotypes: ils présentent une hiérarchie socialement construite comme un reflet naturel de la réalité, faisant paraître la résistance irrationnelle.

La violence esthétique peut prendre une pléthore de formes, y compris la moquerie, la dévalorisation, l'effacement ou la représentation erronée, basées sur l'identité esthétique d'un groupe. et existe, pour reprendre les termes de la philosophe Iris Marion Young, « à l'horizon de l'imaginaire social » (Young, 1990, p. 62); la société l'anticipe et la perpétue (Mihai, 2018). La célébration constante de certains types de corps dans les médias, le contrôle des coiffures Noires dans les écoles et les lieux de travail, ou l'exclusion de l'art non occidental des canons majeurs ne sont pas des déviations aléatoires mais des pratiques sociales prévisibles. Enfin, la violence esthétique est maintenue lorsque la dévalorisation de certains groupes est accueillie avec indifférence ou est considérée comme « normale » ou « allant de soi » (Fluit *et al.*, 2024 ; Mccarthy, 2024).

En somme, je vois la violence esthétique non pas simplement comme la description d'un cas unique d'iniquité, tel qu'une critique d'art négative ou une insulte personnelle, mais comme les manières systémiques et structurelles par lesquelles les pratiques culturelles et esthétiques Noires peuvent se voir isolées, vidées de leur sens originel et assignées des significations dégradantes, et, de manière cruciale, comment les agentivités esthétiques des personnes Noires, tant expressives qu'appréciatives, peuvent être bafouées. C'est ce que j'explique dans la section suivante.

3.4.2. La violence esthétique et la dépersonnalisation

Dans cette section, j'explique comment les stéréotypes peuvent se faire violence sur le plan esthétique, en isolant herméneutiquement la Blackness, en détournant ses sens et en portant atteinte

aux personnes Noires en tant qu'êtres ayant des agentivités esthétiques expressives et appréciatives. Cette forme de violence résulte et participe de la dépersonnalisation dont Taylor parle.

3.4.2.1. L'isolement herméneutique de la Blackness

D'abord, la violence esthétique isole herméneutiquement la Blackness. Pour comprendre ce processus, il faut d'abord reconnaître que l'ignorance au sein des structures sociales n'est pas un simple vide, mais une construction active.

Comme l'explique Gaile Pohlhaus Jr., les personnes (en tant qu'agentes connaissantes) sont à la fois situées (c.-à-d. que leurs positions sociales façonnent ce qu'elles remarquent et ce qu'elles cherchent à savoir) et interdépendantes (car elles s'appuient sur des ressources épistémiques partagées, comme le langage, les concepts). C'est dans ce contexte que les personnes parviennent à donner un sens à leur monde (Pohlhaus, 2012, p. 718). Dans les sociétés hiérarchisées, l'interdépendance des personnes dans ce partage est asymétrique: les groupes dominants tendent à monopoliser la production et la validation des ressources épistémiques, marginalisant ainsi les expériences et les savoirs qui ne correspondent pas à leurs cadres interprétatifs.

C'est ici que l'isolement herméneutique prend sa source. Il ne s'agit pas d'une simple « lacune » dans les ressources collectives qui laisserait une expérience sans nom. Il s'agit plutôt d'un déséquilibre structurel actif. Les personnes marginalisées, en raison de leur situation, développent souvent une conscience aiguë des inadéquations des ressources dominantes et cherchent à créer leurs propres outils interprétatifs pour donner un sens à leur réalité (Pohlhaus, 2012, p. 720). Cependant, comme le suggère Pohlhaus, les groupes dominants maintiennent leur position par une « ignorance herméneutique volontaire », lequel est un refus actif et motivé de s'engager avec ces ressources alternatives, précisément parce qu'elles menaceraient leur vision du monde et les structures de pouvoir qui en dépendent (Pohlhaus, 2011, p. 722).

Les stéréotypes racistes à l'écran, dans les productions grand public, sont centraux pour cette ignorance. Ils ne se contentent pas de créer un vide; ils participent à l'érection de barrières. Ils isolent la Blackness en la coupant de sa complexité et en invalidant les ressources herméneutiques (les traditions intellectuelles, les cadres critiques, les vocabulaires esthétiques) développées au sein des communautés Noires. Ce processus est une forme de « violence épistémique », telle que définie par Kristie Dotson: un « défaut, due à une ignorance pernicieuse, des auditeur·trice·s à répondre aux vulnérabilités des locuteur·trice·s dans des échanges » (Dotson, 2011, p. 238). Les stéréotypes renforcent cette ignorance pernicieuse en légitimant une sorte d'inattention structurelle du public, de l'auditoire issu de groupes dominants aux expériences, histoires et vies Noires dans leur plénitude. Cela participe au reste d'un « silencement testimonial » (*testimonial quieting*), où un·e locuteur·trice n'est même pas reconnu·e comme une personne connaissante légitime (Dotson, 2011, p. 242).

Prenons l'exemple du film *Green Book* (2018). Le récit est centré sur la rédemption morale de Tony Lip, le chauffeur blanc, dont le racisme initial est adouci par sa proximité avec le Dr. Don Shirley, un pianiste Noir virtuose. L'expérience complexe de Shirley (un homme queer²¹, artiste

²¹Sur ce point, la représentation de Shirley dans *Green Book* (2017) en tant qu'homme homosexuel non assumé a suscité la controverse. On y trouve notamment une scène où il est arrêté dans un YMCA à la suite d'une rencontre homosexuelle implicite. L'analyse critique, notamment celle de Wesley Morris, situe cette représentation au sein d'un genre cinématographique problématique, celui des « fantasmes de réconciliation raciale » (*racial-reconciliation fantasies*). Morris soutient que de tels films, dont *Green Book* et son prédécesseur thématique *Driving Miss Daisy* (1989), sont construits à partir d'un « point de vue familièrement blanc » et privilégient une « égalité satisfaisante mais fondamentalement fautive » (*satisfying but ultimately false equality*) (Morris, 2019). Au sein de ce cadre narratif, le récit est centré sur la « croissance » morale du protagoniste blanc, Lip, dont l'humanité est « rehaussée » (*enhanced*) par une « exposition prolongée à la moitié Noire du duo » (Morris, 2019). Par conséquent, l'identité queer de Shirley n'est pas explorée comme une facette intégrante de sa vie intérieure complexe. Elle est plutôt instrumentalisée (ou carrément inventée), présentée comme une épreuve supplémentaire (parallèlement à son aliénation de la culture Noire et à son expérience du racisme) servant principalement à faciliter le développement du personnage de Lip. La scène, caractérisée par le secret et la honte, fonctionne comme un dispositif narratif où Shirley est une victime devant être « secourue » par Lip, ce qui positionne le protagoniste blanc en sauveur progressiste et confirme sa rédemption. Cette construction narrative est rendue d'autant plus problématique par les objections véhémentes de la famille de Dr. Shirley. Son frère, Maurice Shirley, a déclaré publiquement et sans équivoque que Don Shirley n'était pas homosexuel et que cette représentation est une pure fabrication (Lau, 2019). La famille a largement condamné le film comme une « symphonie de mensonges », contestant sa fidélité biographique, y compris la prémisse centrale d'une amitié étroite avec

classique évoluant dans des espaces élitistes blancs tout en étant coupé de sa communauté Noire) est presque entièrement subordonnée à son rôle d'éducateur pour le personnage blanc. Le film utilise le cadre interprétatif dominant du « white savior » (Lip aide Shirley à naviguer le sud raciste, comparant le traitement de sa condition d'homme blanc pauvre et peu éduqué à celui réservé aux personnes Noires afin d'illustrer qu'il comprend mieux l'oppression que Shirley dans sa tour d'ivoire) et du « magical negro » (le rôle de Shirley semble très souvent celui d'un guide moral pour Lip, qu'on voit dans la conclusion du film « surmonter » son racisme en invitant Shirley à manger à sa table pour Noël), isolant ainsi la subjectivité de Shirley. Le public n'a accès à sa douleur et à sa solitude qu'à travers le filtre simplificateur du regard de Lip. Plutôt que de fournir les outils pour comprendre la Blackness unique et complexe de Shirley, le film la rend fonctionnelle à l'arc narratif d'un personnage blanc. Pour les personnes noires qui intériorisent cette vision (j'y reviens dans un instant), comme l'explique Patricia Hill Collins en parlant d'« images de contrôle », la violence peut être importante. L'imaginaire esthétique personnel se retrouve confiné par les limites imposées de l'extérieur. L'horizon de ce que la Blackness peut être et signifier se rétrécit. C'est une attaque directe contre la personne (l'agent·e épistémique) en tant qu'être interprétant, la forçant à naviguer dans un monde où les outils pour se comprendre lui échappent (cf. Dale, 2024).

3.4.2.2. Le détournement sémiotique

Au-delà de cet isolement, la violence esthétique opère un détournement sémiotique. Il ne s'agit pas simplement de confiner la Blackness, mais de vider activement ses expressions culturelles de leur sens originel pour leur en assigner de nouveaux, dégradants, qui servent les intérêts idéologiques de la culture dominante. Je trouve dans l'œuvre de Roland Barthes, en particulier son

Lip et la prétendue rupture de Shirley avec sa famille (Shadow and Act Staff, 2020). Cela renforce l'argument critique selon lequel le film sacrifie l'exactitude historique et biographique pour se conformer aux tropes établis, et commercialement « sûrs » (Morris, 2019 ; Ware, 2019).

analyse du « mythe », un vocabulaire riche pour exprimer le détournement dont il est question dans la violence esthétique. Pour Barthes, le mythe est un système sémiotique de second ordre qui détourne un signe préexistant. Comme il l'explique, « le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui: c'est un système sémiologique second. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second » (Barthes, 1957).

Prenons l'exemple concret du *zoot suit* dans les années 1940 aux États-Unis, dont Malcolm X aborde dans son autobiographie (El-Shabazz et Haley, 1965). Dans son contexte d'origine, au sein des communautés Noires et Latinx, ce vêtement (le signifiant) était associé à une esthétique de l'excès, de la fierté et de l'affirmation de soi (le signifié). C'était une manière de se tailler une place visible et digne dans un espace public qui cherchait à les effacer (Alford, 2004 ; Andersson, 2025). Le « détournement sémiotique » opéré par le regard dominant s'est emparé de ce signe. Il a vidé le *zoot suit* de sa signification culturelle première pour en faire le signifiant d'un nouveau concept: la délinquance, l'antipatriotisme et la menace (le mythe) (Alford, 2004 ; Hogans et McAndrews, 2023). La violence de ce processus est double. D'abord, la communauté est dépossédée de sa capacité à définir ses propres symboles. Ensuite, un acte d'affirmation esthétique est activement réécrit comme une preuve de déviance, justifiant en retour la violence physique et la répression (comme lors des « Zoot Suit Riots » [Coroian, 2025]). Le mythe vient alors naturaliser l'oppression en faisant passer une construction idéologique pour une évidence. Le vêtement ne signifie plus la fierté, il *prouve* la menace. C'est précisément le processus à l'œuvre ici: un signe culturel de la diaspora Noire est volé, vidé, et transformé en un nouveau signifiant pour un concept idéologique et dégradant. Comme le note Barthes, « la forme ne supprime pas le sens, elle ne fait que l'appauvrir, l'éloigner, elle le tient à sa disposition » (Barthes, 1957).

C'est un point qu'aborde similairement Stuart Hall en traitant du rôle des représentations dans nos vies. À travers les représentations, suggère-t-il, s'imposent les idées et les valeurs d'une structure de pouvoir donnée. Les représentations ne sont pas neutres, on l'a vu, ni même un reflet adéquat de la réalité partagée par tou·te·s. Les représentations « fixent » le sens au sein d'une structure de pouvoir. Cette « fixation » du sens est un acte de pouvoir destiné à faire paraître le sens dégradant comme naturel et immuable. Ainsi, les stéréotypes racistes des personnes Noires à l'écran œuvrent activement à invalider d'autres significations plus complexes et riches. Ils œuvrent à présenter l'interprétation de la culture dominante comme la seule possible, comme relevant du simple bon sens (Hall, 2013a). Comme l'explique Richard Dyer : « L'établissement de la normalité [...] par le biais des stéréotypes sociaux [...] est un aspect de l'habitude des groupes dominants [...] de tenter de façonner l'ensemble de la société selon leur propre vision du monde, leur système de valeurs, leur sensibilité et leur idéologie » (Dyer, 1977, p. 30; cité dans Hall, 2013a, p. 248).

Ce détournement sémiotique contemporain doit être compris comme la continuation d'un acte fondateur de violence symbolique enraciné dans l'histoire de l'esclavage. En analysant ce qu'elle nomme la « grammaire américaine » (un système symbolique), Hortense Spillers soutient que la violence de l'esclavage était aussi fondamentalement sémiotique, pas seulement physique ou psychique, marquant la chair des femmes Noires de significations qui compliquent profondément leur genre. Cette violence a commencé par la rupture forcée des liens familiaux, où le père est rendu absent et où les liens de la mère avec ses enfants ne sont plus reconnus. C'est cet acte que Spillers identifie comme un « vol du corps » (*theft of the body*), un processus qui transforme le « corps » (une entité culturellement lisible) en « chair » (*flesh*), une matière brute et dé-signifiée. Spillers avance que ces logiques de l'esclavage se perpétuent de génération en génération par des « substitutions symboliques ». Elle en donne pour exemple la manière dont « le 'caractère' et la 'force' de la femme afro-américaine en viennent à être interprétées par les générations suivantes –

Noires et blanches, curieusement – comme une ‘pathologie’, comme un instrument de castration » (Spillers, 2009, p. 455; cité dans Rodriguez, 2019). Si les traits de caractère eux-mêmes peuvent être vidés de leur sens pour être requalifiés négativement, alors le détournement ultérieur de symboles culturels comme le *zoot suit* ou les représentations cinématographiques et télévisuelles est un écho direct de cette dépossession originelle. Il s’agit de la continuation d’une grammaire du racisme qui refuse aux personnes Noires le statut d’êtres qui créent et possèdent leur propre sens.

3.4.2.3. L’attaque envers l’agentivité esthétique

Finalement, la violence esthétique dans les représentations stéréotypées racistes des personnes Noires à l’écran porte atteinte à leur agentivité esthétique. Comme le soutient Dominic Lopes, les êtres humains sont des agents esthétiques, capables d’accomplir des « actes esthétiques ». C’est-à-dire des actions motivées par des évaluations de valeur esthétique et cohérente avec leurs besoins esthétiques, comme on l’a vu précédemment. Cette capacité esthétique n’est pas un luxe. C’est une composante essentielle d’une vie humaine épanouie: pouvoir créer et apprécier des formes, des sons et des récits qui donnent un sens au monde et à sa place en son sein est fondamental pour les êtres esthétiques que nous sommes. La violence esthétique porte atteinte à cette agentivité sur deux fronts interdépendants: l’agentivité expressive (la capacité de créer) et l’agentivité appréciative (la capacité de valoriser).

Premièrement, la violence esthétique compromet l’agentivité expressive des créateur·trice·s Noir·e·s en les enfermant dans ce que l’on pourrait appeler un « piège représentationnel » (cf. Dale, 2024). Leur œuvre n’est jamais reçue dans un vide neutre; elle est inévitablement lue, interprétée et jugée à travers le prisme déformant des stéréotypes et de l’ignorance blanche. Cette dynamique impose une double contrainte systémique. Pour obtenir un financement, une large diffusion et une reconnaissance de l’industrie majoritairement blanche, les créateur·trice·s sont

souvent incité·e·s, voire contraint·e·s, à reproduire les tropes racialement stigmatisants que le public blanc a appris à consommer. Ce faisant, il·elle·s deviennent les agent·e·s involontaires de la violence esthétique qui les opprime (cf. Hughey et Gonzalez-Lesser, 2020 ; Lyn *et al.*, 2021). S'il·elle·s rejettent activement ces stéréotypes pour proposer des récits riches, leur travail est fréquemment taxé de « trop politique », trop « niché », ou « inaccessible ». Il est alors relégué aux marges, privé des ressources et de la visibilité accordées aux œuvres qui confortent le statu quo (cf. Dowe, 2023 ; Sobande, 2021).

Le film satirique *Hollywood Shuffle* (1987) de Robert Townsend met en scène ce dilemme avec brio. Le protagoniste, Bobby Taylor (Robert Townsend), un acteur Noir aspirant à la célébrité, est hanté par les seuls rôles qu'on lui propose: proxénètes, esclaves, majordomes serviles ou membres de gangs. Ses auditions sont une série d'humiliations où il doit performer des caricatures grotesques pour des directeur·trice·s de casting blanc·he·s. Le film expose brillamment comment son agentivité expressive est minée, non par un manque de talent, mais par un système qui ne reconnaît sa valeur que lorsqu'il incarne la caricature que l'ignorance blanche attend de lui. Son art n'est plus une exploration libre de l'humanité, mais une négociation constante avec les termes de sa propre dépersonnalisation. C'est aussi en quelque sorte un exemple du « silencement testimonial » de Dotson: l'artiste Noir·e est muselé·e, car même lorsqu'il·elle parle, sa voix est soit détournée pour confirmer le stéréotype, soit rendue inaudible parce qu'elle le défie. Des œuvres plus sombres comme *Bamboozled* (2000) de Spike Lee explorent la conclusion tragique de ce piège: un producteur de télévision Noir, frustré, crée un *minstrel show* moderne en espérant que son caractère offensant le fera renvoyer, mais l'émission devient un succès phénoménal. Le film illustre comment les outils d'expression peuvent être si profondément corrompus que les représentations les plus dépersonnalisantes sont non seulement acceptées mais célébrées, piégeant le créateur dans le système qu'il cherchait à condamner (cf. Kopp, 2014 ; Sanderson, 2019).

Au reste, même pour les créateur·trice·s qui atteignent un succès critique et commercial avec des œuvres nuancées comme *Insecure* ou *Atlanta*, leur travail est souvent accablé du fardeau de devoir représenter *la* communauté Noire dans son ensemble, une pression essentialisante qui n'est pas similairement imposée à leurs homologues blanc·he·s (Irwin et Joseph, 2021).

Deuxièmement, la violence esthétique entrave l'agentivité appréciative. Elle altère la capacité des personnes Noires (et d'autres publics par ailleurs) à percevoir, juger et valoriser la beauté, la complexité et la richesse de leurs propres traditions esthétiques sans le filtre déformant du regard dominant. À force d'être exposé à un régime médiatique qui, pendant des décennies, a systématiquement associé la beauté aux standards eurocentriques (cf. Bryant, 2019 ; Cervantes-Anguas, 2021) et la complexité narrative aux personnages blancs, le public est conditionné à intérioriser ce regard (souvent appelé « white gaze », concept auquel je reviens plus loin) (Hoff, 2025). La capacité à apprécier la beauté des peaux foncées, des cheveux crépus, ou la profondeur de récits non centrés sur la blancheur est systématiquement érodée (LaMar et Rolle, 2025 ; Randle, 2025).

Un exemple fort éloquent de cela reste le personnage de Pecola Breedlove dans *The Bluest Eye* (1970) de Toni Morrison. En effet, comme l'explique Paul C. Taylor, l'histoire de Pecola est un « compte rendu richement intersectionnel » de la manière dont une jeune fille Noire « intériorise l'impératif de se voir à travers les yeux des autres » (Taylor, 2016b, p. 41). Son désir désespéré d'avoir des yeux bleus n'est pas un simple rêve; c'est le symptôme d'une agentivité appréciative abîmée. C'est l'aspiration à posséder l'organe même du regard blanc pour enfin pouvoir se regarder elle-même avec une once de valeur. Son désir fondamental d'être aimée « se traduit tragiquement par un désir d'échapper à la Blackness, et de voir les corps Noirs, y compris le sien, comme répréhensibles et honteux » (Taylor, 2016b, p. 42).

Ce préjudice n'est pas fictif. Taylor souligne la persistance de la « règle des cheveux lisses » dans la culture contemporaine, notant que « les femmes Noires les plus visibles dans la société

américaine [...] ont presque toutes les cheveux défrisés » (Taylor, 2016a, p. 119). Il mentionne notamment Michelle Obama qui, en tant que Première Dame, s'est probablement sentie contrainte d'adopter une esthétique capillaire qui ne serait pas perçue comme « radicale » par le regard blanc dominant (Taylor, 2016a, p. 119). Des documentaires populaires comme *Good Hair* (2009) de Chris Rock explorent les conséquences concrètes de cette violence: des pratiques coûteuses, douloureuses et parfois dangereuses pour altérer la texture naturelle des cheveux, tout cela pour se conformer à un idéal de beauté qui nie la leur (Taylor, 2016a, p. 118-119).

Cette corruption de l'agentivité esthétique rend les personnes complices de leur propre dévalorisation. Elle rompt le lien intime entre l'estime de soi et la valeur culturelle, un lien pourtant fondamental pour la constitution d'une personne pleine et entière (Holt, 2024 ; Jeffers, 2013, 2019a ; Lopes, 2024a). Comme le soutient bell hooks, reconquérir cette agentivité appréciative nécessite d'« apprendre à voir »: une lutte politique et spirituelle contre une oppression intériorisée, sans cesse renforcée par les images que nous consommons (hooks, 1995, p. 71).

3.5. Objections potentielles et réponses

Proposer un concept comme celui de « violence esthétique » revient à formuler une affirmation théorique forte. Le terme lui-même peut sembler provocateur, une erreur de catégorie qui caractérise mal la nature de l'art ou les intentions de ses créateur·trice·s. Afin de consolider la validité du concept, il importe d'anticiper les critiques et d'y apporter des réponses claires. Ce faisant, je soutiens que le terme ne relève pas de l'hyperbole, mais est en quelque sorte un outil pour comprendre comment la représentation peut infliger un préjudice structurel. Je distingue trois objections possibles.

3.5.1. L'objection autonomiste; ou « c'est juste de l'art »

D'abord, on pourrait s'objecter au concept de violence esthétique d'après une perspective autonomiste. En effet, cette critique, que j'ai présentée au chapitre un, souvent avancée au nom de la liberté de création, postule que l'art doit être évalué principalement selon ses propres critères internes, ses qualités formelles, sa complexité esthétique et son originalité, plutôt qu'à l'aune de son impact social ou de son message politique. Qualifier des choix esthétiques de « violence » pourrait ainsi être perçu comme une surpolitisation de l'art, le soumettant à un cadre idéologique extérieur à sa nature. Dans la perspective autonomiste, l'art opère au sein d'une sphère autonome.

Je crois que cette objection, cependant, repose sur une fausse dichotomie entre la forme (l'esthétique) et le contenu (le politique) (cf. Carroll, 2023). La dépersonnalisation d'un personnage n'est pas une idée abstraite qui plane au-dessus de l'œuvre; elle est mise en acte précisément par des choix esthétiques. L'angle de caméra qui objectifie un corps, le montage qui ridiculise un discours, la palette de couleurs qui associe la Blackness à la menace; ces décisions formelles peuvent véhiculer la violence.

Historiquement, l'esthétique cinématographique et télévisuel a souvent servi à dévaloriser les personnes Noires en associant leurs espaces de vie à la décadence morale et physique. Le « ghetto » urbain, par exemple, est fréquemment représenté par des décors délabrés, un éclairage sous-exposé et une palette de couleurs froides, signifiant visuellement le danger, la pauvreté et la menace (cf. Nwonka, 2025 ; Ofosu-Asare, 2025). Dans ce régime visuel, l'esthétique de la « décrépitude » est utilisée pour naturaliser la marginalisation et le danger supposément inhérent à la Blackness (cf. Nwonka, 2025 ; Ofosu-Asare, 2025).

Jordan Peele, dans *Get Out* (2017), utilise un principe esthétique similaire, mais en inverse la cible. L'esthétique froide et sobre de la maison des Armitage n'est pas un simple choix de design; c'est un signifiant visuel d'une blancheur libérale et aseptisée qui masque une réalité monstrueuse

(Jenkins, 2024). Peele subvertit le trope: le véritable danger ne se trouve pas dans la prétendue « décadence » Noire, mais dans la « propreté » immaculée de la blancheur. Dans les deux cas, la forme n'est pas un simple réceptacle pour un message; elle en est la mise en acte (Barber, 2015).

De plus, la revendication d'autonomie ne reconnaît pas que l'esthétique est déjà politique. Jacques Rancière développe l'idée d'un « partage du sensible » afin de définir la manière dont nous percevons le monde et d'attirer l'attention sur les conditions qui déterminent comment l'expérience sensible est distribuée. Ainsi, ce concept décrit le « système de faits perceptifs évidents qui révèle à la fois l'existence de quelque chose de commun et les délimitations qui définissent les parts et les positions respectives au sein de celui-ci » (Rancière, 2009, p. 12 ; cité dans Zembylas, 2022, p. 394). En d'autres termes, le partage du sensible établit simultanément ce qui est partagé en commun et ce qui constitue des parts exclusives, influençant ainsi l'ordre social. Le « partage du sensible » rend clair comment toute œuvre d'art (incluant les films et les séries), consciemment ou non, participe à l'agencement de ce qui est visible, audible et dicible au sein d'une société. Et, par conséquent, de ce qui est socialement et politiquement pensable. Les choix esthétiques sont des actes politiques qui incluent ou excluent des corps, des expériences et des voix du champ commun de la perception. Pendant des décennies, le choix esthétique de ne confier aux acteur·trice·s Noir·e·s presque exclusivement des rôles d'arrière-plan comiques servant à conforter la suprématie blanche fut un acte politique. Un acte participant pleinement à l'invisibilisation de l'humanité Noire, à l'écran et ailleurs (Bogle, 2016).

Enfin, l'appel à la liberté de création ne peut servir de carte blanche à l'ignorance du préjudice réel (Medina, 2013b). Un réalisateur comme Quentin Tarantino peut défendre l'usage prolifique du mot en N dans *Django Unchained* au nom de la liberté artistique, mais ce choix esthétique a pour effet concret de remettre en circulation une insulte violente pour le divertissement de masse, infligeant un préjudice social distinct (cf. Kennedy, 2003).

3.5.2. L'objection de l'intention; ou « c'était dit sans malice »

Au reste, le terme « violence », pourrait-on arguer comme seconde objection, est fortement connoté et peut impliquer une intention malveillante, de la part d'un·e artiste ou d'un·e créateur·trice, qui est souvent absente. Après tout, la plupart des œuvres qui perpétuent des stéréotypes ne sont pas le produit d'un désir conscient d'infliger un préjudice, mais plutôt de l'ignorance, de la maladresse ou de la reproduction irréfléchie des codes culturels dominants. Accuser une œuvre de « violence » reviendrait donc à porter un jugement erroné sur son auteur·trice, lui attribuant une malveillance là où il n'y aurait pas.

Mais la force de cette objection se dissout dès que l'on clarifie que le concept de « violence esthétique » se concentre sur l'impact structurel de l'œuvre, et non sur la psychologie de son auteur·trice. La violence esthétique existe indépendamment de ce qui se trouve dans la tête ou le cœur d'un·e artiste, et se lit dans les effets produits sur le groupe représentés et sur les structures sociales. Le concept de « stigmatisation raciale » d'Elizabeth Anderson est important, car il souligne que les stéréotypes relèvent de mécanismes qui fonctionnent efficacement même lorsqu'ils sont inconscients. Par exemple, le film *The Blind Side* (2009) a probablement été réalisé avec l'intention positive de raconter une histoire inspirante. Cependant, l'un de ses effets est de renforcer le trope du « white savior », présentant une femme blanche fortunée comme la bouée de sauvetage d'un jeune homme Noir infantilisé. Le préjudice ne se situe pas dans la conscience des créateur·trice·s, mais dans la fonction sociale raciste de l'œuvre, indépendamment de leurs intentions.

Cela met en évidence la nature systémique de la violence. Il ne s'agit pas uniquement d'un acte individuel et intentionnel, mais de l'opération d'un système plus large. Une œuvre, même créée sans malice, peut devenir le véhicule d'une violence symbolique qui la dépasse. Elle puise dans un stock préexistant de représentations dégradantes et renforce un système de pouvoir qui fait

paraître les hiérarchies raciales « naturelles ». Un sitcom comme *Diff'rent Strokes* n'a pas été conçu comme un texte malveillant, mais sa prémisse (celle d'un riche bienfaiteur blanc adoptant deux enfants Noirs de Harlem) a fonctionné comme un véhicule de violence symbolique en présentant l'assimilation dans un monde blanc comme la forme ultime de salut pour ces enfants (qui en sont venus à incarner toute la jeunesse Noire urbaine de l'époque, étant parmi les seules représentations de cette sorte à l'écran dans les années 1970).

3.5.3. L'objection de la subjectivité; ou « c'est une question de sensibilité personnelle »

Enfin, une troisième objection pourrait affirmer que ce qui est perçu comme violent ou offensant est éminemment subjectif. Utiliser le terme « violence » de manière objective est une extrapolation abusive, car cela risque d'essentialiser l'expérience des spectateur·trice·s Noir·e·s, les présentant comme un bloc monolithique incapable d'interprétations multiples ou résilientes. Ce qu'une personne voit comme un stéréotype problématique, une autre peut le voir comme une source d'humour ou même de subversion.

Je reconnais tout à fait l'importance de ne pas essentialiser les expériences vécues des personnes, et, comme je m'attacherai à l'exprimer au chapitre 5, je pense qu'il demeure des formes valides et riches d'agentivités même dans des contextes oppressifs, où l'agentivité (esthétique, dans le cas présent) peut se voir porter atteinte.

Au reste, j'ajouterai contre cette objection que mon propos quant à la violence esthétique ne repose pas sur des « sentiments » individuels, mais sur l'étude de schémas de représentation récurrents, dominants. Les travaux de chercheur·euse·s comme Donald Bogle, Ed Guerrero ou Amy Abugo Ongiri sur les tropes racistes stéréotypés fondateurs à l'écran montrent la perpétuation et cohérence systémique de ces figures sur des décennies (Bogle, 2016 ; Guerrero, 1993a ; Ongiri, 2010). La répétition du même ensemble limité de caricatures, comme la « Sassy Black Friend »

dans d'innombrables films des années 2000, un personnage qui n'existe que pour conseiller le·a protagoniste blanc·he (Gerardino, 2024 ; MediaChomp, 2022), ne relève pas d'une série d'interprétations subjectives mais de quelque chose de plus envahissant. L'accusation n'est donc pas fondée sur la réponse émotionnelle d'un·e spectateur·trice unique, mais sur la constance observable de ces schémas dans le temps (Melson-Silimon *et al.*, 2024 ; Ramasubramanian *et al.*, 2023).

De plus, le préjudice infligé par ces schémas transcende la simple offense psychologique; il entraîne des conséquences sociales et matérielles concrètes: la violence esthétique agit au niveau de la dévalorisation sociale. Elle affecte la crédibilité, le statut et l'accès aux ressources des personnes et des groupes ciblés en les enfermant dans une grille interprétative qui les désavantage. Le préjudice ne réside pas seulement dans le fait d'être « offensé » par la représentation de la vie des quartiers Noirs comme étant exclusivement un lieu de criminalité et de déclin dans des séries comme *The Wire* (Abdullah, 2024 ; *The Role of Media in Shaping Black Perceptions*, 2025); il réside dans la diminution sociale et politique qui se produit lorsque cette représentation, saturant toutes sortes de médias, contribue à inscrire et renforcer des préjugés du monde réel contre les personnes Noires, notamment dans la police (Alexander, 2020 ; Henning, 2021), le logement (Massey et Denton, 2003 ; Rothstein, 2018) et l'emploi (Bertrand et Mullainathan, 2003 ; Pager, 2003).

3.6. Conclusion de chapitre

En somme, ce chapitre a soutenu que la visibilisation stéréotypée de la Blackness à l'écran n'est pas une simple erreur de représentation, mais peut aussi être une forme de violence esthétique. Suivant Taylor, j'ai soutenu que les stéréotypes opèrent une dépersonnalisation des personnages Noirs, les réduisant à des fonctions narratives au service de la blancheur. J'ai ensuite conceptualisé le préjudice qui en découle comme une violence qui, sur le plan structurel, isole herméneutiquement les pratiques culturelles Noires, procède à un détournement sémiotique pour leur assigner des significations dégradantes et, enfin, porte atteinte à l'agentivité esthétique des personnes Noires,

tant expressive qu'appréciative. Je poursuis cette discussion dans le prochain chapitre en exemplifiant comment la violence esthétique persiste à travers des mécanismes de dépersonnalisation qui animalisent les personnes Noires ou les amalgament à la criminalité.

CHAPITRE 4 – Exemplifications: animalisation et amalgame racial comme violences esthétiques²²

4.1. Introduction

Au chapitre précédent, j'ai suggéré que nous devrions penser la dépersonnalisation (concept utilisé par Paul C. Taylor) comme de la violence esthétique. Dans ce chapitre, je veux poursuivre et approfondir cette discussion sur la violence esthétique et la dépersonnalisation en soutenant que, malgré les progrès apparents en matière de diversité, les productions grand public continuent de perpétuer des formes insidieuses de violence esthétique envers les personnes Noires. Cette violence se manifeste plus précisément, vais-je argumenter, par des mécanismes de dépersonnalisation qui soit *animalisent* les personnes Noires, soit *les amalgament* de manière indissociable à la *criminalité*.

Je développe cet argumentaire en trois temps. Dans un premier temps, je présente un aperçu des tendances actuelles dans l'industrie cinématographique et télévisuelle pour mettre en évidence la diversité accrue, mais aussi la prééminence et le contrôle de la blancheur. Dans un deuxième temps, j'examine la tendance récurrente à l'*animalisation* des personnages Noirs dans les films d'animation de grands studios, en me penchant plus précisément sur les cas des films *Soul* (2020) et *The Princess and the Frog* (2009), deux films de Disney qui ont fait couler de l'encre ces dernières années. J'illustrerai comment cette transformation en animaux, loin d'être un procédé narratif léger et divertissant, fonctionne comme un mécanisme de dépersonnalisation qui déshumanise et contourne la spécificité de l'expérience Noire. Dans un second temps, je mobilise le concept d'« amalgame racial » (*racial conflation*) développé par la philosophe états-unienne Alissa Bierria

²² Une version de ce chapitre a été acceptée pour publication dans la revue *Black Camera: An International Film Journal* (Côté, à paraître).

(2022), spécialiste de philosophie de la race, pour suggérer que beaucoup de films et séries grand public produits aux États-Unis et au Canada continuent d'amalgamer Blackness et criminalité. Cette analyse que je développe veut souligner comment cette association quasi ontologique constitue une autre facette de la dépersonnalisation dont parle Taylor, laquelle constitue, comme je l'ai suggéré au précédent chapitre, une forme de violence esthétique.

4.2. Plus de diversité à l'écran, mais un système inchangé

En 2024, une controverse éclatant sur les médias sociaux autour d'une affiche de fan pour la comédie musicale très attendue *Wicked* a servi de catalyseur à des conversations cruciales sur la représentation, la visibilité et l'effacement des artistes Noirs à Hollywood. Le film, mettant en vedette Cynthia Erivo dans le rôle d'Elphaba et Ariana Grande dans celui de Glinda, est une adaptation du « spectacle de Broadway basé sur le roman du même nom de Gregory Maguire, [...] un préquel musical du *Magicien d'Oz* qui imagine Elphaba et Glinda en 'ennemies' [*frenemies*] avant que Dorothy ne tombe du ciel » (Murphy, 2024). Pour sa promotion, l'équipe du film a choisi de produire l'affiche officielle du film comme un hommage à l'image emblématique de la production originale de Broadway, celle montrant « Glinda chuchotant à l'oreille d'Elphaba » (Placido, 2024). Toutefois, une modification subtile mais significative a été apportée: l'affiche du film a cadré « les deux personnages différemment, afin de s'assurer que les deux visages des actrices soient visibles », une décision qui « était parfaitement logique pour le département marketing du film » (Placido, 2024).

Cependant, cette nouvelle composition a déçu certain·e·s fans, qui estimaient que « l'image frappante [originale] avait perdu de son impact » (Placido, 2024). Poussé par sa nostalgie, un « fan a modifié la nouvelle affiche pour qu'elle ressemble à l'originale », mais ce faisant, il a opéré des changements controversés: « en levant la main de Grande pour couvrir davantage son visage et

masquer entièrement les yeux d'Erivo » et en altérant les traits inférieurs du visage de cette dernière, y compris ses lèvres et la couleur de sa peau (Placido, 2024).



Images montrant, à gauche, l’affiche promotionnelle officielle du film *Wicked* (2024), au centre le fameux poster de la comédie musicale de Broadway et, à droite, l’affiche modifiée à l’origine de la controverse (disponibles [ici](#), consultées le 26 février 2025).

L’image modifiée, partagée en ligne, est rapidement parvenue jusqu’à Cynthia Erivo. L’actrice, loin d’être amusée par ce qu’elle a perçu comme un acte d’effacement symbolique, a réagi avec une franchise sans détour, soulignant la violence inhérente à cette altération:

C’est la chose la plus folle [sic] et la plus choquante que j’aie jamais vue, à l’égal de la photo AI affreuse nous montrant en train de nous battre, à l’égal des gens qui demandent ‘est-ce que ton ***** est vert’. Rien de tout cela n’est drôle. Rien de tout cela n’est mignon. Cela me dégrade. Cela nous dégrade. L’affiche originale est une ILLUSTRATION. Je suis un être humain en chair et en os, qui a choisi de vous regarder, vous, le·a spectateur·trice, dans le canon de l’appareil photo... parce que, sans mots, nous communiquons avec nos yeux. Notre affiche est un hommage et non une imitation. Modifier mon visage et cacher mes yeux, c’est m’effacer. Et c’est profondément blessant²³ ([@cringhoul], 2024).

²³Version originale en anglais: « *This is the wildest, most offensive thing I have seen, equal to that awful Ai of us fighting, equal to people posing the question ‘is your ***** green’. None of this is funny. None of it is cute. It degrades me. It degrades us. The original poster is an ILLUSTRATION. I am a real life human being, who chose to look right down the barrel of the camera to you, the viewer ...because, without words we communicate with our eyes. Our poster is an homage not an imitation, to edit my face and hide my eyes is to erase me. And that is just deeply hurtful.* »

Sa réaction a pris de court une partie de l'opinion publique numérique. Rapidement, des *memes* ont commencé à circuler, glissant de la simple moquerie à une campagne de minimisation et de dénigrement de l'actrice, nourrie par une vague de messages et de commentaires haineux (Placido, 2024). Face à la virulence des attaques, fortement animé de misogynoir²⁴, Erivo s'est retrouvée dans une position intenable. Le créateur de l'image, après l'avoir initialement supprimée, l'a finalement repostée, affirmant n'avoir « jamais voulu causer de tort » et considérant son œuvre comme un simple « hommage » ([@midosommar], 2024). Le dénouement de cette affaire est symptomatique: fin octobre 2024, Erivo a publiquement rétracté sa réponse initiale, la qualifiant de « moment humain » motivé par sa passion et son désir de protéger son personnage (Entertainment Tonight, 2024 ; Placido, 2024).

En définitive, c'est une femme Noire qui a subi le contrecoup de la controverse et qui a été contrainte de modérer sa propre critique pour apaiser le public. Ce dénouement illustre une tendance troublante: non seulement la haine en ligne à laquelle Erivo a été confrontée a amplifié le problème qu'elle dénonçait, mais son silence forcé a validé un climat où l'effacement des personnes Noires, même symbolique, est banalisé.

Ce cas, loin d'être un incident isolé, s'inscrit dans une problématique systémique et récurrente au sein de l'industrie cinématographique, une réalité brutalement mise en lumière près d'une décennie plus tôt par le mouvement #OscarsSoWhite²⁵. En 2016, ce hashtag avait enflammé les

24 Il s'agit d'une forme spécifique de haine qui cible les femmes Noires à l'intersection du racisme et du sexisme, et qui a été forgé initialement par Moya Bailey en 2008 pendant ses études supérieures (Bailey, 2020) et consolidé dans son livre *Misogynoir Transformed: Black Women's Digital Resistance* (Bailey, 2021).

25 Le mouvement #OscarsSoWhite est une campagne d'activisme numérique lancée en janvier 2015 par l'activiste April Reign. Il a émergé en « réponse immédiate au fait que les 20 nominations d'acteur·trice·s pour les Oscars de l'année à venir aient été attribuées à des acteur·trice·s blancs » (Yousuf, 2025). Ce « hashtag qui a changé les Oscars » (Ugwu, 2020) a mis en évidence les inégalités structurelles au sein de l'Académie. Près d'une décennie plus tard, si d'aucun salut l'impact de ce mouvement, comme en témoigne le triomphe historique en 2023 du film *Everything Everywhere All at Once*, qui a permis à Michelle Yeoh de devenir la « première femme asiatique à remporter le prix de la meilleure actrice » (Long, 2023), d'autres, comme Michael Schulman, critique au *New Yorker*, l'ère du #Os-

réseaux sociaux pour dénoncer le fait que, pour la deuxième année consécutive, les vingt nominations dans les catégories d'interprétation aux Oscars avaient été exclusivement décernées à des acteur·rice·s blanc·he·s, un fait inédit depuis 1998 (Ryan, 2016). Cette controverse avait provoqué des dénonciations publiques de la part de nombreuses personnalités Noires de l'industrie²⁶.

Près de dix ans plus tard, la question demeure: qu'est-ce qui a réellement changé? Si les nominations aux Oscars de 2025 ont suscité un certain enthousiasme, notamment avec la sélection de *Nickel Boys* de RaMell Ross pour le meilleur film, ou la présence de Coralie Fargeat (*The Substance*) dans la catégorie de la meilleure réalisation, la déception fut tout aussi palpable. Comme le souligne Radhika Seth dans son article du magazine *Vogue*, « A Decade After #OscarsSoWhite, How Much Has Actually Changed? », des omissions flagrantes persistent. Pourquoi Marianne Jean-Baptiste, malgré une performance unanimement saluée dans *Hard Truths* et couronnée de quatorze prix, a-t-elle été ignorée? Pourquoi sa co-star Michele Austin ou l'extraordinaire Danielle Deadwyler pour *The Piano Lesson*, toutes deux acclamées par la critique, ont-elles été snobées par l'Académie (Seth, 2025)?

Ces omissions sont d'autant plus frustrantes qu'elles surviennent dans un contexte où des œuvres jugées bien moindres ont été reconnues. Les chiffres confirment cette impression d'un progrès régressif. Bien que le tollé de #OscarsSoWhite ait poussé l'Académie à diversifier ses membres, les résultats restent mitigés. Dans les catégories d'interprétation, « depuis 2017, seuls

carsSoWhite est « loin d'être terminée ». Il soutient que les changements au sein de l'Académie n'ont fait que « favoriser une nouvelle conventionalité, plus étroite et plus sélective » (Schulman, 2018), privilégiant certains types de films abordant la race tout en ignorant d'autres. De même, analysant les nominations de 2024 (qui ont largement ignoré des films acclamés comme *The Color Purple* ou *Past Lives*) Sarah Bregel de la BBC conclut que, malgré des progrès en surface, « les problèmes structurels de l'industrie persistent » (Bregel, 2024).

²⁶ C'est le cas de l'acteur et comédien Chris Rock qui, prenant la parole lors de la 88^e cérémonie des Oscars, dénonça, sous couvert de blagues, la sous-représentation des personnes Noires dans le cinéma américain. Le lien suivant propose un extrait du discours d'ouverture de la 88^e cérémonie des Oscars, prononcé par Chris Rock dans lequel il se dit content d'être aux Oscars, « qu'on peut aussi appeler les 'White People's Choice Awards' (les prix pour les blanc·he·s) » (Oscars, 2016).

huit acteur·rice·s Noir·e·s ont remporté des Oscars (sur les 32 décernés au cours de cette période), et un seul, Will Smith, a gagné dans la catégorie acteur·rice·s principaux·les » (Seth, 2025). Dans la catégorie de la meilleure réalisation, bien que la diversité se soit accrue avec les victoires de Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, Bong Joon-ho, Chloé Zhao et Daniel Kwan, la représentation Noire reste famélique: « sur 45 nominations au cours de cette période, seuls trois [nominé·e·s] étaient Noir·e·s: Barry Jenkins (*Moonlight*), Jordan Peele (*Get Out*) et Spike Lee (*BlacKkKlansman*) » (Seth, 2025). Plus accablant encore, « seuls six réalisateur·trice·s Noir·e·s ont été reconnu·e·s dans l’histoire presque centenaire de l’académie, et aucun d’entre eux·elles n’a gagné », alors même que deux de leurs films, *Moonlight* et *12 Years a Slave*, ont été sacrés meilleur film (Seth, 2025).

Cette sous-représentation quantitative n’est que la partie (un peu plus) visible d’un problème systémique bien plus profond, ancré dans l’histoire même de la représentation des personnes Noires à l’écran. En effet, les efforts de sensibilisation actuels concernant la diversité à l’écran grand public s’inscrivent dans un lourd héritage raciste (cf. Media Smarts, 2023 ; Newsrooms, 2024). Comme je l’ai argumenté au chapitre précédent, les représentations des personnes Noires à l’écran ont historiquement été confinées à des stéréotypes problématiques et racialement stigmatisants. Qui plus est, à l’origine du cinéma, les personnages Noirs étaient non seulement rares, mais souvent incarnés par des acteur·rice·s blanc·he·s, maquillés en *blackface*, une pratique fort problématique perpétuant des caricatures racistes déshumanisantes (Bogle, 2016 ; Guerrero, 1993a ; Haygood, 2021). Si la pratique du *blackface* a largement reculé ces dernières années/décennies (Howard, 2023), les schémas représentationnels qui en découlent, eux, persistent. Et alors que l’offre de rôles pour les acteur·rice·s Noir·e·s a certes été bonifiée ces dernières années, ceux-ci sont encore trop souvent saturés de représentations problématiques des vies Noires, qui influencent et imprègnent l’imaginaire et la culture populaires (Schacht, 2019).

Aux États-Unis, ces stéréotypes dépeignent souvent les personnes Noires comme intrinsèquement criminelles ou violentes, renforçant des préjugés raciaux délétères. Les personnages Noirs sont cantonnés à des récits de pauvreté, de criminalité ou de manque d'éducation, réduisant ainsi la complexité et la richesse des expériences Noires à des clichés unidimensionnels (Edwards, 2019, p. 9-31 ; cf. Media Smarts, 2021). Le contexte canadien n'est pas en reste: la représentation des Canadien·ne·s Noir·e·s demeure majoritairement stéréotypée, avec des rôles limités qui ne reflètent en rien l'authenticité de leurs vécus (Myers, 2023). Même dans les médias d'information, la tendance est à la surreprésentation des Noir·e·s en tant que criminels, tandis que les Blanc·he·s incarnent les figures de victimes ou de forces de l'ordre (Dixon, 2019, p. 19-20).

Au-delà des stéréotypes, c'est toute la structure de l'industrie qui pose problème. Les personnes Noires restent dramatiquement sous-représentées dans les postes de pouvoir: créateur·rice·s, producteur·trice·s, scénaristes, réalisateur·trice·s (Ramón *et al.*, 2024, 2025). Le rapport « Being Heard » (2022) du Bureau de l'Écran des Noirs a souligné comment les normes de l'industrie audiovisuelle canadienne sont calibrées pour des expériences non-Noires, contribuant à une oppression systémique dans cette industrie. De plus, les professionnel·le·s Noir·e·s sont souvent cantonné·e·s à des projets à budget limité et explicitement liés à des thématiques raciales, ce qui perpétue le cycle des représentations stéréotypées et entrave la liberté créative (Lyn *et al.*, 2021).

Certains arguments en faveur de la diversité se fondent sur un calcul économique: l'industrie hollywoodienne pourrait engranger 10 milliards de dollars supplémentaires par an en comblant ces inégalités (Lyn *et al.*, 2021). Si cet argument a son poids, il est impératif de comprendre la question avant tout sous l'angle de la justice. Le manque de diversité n'est pas un simple reflet des biais sociétaux; il les renforce activement. On l'a vu: la sous-représentation et les stéréotypes négatifs façonnent les perceptions du public et ancrent les biais implicites (Ireland, 2016).

Chaque représentation porte un poids symbolique et a le pouvoir de contester ou, au contraire, de consolider des injustices profondes. Qu'il s'agisse de la modification d'une affiche de film, de nominations aux Oscars ou de l'effacement de personnages dans des franchises populaires²⁷, les artistes Noir·e·s sont constamment confronté·e·s à la marginalisation, à la caricature ou à l'effacement. Leurs histoires sont trop souvent racontées à travers un prisme qui perpétue des stéréotypes oppressifs, alimentant l'ignorance blanche (cf. Loury, 2009).

Ce que les controverses comme celle de *Wicked* ou les statistiques décevantes des Oscars illustrent, c'est que la simple augmentation de la « visibilité » des artistes Noir·e·s ne suffit pas à démanteler les structures d'effacement et de marginalisation. Le problème est plus profond et touche à la *qualité* même de la représentation. Comme je l'ai montré aux chapitres précédents, tant l'invisibilisation que la visibilisation de la Blackness à l'écran peut prendre la forme d'une dépersonnalisation narrative. Comprendre le contexte systémique de l'industrie est important; cela nous à voir que les choix narratifs, même dans des productions acclamées, ne sont pas des incidents isolés, mais les symptômes de ce même système. Je me tourne vers le premier mécanisme de la dépersonnalisation de la Blackness que je me propose d'exemplifier dans ce chapitre: l'animalisation des personnages Noirs dans les films d'animation.

²⁷ On peut penser, notamment, à comment l'acteur John Boyega a essuyé des réactions négatives et des commentaires racistes en ligne après avoir été choisi pour le rôle de Finn dans les récents films de la saga Star Wars (Disney a même publié des affiches promotionnelles alternatives en Chine, afin que son personnage soit moins visible que sur les affiches américaines [Khatchatourian, 2015]) (Trench, 2023). Sur ce point, Boyega a publiquement critiqué Disney pour avoir mis de côté les personnages Noirs et donné des rôles plus riches et nuancés à des personnages blancs (Famurewa, 2020). Une remarque reprise par sa co-star Kelly Marie Tran, qui a également fait l'objet de commentaires haineux en ligne (McCluskey, 2018). Mais de tels problèmes sont aussi fréquents dans d'autres contextes. L'industrie musicale a longtemps exploité les artistes Noir·e·s, leur refusant une juste rémunération et la reconnaissance de leurs contributions (Cowie, 2024 ; Wex, 2024). De même, la chaîne MSNBC a récemment supprimé plusieurs émissions animées par des présentateur·trice·s racisé·e·s de sa nouvelle programmation, dans le but, semble-t-il, d'attirer un public républicain plus large (Bollies, 2025 ; Weddington, 2025). Enfin, le licenciement récent par le secrétaire à la défense américaine Pete Hegseth du général de l'armée de l'air CQ Brown Jr, deuxième général Noir à occuper le poste de président de l'état-major (*Chairman of the Joint Chiefs of Staff*), a suscité des réactions négatives, les critiques affirmant que le licenciement de Brown était motivé par des considérations racistes (Hegseth ayant précédemment déclaré que Brown avait obtenu le poste parce qu'il était Noir) (Fields, 2025 ; Upadhayay, 2025).

4.3. L'animalisation de la Blackness dans *Soul* et *The Princess and the Frog*

En décembre 2020, Disney a lancé le film *Soul* (Docter et Powers, 2020), de Pixar, sur sa plateforme de diffusion en continu *Disney+*, ce qui a suscité une vague de réactions sur les médias sociaux quant à la représentation des personnes Noires au cinéma (cf. Cost, 2020; Daigle, 2021; Patterson, 2020). Le film raconte l'histoire de Joe Gardner, auquel l'acteur Jamie Foxx prête sa voix dans la version anglaise originale. Gardner est un musicien de jazz particulièrement talentueux qui, bien qu'il aspire depuis toujours à devenir musicien professionnel, s'est résigné à faire de l'enseignement de la musique dans une école secondaire son gagne-pain. Lorsque la chance se présente enfin à lui de décrocher un contrat comme musicien au sein d'un quatuor de jazz renommé, et qu'il l'obtient, il tombe accidentellement dans une bouche d'égout ouverte sur le chemin du retour à la maison, ce qui le plonge dans un profond coma, au bord de la mort.

L'âme de Joe, qui apparaît alors à l'écran sous la forme « d'une créature bleue-verte » (Acuna, 2020), est en route pour le « *Great Beyond* », une autre dimension où les âmes humaines se rendent pour mourir. Alors qu'il tente désespérément d'échapper à ce sort fatal, Joe dévie de sa trajectoire et se retrouve dans le « *Great Before* », la dimension où les âmes qui attendent la naissance cultivent leur personnalité unique, leurs intérêts et leurs « étincelles » (*spark*) avant d'intégrer un corps humain sur la Terre. Joe est alors pris pour un mentor de ces âmes naissantes, un rôle généralement assigné à des personnes sages ou exemplaires décédées.

Dans le *Great Before*, Joe rencontre 22 (interprétée par l'actrice blanche Tina Fey), une âme obstinée et sceptique qui ne voit pas l'intérêt de vivre sur Terre. Malgré sa nature rebelle et son incapacité persistante à trouver une étincelle, 22 fait équipe avec Joe à contrecœur. Il et elle passent un marché: si Joe peut la guider dans la recherche de son étincelle, 22 renoncera à son « passeport » pour la Terre (elle le donnera à Joe, lui permettant d'éviter la mort et de réintégrer

son corps sur Terre). Cependant, leur plan initial obtient un résultat inattendu à travers une altercation imprévue suscitée par l'empressement de Joe. C'est 22 qui atterrit dans le corps de Joe, tandis que Joe se retrouve dans le corps d'un chat, dormant au pied du lit d'hôpital où son corps se trouvait allongé. Il s'ensuit alors toute une série d'événements, tour à tour drôles et émouvants, sur le fond vibrant des rues de New York.

Tandis qu'elle tente de s'adapter à ce nouveau corps Noir, 22 commence peu à peu à apprécier les plaisirs et les interactions apparemment ordinaires de l'existence humaine, des moments que Joe lui-même a longtemps tenus pour acquis (comme la plupart des humains, d'ailleurs). Elle est intriguée par la passion de Joe pour le jazz, fait l'expérience de la chaleur et de la camaraderie de son quartier, et a même des entretiens émouvants avec les amis et la famille de Joe, notamment avec sa mère. À travers tout cela, Joe, coincé dans le corps du chat, doit guider 22 pour arriver à temps au concert pour lequel il avait décroché un contrat et où il devait jouer le soir-même. Plus la journée avance, plus 22 découvre l'étincelle qui lui avait toujours échappée, et commence à craindre de perdre cette nouvelle identité une fois que Joe aura inévitablement récupéré son corps.

Lorsqu'ils sont finalement appréhendés par le comptable cosmique à la recherche de Joe, qui manquait à son « compte d'âmes » passées dans le *Great Beyond*, les deux sont renvoyés au *Great Before*. On découvre alors que 22 a en effet trouvé son étincelle, ce qui lui confère son passeport pour la Terre, passeport qu'elle avait cependant promis à Joe. Un différend éclate alors entre les deux personnages, 22 refusant soudainement d'offrir son passeport à Joe, qui lui refuse de laisser passer sa seule chance de retrouver son corps et la vie. Ils avaient passé un marché et Joe espère que 22 tienne parole. Dans cette tension, 22, le cœur lourd, remet son passeport à Joe et s'éloigne, ce qui permet à ce dernier de regagner son corps sur Terre.

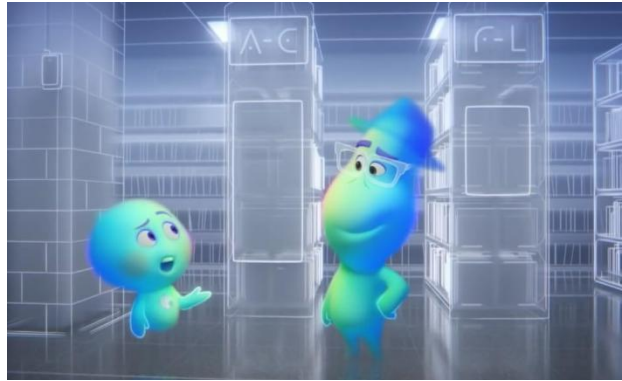


Image tirée du film *Soul* (2020) montrant les formes bleues-vertes et lumineuses de 22 (Tina Fey, à gauche) et Joe Gardner (Jamie Foxx, à droite) (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025).

Joe reprend conscience à temps pour jouer au concert de jazz qui l’attendait, mais le triomphe qu’il y trouve lui semble tout à coup creux et sans intérêt. Réalisant que son succès ne peut à lui seul remplacer toutes les autres expériences de la vie, il se sert de sa passion pour le jazz afin d’entrer dans sa « zone » (état méditatif particulier qui permet aux âmes vivantes de communiquer avec le *Great Before* et le *Great After* –un clin d’œil comique et métaphorique aux voyages astraux-) pour retrouver 22 dans sa tourmente émotionnelle et lui assurer qu’elle mérite de vivre sur Terre. En rendant le passeport à 22, Joe semble alors prêt à sacrifier sa propre vie. Néanmoins, il se voit récompensé par une seconde chance inattendue, en se réveillant sur Terre dans son corps. Le film se terminant sur cette scène laisse planer le doute quant à savoir ce qu’il fera de cette opportunité qui lui est offerte.



Image tirée du film *Soul* (2020) montrant Dez (Donnell Rawlings, à gauche), Joe Gardner (ici joué par Tina Fey tandis que 22 occupe le corps de Joe, au centre), et le chat sur les genoux de Joe/22 (Jamie Foxx) (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025).

Le film a été largement salué pour ses représentations animées précises et bien rendues de personnages Noirs; rappelons qu'il s'agit du premier film de Pixar mettant en scène un protagoniste Noir (Acuna, 2020 ; Whitten, 2020). Lors de la soirée des *Golden Globes* de 2021, *Soul* s'est d'ailleurs vu remettre les prix du meilleur film d'animation et de la meilleure musique originale (Lee, 2021 ; Parr, 2021).

Certaines scènes du film laissent cependant transparaître des stéréotypes racistes, encore présents au cinéma. D'abord, le sort réservé à Joe Gardner dans *Soul* n'est pas sans rappeler la tendance des films d'animation (au moins ceux de Disney) à transformer des personnages racisés en choses de l'ordre du non-humain. En effet, de nombreux exemples fort éloquentes illustrent cette tendance, que l'on pense à *The Emperor's New Groove* (Dindal, 2000), dans lequel le protagoniste Inca, Kuzco, est transformé en lama, à *Brother Bear* (Blaise et Walker, 2003), dans lequel le protagoniste Inuit, Kenai, est changé en ours, ou, plus récemment, à *Spies in Disguise* (Quane et Bruno, 2019), dans lequel l'agent Lance Sterling se retrouve dans le corps d'un pigeon²⁸.

²⁸ Il est à noter, au passage, que parmi les films susmentionnés, seul le personnage de Lance Sterling, qui est un homme Noir, est interprété par une personne racisée (Will Smith). Les personnages de Kuzco et Kenai sont tous deux interprétés par des personnes blanches (soit respectivement David Spade et Joaquin Phoenix).

La tendance en question ici porte le nom d'animalisation dans les écrits en *film studies* qui s'intéressent à cette question. Il est important pour mon propos de comprendre que l'animalisation n'est pas la même chose que le fait de présenter des personnages animaux parlants, autre tendance souvent fort agréable des films d'animation grand public généralement destinés aux enfants. Et il est à noter aussi qu'il ne s'agit pas de l'animalisation dont des personnes s'intéressent à la déshumanisation, dont David Livingstone Smith, pourrait voir émerger dans l'histoire lourdement problématique persistant à associer des humains à des animaux d'une manière qui se fait violence à leur humanité²⁹ (Cherry et Smith, 2019 ; Coyle et Young, 2021 ; Smith, 2020, 2021b, 2021a).

L'animalisation dans les films d'animation grand public révèle une disproportion raciale qui s'inscrit dans le cliché de l'effacement de l'identité humaine. Si des personnages blancs subissent effectivement ces transformations, comme on le voit avec la reine Elinor dans *Brave* (2012, dir. Mark Andrews and Brenda Chapman) ou le prince Adam dans *Beauty and the Beast* (1991, dir. Gary Trousdale and Kirk Wise) (pas les protagonistes), ces cas sont généralement présentés comme des obstacles pédagogiques temporaires ou des malédictions au sein de récits par ailleurs peuplés d'humains. En revanche, lorsque les grands studios se décident enfin à s'intéresser à des protagonistes racisés, on observe une tendance récurrente à passer 70 à 80 % du film sous des formes non humaines. Il ne s'agit pas simplement d'une particularité des médias destinés aux enfants, mais d'un processus qui cache de fait une représentation tant attendue. En substituant l'identité culturelle et raciale spécifique d'un personnage à une forme animale « universelle », l'industrie renforce de manière risquée les liens historiques entre les corps non blancs et la « bestialité », tout en évitant les réalités nuancées de leurs vies humaines. En fin de compte, il ne s'agit pas d'une

²⁹ Charles Mills s'est lui-même intéressé au fait, dans la littérature américaine du 20^{ème} siècle, de caricaturier des personnes Noires et de les transformer en animaux, surtout en singes, par des grands auteurs dont Herman Melville (Mills, 2015a).

critique des animaux parlants, mais de la violence esthétique et éthique inhérente à l’effacement de l’humanité d’un protagoniste dès lors qu’il cesse d’être blanc, un schéma qui persiste bien plus fréquemment que les contes moraux sporadiques mettant en scène des personnages blancs.

Au reste, des éléments présents dans *Soul* permettent de tracer des parallèles intéressants entre le sort de Joe Gardner et celui de Tiana dans *The Princess and the Frog*³⁰ (Musker et Clements, 2009).

Dans *The Princess and the Frog*, Tiana (la première « princesse » Noire de Disney, interprétée par Anika Noni Rose), est une cuisinière talentueuse qui espère un jour réaliser son rêve d’ouvrir son propre restaurant. Mais son rêve est momentanément interrompu lorsqu’elle succombe à la même malédiction que le prince Naveen, et que tous deux se retrouvent transformés en grenouilles. Pour *The Princess and the Frog*, Disney a été abondamment critiqué pour ses tentatives (maladroites) visant à représenter « adéquatement » des personnages Noirs, ce qui, en fin de compte, n’a véritablement pu que déployer « des stéréotypes raciaux et sexuels complexes » (Charania et Simonds, 2010). Autrement dit, selon ces autrices, si *The Princess and the Frog* tente d’offrir une représentation respectueuse et inclusive de personnages Noirs, son recours à des tropes

³⁰ Récemment, le personnage de Tiana a par ailleurs fait l’objet d’une controverse sur fond de colorisme. Le colorisme renvoie au « traitement préjudiciable ou préférentiel de personnes [...] fondé uniquement sur leur couleur » (Walker 1983). Généralement, cela signifie que des personnes racisées dont la couleur de peau est moins foncée (*light skin*) sont plus valorisées que des personnes racisées ayant une couleur de peau plus foncée (*dark skin*) (Norwood, 2015). En 2018, lors du dévoilement de la bande-annonce du film *Ralph Breaks the Internet* (Johnston et Moore, 2018) dans lequel apparaissent les princesses de Disney, la peau « *lightskinned* » de Tiana, comparativement à son apparence dans son film de 2009, a choqué les fans. À la suite de nombreuses critiques sur les médias sociaux, Disney a eu une discussion avec le groupe The Color of Change, une organisation à but non lucratif visant la promotion de la justice raciale aux États-Unis (Color of Change, 2025), et avec Anika Noni Rose, l’interprète de Tiana, afin d’effectuer des modifications quant à l’apparence du personnage en vue de la sortie du film, plus tard la même année (Sharf, 2018), en excusant l’incident derrière leurs bonnes intentions. Il est intéressant de noter toutefois que les exemples de cas similaires de colorisme abondent au cinéma et dans les séries grand public, particulièrement dans les cas d’adaptation de livres ou de romans graphiques. En effet, il n’est pas rare de voir au cinéma ou dans les séries des actrices métisse ou biraciale, ayant ainsi souvent des peaux moins foncées, incarner des rôles pour lesquels les personnages avaient originellement des peaux foncées. Un exemple récent est le casting de Zoe Saldña (qui est par ailleurs une actrice fort talentueuse) dans le rôle de Nina Simone (la célèbre chanteuse, qui avait visiblement un teint plus foncé que l’actrice), ce qui a nécessité de sa part de porter un maquillage assombrissant (ressemblant de façon inquiétante au Blackface) et un faux nez (Picheta, 2020).

raciaux et sexuels douteux et persistants renforce en fin de compte les représentations stéréotypées au lieu de les démanteler, ce qui atteste de la tension entre les aspirations progressistes de cette compagnie et les habitudes/conventions enracinées de sa narration.



Image tirée du film *The Princess and the Frog* (2009) montrant le prince Naveen (Bruno Campos) en grenouille et Tiana (Anika Noni Rose) encore humaine (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025).

Tiana, tout comme Joe Gardner, se retrouve propulsée hors de son corps, et mise dans le corps d'un animal. Cette tendance générale que l'on observe dans les films d'animation (et certains films en prises de vue réelles) à « chosifier » des personnes racisées laisse transparaître quelque chose de subtil quant à l'incapacité des créatrices de contenus à « gérer » les questions de la race, du genre ou de la sexualité. Tiana se retrouve dans le corps d'une grenouille, moyen grâce auquel « le film détache l'amour et le sexe de leur contexte de race et de classe » (Charania et Simonds, 2010), d'une manière similaire à la façon dont Joe Gardner est transformé en une « chose bleu-vert », puis en chat, « *qui sont censés être sans race et sans sexe* » (Krajnyak, 2020).

Pour le dire autrement, ces exemples illustrent une tendance de Disney (et de bien d'autres studios) à *évacuer* ces questions difficiles, peut-être en raison de leur inaptitude (ou de leur ignorance) à les aborder adéquatement. Et ce n'est pas anodin, à mon avis, que Disney ait décidé de faire de la Tiana sa première « princesse » Noire et pas Cendrillon, disons: parce qu'elle passe la

majorité du film en animal. Et ce n'est pas non plus anodin que le premier protagoniste Noir de Pixar, Joe Gardner, se retrouve dans une histoire qui le propulse hors de son corps.

Et l'évacuation de ces questions difficiles s'exprime de surcroît dans la difficulté de ces deux films à projeter à l'écran la relation des personnages racisés avec la *blanchité*. En fait, dans *Soul* comme dans *The Princess and the Frog*, l'on remarque d'une part que la blanchité *isole* la protagoniste Noire, et, d'autre part, qu'elle agit comme *salvatrice*.



Image tirée du film *The Princess and the Frog* (2009), montrant (de gauche à droite) Ray la luciole (Jim Cummings), ainsi que Tiana (Anika Noni Rose) et le prince Naveen (Bruno Campos), les deux en grenouilles (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025).

Véritablement, outre les métamorphoses que subit Joe Gardner, « qui, essentiellement, divise et sépare une personne racisée de son identité raciale » (ce qui est fort problématique en soi) (Krajnyak, 2020), ce qui a suscité des réactions, dans le cas de *Soul*, c'est le fait de voir 22, un personnage ayant la voix d'une femme blanche bien connue (celle de Tina Fey), se retrouver dans le corps d'un homme Noir. Dans l'ensemble, le personnage de Joe Gardner, qui se voit déplacé de son propre corps et qui assiste à la prise en charge de sa vie par 22, est quelque peu dépeint comme dépourvu d'agentivité, ou même de libre arbitre, par moments. Il semble même qu'il ait été (volontairement ?) représenté comme étant déconnecté et isolé momentanément de sa culture et de sa

communauté Noires. Comme le suggère brillamment Charles Pulliam-Moore, chroniqueur cinéma et télévision pour *The Verge*:

[II] y a des moments où le film donne clairement l'impression de vous emmener dans des espaces Noirs où l'intériorité de Joe est plus facilement reconnaissable et expressive. Mais *Soul* présente ces moments comme appartenant à 22 d'une manière qui nuit au message du film, car ils impliquent que Joe lui-même ne s'est jamais senti à l'aise dans ces espaces avant son aventure. (Pulliam-Moore, 2020)

En effet, pour reprendre les mots de cet auteur, compte tenu des éléments susmentionnés, on a l'impression que *Soul* est le premier film de Pixar qui présente un protagoniste Noir *pensé et dépeint* « *en ayant des blanc·che·s en tête* » (Pulliam-Moore, 2020).

D'une manière quelque peu similaire, la Blackness de Tiana se retrouve isolée dans *The Princess and the Frog*, surtout lorsqu'elle est opposée au statut et aux origines ethniques et raciales du Prince Naveen. Naveen n'est pas dépeint comme blanc, mais ne ressemble pas non plus à Tiana, et son accent (dans la version originale anglophone) peut provenir de plusieurs endroits que le personnage semble mélanger par moments. Cette ambiguïté incite par ailleurs les professeures Moon Charania et Wendy Simonds à se questionner, elles qui écrivent:

Dans un film où la plupart des personnages sont Noirs, pourquoi le prince ne l'est-il pas ? L'idée d'une véritable royauté noire héréditaire [...] est-elle trop difficile à accepter? Plus vraisemblablement, Disney savait qu'il ne pouvait pas représenter un prince hypersexuel et batifoleur sans réifier des stéréotypes coloniaux racistes [...]. (Charania et Simonds, 2010, p. 70).

Ainsi la difficulté qu'avait Disney à traiter de questions raciales est illustrée en 2009 dans *The Princess and the Frog*, et se retrouve encore, plus de dix ans plus tard, dans *Soul*. La blancheur toutefois ne fait pas qu'isoler, elle s'impose parfois comme salvatrice.

Le complexe du « sauveur blanc » (*white savior*), ou ce que certain·e·s nomment le « saviourisme blanc » (*White Saviorism*), est défini par Themrise Khan, Kanakulya Dickson et Maïka

Sondarjee comme une structure de pouvoir fondamentale dans le domaine du développement international. Il s'agit à la fois d'un « état d'esprit » et d'une « structure de pouvoir concrète et inégale » (Khan *et al.*, 2023) héritée de la hiérarchie raciale coloniale.

Fondamentalement, ce « saviourisme » repose sur la présupposition de la « bienveillance de la blancheur » (*benevolence of Whiteness*) qui positionne les personnes d'ascendance européenne comme intrinsèquement plus capables, plus intelligentes et donc plus « développées » (Khan *et al.*, 2023). Cette structure a pour effet de dépouiller les personnes racisées de leur agentivité, en les dépeignant faussement comme des victimes passives ayant besoin d'être « sauvées » par des agents blancs (Khan *et al.*, 2023). L'écrivain et essayiste Teju Cole a par ailleurs popularisé le terme « Complexe Industriel du Sauveur Blanc » (*White Savior Industrial Complex*) pour souligner le caractère systémique de cette logique. Cole soutient que l'objectif de ce complexe n'est pas la justice, mais de « vivre une grande expérience émotionnelle qui valide le privilège » (Cole, 2012). Ce « saviourisme » se manifeste concrètement de diverses manières. Une forme courante est le paternalisme affiché dans ce qui est souvent appelé le tourisme « humanitaire » ou « volontourisme » (Khan *et al.*, 2023). Dans ce scénario, des personnes occidentales se rendent dans des pays défavorisés, mais profitent de leur court séjour pour se photographier avec des enfants et s'afficher sur les médias sociaux, recherchant précisément cette « expérience émotionnelle » validant leur privilège, plutôt qu'un changement structurel. Il peut aussi s'agir d'une rhétorique paternaliste plus large, où des groupes ou personnalités estiment savoir ce qui est mieux pour des groupes marginalisés, leur refusant ainsi toute agentivité réelle³¹.

³¹ Par exemple, le regroupement des « Janettes » (composé entre autres de personnalités publiques québécoises telles que Janette Bertrand, Julie Snyder et Édith Cochrane) a été critiqué, notamment par *Idle No More*, parce qu'il développait une rhétorique paternaliste de « sauveuses blanches » dans leur appui au projet québécois de loi 21 (sur la laïcité de l'État et l'interdiction du port de signes religieux ostentatoires dans la fonction publique), car celles-ci estimaient qu'il est temps pour les femmes musulmanes de « se réveiller » et de cesser de porter ces signes religieux

Au cinéma et à la télé, le complexe du sauveur blanc, transposé en un cliché qui fonctionne similairement, est répandu dans beaucoup de films et séries d'Hollywood qui dépeignent des relations entre blancs et non-blancs. Ce cliché « fonctionne au service de la fusion de la blanchité avec la pitié, la bonté, la spiritualité, l'omnipotence, la pureté et l'universalité », et assume que les personnes racisées sont « perpétuellement en quête de conseils blancs, d'amour, de compréhension, de pardon, de miséricorde, d'inspiration, d'intelligence et/ou d'aide financière » (Ikard, 2017, p. 10). Pour le dire autrement, sous ce cliché,

le messie blanc est le rédempteur des faibles, le grand leader qui sauve les Noirs de l'esclavage ou de l'oppression, qui sauve les personnes racisées de la pauvreté et de la maladie, ou qui mène les Indiens [sic] dans la bataille pour leur dignité et leur survie (Deutsch, 2020, p. 3).

Des films comme *The Blind Side* (John Lee Hancock, 2009), où une bienfaitrice blanche sauve un jeune athlète Noir, *Avatar* (James Cameron, 2009), où un héros blanc mène la révolte d'un peuple autochtone, ou encore *The Help* (Tate Taylor, 2011), centré sur l'écrivaine blanche qui raconte l'histoire des domestiques Noires, sont tous imprégnés d'exemples éloquentes de ces clichés.

Ainsi, le fait que *Soul* retire à Joe le contrôle sur sa propre vie pour le donner à 22 (qui, rappelons-le, a la voix d'une femme blanche) semble s'appuyer sur le cliché du sauveur blanc, d'autant plus que l'on s'attend à ce que 22 résolve de bon gré tous les problèmes de Joe, qui est à son tour présenté comme ayant besoin d'aide ou comme incapable de le faire lui-même. Qui plus est, la façon dont le film laisse entendre, en s'appuyant sur des hypothèses cinématographiques racistes profondément enfouies, qu'un homme Noir ne peut pas exercer un contrôle « convenable » sur sa propre vie sans avoir besoin de l'aide de bienveillant·e·s et compréhensif·ve·s blanc·he·s est

sexistes et dégradants (refusant ainsi d'admettre quelque agentivité que ce soit à ces femmes, ainsi réduites à des êtres soumis ayant besoin d'être sauvés) (Dobrowolsky, 2017).

particulièrement problématique. De même, l'ascension de Tiana au rang de princesse (officiellement reconnue par Disney) grâce à son mariage avec Naveen (qui, rappelons-le, est « *ambiguously raced* » (Charania et Simonds, 2010, p. 70) a également des résonances avec le cliché du sauveur blanc. Pour le dire autrement, la blancheur, telle qu'elle est incarnée dans le statut et le rang social de Naveen, permet à la jeune femme de s'extirper de la place subjuguée qu'elle a dû occuper toute sa vie. Elle apparaît travailleuse et posée en comparaison de son amie Lottie, par exemple, qui a des privilèges que Tiana n'a pas et n'aurait pu espérer avoir. La blancheur de Lottie (et ses privilèges) est d'autant plus exacerbée que le film la met en situation de prêter de l'argent à Tiana pour l'aider à acheter son restaurant, ce qui renvoie, une fois de plus, au cliché du sauveur blanc, même si cela est présenté comme un geste généreux et amical (Charania et Albertson, 2018, p. 146).

À la lumière de ces éléments, la tendance à transformer les personnages Noirs en créatures non humaines dans ces films cesse d'être une simple coïncidence narrative pour devenir un symptôme d'un problème structurel plus profond. Cette stratégie de dépersonnalisation, loin d'être un ressort comique anodin, fonctionne précisément comme la forme de violence esthétique que j'ai abordé dans le chapitre précédent: un préjudice social et politique qui utilise la représentation comme véhicule pour dépersonnaliser et renforcer les hiérarchies sociales.

Pour saisir la pleine mesure de cette violence, dans le cas de l'animalisation, l'analyse du théoricien des médias, professeur à l'Université de Carleton Armond Towns est éclairante.

Dans son important livre *On Black Media Philosophy* (2022), Towns affirme que la Blackness a été construite et utilisée *comme* un média, c'est-à-dire comme un outil ou une technologie, pour construire et définir l'identité blanche et occidentale (Towns, 2022b), d'une manière similaire à l'Africanisme de Morrison.

Pour bâtir son argumentaire, Towns formule d'abord une critique d'un des géants de la pensée sur les médias, Marshall McLuhan. Il montre que McLuhan, en observant les mouvements

sociaux des années 1960, percevait les puissants soulèvements politiques Noirs non pas comme des mouvements originaux, mais plutôt comme un simple « écho » ou une copie des contestations de la jeunesse blanche (Townns, 2022b, p. 5).

Cette vision, cette manière qu'avait McLuhan de voir les choses, nous dit Townns, s'enracine dans une théorie raciste bien populaire et répandue à l'époque: le darwinisme social. Cette idéologie classait l'humanité sur une échelle évolutive. Au sommet se trouvaient les Européen·ne·s blanc·he·s, considéré·e·s comme « détribalisé·e·s », c'est-à-dire civilisé·e·s, rationnel·le·s, lettré·e·s et maîtres de la nature. Au bas de l'échelle se trouvaient les peuples africains, jugés « tribaux », c'est-à-dire primitifs, émotifs, plus proches de la nature et définis par une culture orale. McLuhan a repris cette grille de lecture: pour lui, les médias oraux étaient des « tambours tribaux », tandis que l'imprimerie représentait le summum de la civilisation (Townns, 2020, 2022c).

Ainsi, et c'est là le cœur du problème que Townns soulève, la pensée occidentale sur les médias, même sans le dire, a utilisé la Blackness comme une sorte de miroir du passé. Elle s'est regardée dans ce miroir pour se convaincre de son propre progrès et de sa supériorité.

Pour étayer cet argument, Townns reprend la célèbre phrase de McLuhan, « le média est une extension de l'homme » (*media is an extension of man*) (un marteau étend le bras, une roue étend la jambe), et la subvertit, en quelque sorte: et si, dans l'histoire de l'Occident, la plus importante de ces « extensions » avait été l'idée même de la personne Noire? C'est le cœur de ce qu'il appelle la

philosophie Noire des médias, qui prend en considération à la fois la nécessité pour l'homme occidental de faire du Noir un outil permettant de reproduire les concepts de la civilisation occidentale, et la manière dont nous, en tant que Noirs, créons nos propres interactions avec les médias, largement incompréhensibles sous la suprématie blanche. (Townns, 2022b, p. 22)

Townns montre que la capacité humaine de choisir dans la nature ce qui lui est utile (plantes, animaux) et de le transformer, ce que Darwin appelait la « sélection artificielle », est à la base de

toute technologie. Or, dans la pensée occidentale, le corps Noir a été systématiquement assimilé à la nature, à une ressource, à une matière première. La terrible logique qui s'ensuit est que le corps Noir devient lui-même une sorte de technologie, un objet que l'homme blanc peut « sélectionner » et utiliser pour ses propres fins.

Le « Negro », non pas la personne Noire réelle, mais l'image stéréotypée fabriquée par l'imaginaire blanc, selon la distinction de Towns, devient ainsi un instrument. Il devient un média dont la fonction est de transmettre et de confirmer le statut des personnes blanches comme étant les seules véritablement « humaines », civilisées et rationnelles. C'est un miroir sombre dans lequel les personnes blanches se regardent pour se convaincre de leur propre lumière:

« La fonction médiatique du Noir est d'agir comme la mesure de soi de l'homme bourgeois occidental, le substitut qui réuniversalise l'homme en tant que figure autodéterminée, se distinguant largement de la nature par rapport à ceux qui ne peuvent jamais s'en affranchir complètement (vraisemblablement les Noirs) » (Towns, 2022b, p. 21).

Alors, quel est le rapport avec les films de Disney que j'ai abordé jusqu'à présent? L'analyse de Towns offre des clés pour enrichir notre compréhension. La transformation de Joe Gardner en une chose bleue verte et en chat, ou de Tiana en grenouille, est une version moderne et en apparence innocente de cette vieille logique raciale. C'est un acte qui traite le corps Noir et l'identité Noire comme quelque chose de provisoire, d'accessoire, voire comme un obstacle à une histoire « universelle », une histoire qui, en évacuant la spécificité de l'expérience Noire, finit par renforcer la perspective blanche comme étant la norme. Le corps Noir est mis de côté pour que la « vraie » leçon sur la vie ou l'amour puisse être apprise, tout comme, historiquement, l'humanité des personnes Noires était niée pour qu'elles puissent servir de faire-valoir à la civilisation blanche. C'est, en somme, l'aboutissement d'une longue histoire où l'esthétique devient une arme silencieuse, celle d'une violence esthétique, réaffirmant, nourrissant une forme d'ignorance comprise,

rappelons-nous, non pas comme une simple absence de savoir, mais comme un mécanisme actif de refus et d'inattention structurelle qui marginalise les ressources herméneutiques des groupes subalternes afin de protéger la perspective dominante (Pohlhaus, 2012 ; Mills, 2007, 2015).

En effet, l'animalisation constitue une violence esthétique dans la mesure où elle participe à un isolement herméneutique de l'expérience Noire. L'isolement herméneutique, on l'a vu au chapitre précédent, renvoie à un déséquilibre structurel actif où les ressources interprétatives dominantes (par exemple, les tropes narratifs) marginalisent, invalident et coupent les expériences des groupes subalternes de leur complexité inhérente. En transformant Tiana (la protagoniste de *The Princess and the Frog*) en grenouille et Joe en chose bleue verte asexuée puis en chat, le récit contourne activement les complexités et les défis inhérents à leur identité. Le projet entrepreneurial d'une femme Noire dans la Louisiane des années 1920 ou la quête de reconnaissance d'un musicien de jazz Noir à New York sont vidés de leur substance politique et culturelle spécifique. Les récits et identités de ces personnages semblent circonscrits, *relatable* une fois dissociée de leur corps et de l'histoire qu'il porte, d'une manière qui conforte la blancheur.

Deuxièmement, je pense qu'on peut aussi voir dans l'animalisation une sorte de détournement sémiotique. Par détournement sémiotique, je le rappelle, je voulais parler d'un processus où un signe culturel (ici, le corps et l'expérience Noire) est vidé de son sens originel et complexe pour être réutilisé comme le signifiant d'un concept idéologique dominant. Dans *Soul* et *The Princess and the Frog*, Joe et Tiana se voient éjecté·e·s de leurs corps Noirs et mis dans des animaux d'une manière qui semble accorder la primauté narrative sur la possibilité, pour ces personnages, de surmonter des problèmes « subjectifs » pour atteindre des objectifs ou valeurs plus universelles. L'enjeu ici est que cet « universel » est construit par opposition à la spécificité Noire, laquelle est présentée comme un obstacle à surmonter. En évacuant la Blackness pour atteindre l'universel, le récit « fixe » (Hall, 2013a) le sens que l'humanité générique (c.-à-d., celle à laquelle tout le monde

peut/doit s'identifier) est une humanité implicitement blanche, une humanité définie par l'absence de marqueurs raciaux spécifiques (et donc non-blancs).

Enfin, l'animalisation porte atteinte à l'agentivité esthétique. Elle est une forme du « piège représentationnel », que j'ai abordé au chapitre précédent (chapitre 3): pour rendre un protagoniste Noir acceptable aux yeux d'une audience globale, il faut le « dé-racialiser », le rendant ainsi complice de l'effacement de sa propre culture. Pour le public, et particulièrement pour le public Noir, cela peut avoir des effets forts négatifs sur l'agentivité esthétique appréciative. En effet, comme je l'ai exprimé précédemment, l'agentivité esthétique réfère à la capacité, en tant qu'agent·e (Lopes, 2024a), de percevoir, juger et valoriser ses propres traditions esthétiques et celles de sa communauté. Or, ces représentations nuisent à cette capacité, notamment parce c'est comme si on disait à ces personnes, à travers de telles représentations, que pour s'identifier pleinement à ces protagonistes, il faut accepter la mise à l'écart de leur Blackness. C'est l'intériorisation d'un regard hostile qui voit le corps Noir non pas comme le lieu d'une humanité riche et complète, mais comme une enveloppe temporaire, une simple coquille dont il faut s'extraire pour toucher à l'universel.

En somme, l'animalisation des personnages Noirs dans les films d'animation peut être lue comme une forme de violence esthétique. C'est une pratique de dépersonnalisation qui, en isolant, détournant et portant atteinte à l'agentivité Noire, contourne la spécificité de l'expérience Noire tout en utilisant la Blackness comme un médium fantomatique pour, en fin de compte, réaffirmer la centralité et l'universalité d'une perspective blanche.

4.4. L'amalgame racial entre Blackness et criminalité

Je me tourne à présent vers une autre facette, peut-être plus insidieuse et socialement ancrée, de la violence esthétique dépersonnalisante: l'association entre Blackness et criminalité. Pour ce faire, je mobilise le concept d'« amalgame racial » (*racial conflation*), développé par la philosophe Alisa Bierria, qui offre un cadre théorique puissant pour décortiquer ce phénomène.

Avant d'expliquer plus avant la pensée de Bierria, il m'importe de justifier mon choix de focaliser sur les travaux de cette autrice. Il m'appert que, face à la très vaste et riche littérature en sciences sociales sur la criminalisation des vies Noires, la contribution de Bierria se distingue par sa pertinence spécifiquement philosophique: son concept d'amalgame racial offre un outil conceptuel lisible, reconnaissable, et directement en dialogue avec les écrits sur l'autonomie relationnelle. D'une manière générale, Bierria, avec ce concept mais aussi dans ses autres travaux (ex.: Bierria, 2014), tente de montrer comment l'amalgame entre la Blackness et la criminalité fonctionne comme un mécanisme de négation *a priori* de l'agentivité et de l'intentionnalité des personnes Noires, telle qu'elle est comprise dans les termes classiques de l'autonomie: une action se produisant de concert avec la volonté d'un individu et animant sa vie intérieure.

Effectivement, alors que de nombreuses féministes critiquent « les notions occidentales prédominantes d'agentivité et d'autonomie qui s'articulent autour d'un idéal universalisé d'une agent·e entièrement accompli·e (*self-actualized*), indépendant·e et efficace », en insistant plutôt sur l'idée que l'agentivité peut « être historiquement constituée, politiquement contingente, et institutionnellement régulée par la violence structurelle et la domination » (ex.: Code, 2000; Friedman, 2000; Krause, 2012; Lugones, 2003; Mackenzie & Stoljar, 2000; Meyers, 1989), Bierria souligne que ces perspectives féministes peinent pourtant à « expliquer comment l'oppression peut obstruer ou circonscrire l'action intentionnelle et autonome sans occulter ou disqualifier l'expérience et la pratique de l'agentivité par des personnes privées de leurs droits qui agissent intentionnellement malgré/contre/au sein de conditions d'oppression et de violence » (Bierria, 2014, p. 134-135).

Ainsi, là où Bierria est intéressante, c'est que son dialogue avec les écrits philosophiques en autonomie relationnelle se trouve en phase avec d'importants travaux, notamment ceux de Simone Browne ou de Christina Sharpe, sur la surveillance et la déviance imposée aux vies Noires (Browne, 2015 ; Sharpe, 2016).

Bierria formule un argument central: dans des contextes oppressifs, le problème fondamental n'est pas tant la négation de l'agentivité des personnes Noires, mais plutôt le refus systématique de reconnaître et de valider leurs intentions. C'est une idée à laquelle je reviens sous peu: là où les intentions d'une personne blanche seraient acceptées et comprises, celles d'une personne Noire sont systématiquement mises en doute ou ignorées.

Dans ce contexte, Bierria argue qu'il ne suffit pas de dire que l'agentivité des personnes Noires se trouve invalidée (par la domination blanche structurelle). Au contraire, malgré les contextes oppressifs, ces personnes peuvent déployer des formes d'agentivité résistantes face à l'oppression. Autrement dit, elles demeurent autonomes. C'est ce point crucial qui rend le cadre théorique de Bierria si riche pour ma thèse. Son analyse permet de dépasser l'idée d'une simple absence d'agentivité pour se concentrer sur les mécanismes qui l'invalident.

Alors, voyons plus en détails la pensée de Bierra.

Dans son article, « Racial Conflation: Agency, Black Action, and Criminal Intent » (2022), Bierria avance que la criminalisation de la Blackness est bien plus qu'un simple stéréotype; c'est « un phénomène persistant dans lequel l'intention criminelle est systématiquement imposée à des sujets Noirs actifs » (Bierria, 2022, p. 575). Comme je l'ai évoqué, au cœur de son analyse se trouve la notion d'agentivité morale. Pour Bierria, l'action intentionnelle d'une agent·e moral·e correspond à « l'action d'une personne se produisant de concert avec sa volonté, [et] animant sa vie intérieure » (Bierria, 2022, p. 575). Or, lorsque ces agent·e·s sont Noir·e·s, leurs actions, même les plus banales, se voient systématiquement réinterprétées à travers un prisme de suspicion criminelle.

Ce processus de distorsion n'est pas aléatoire; il est le produit de ce que Bierria nomme l'amalgame racial.

Selon elle, l'amalgame racial « est la conséquence de la criminalisation systématique, systématique et inflexible des personnes Noires – et, par conséquent, de l'agentivité Noire – qui établit une logique sociale conçue pour réinventer les actions de certain·e·s agent·e·s en les détournant de leurs intentions et en les transformant en quelque chose d'entièrement différent » (Bierria, 2022, p. 576). Il s'agit d'un détournement sémantique où les actions des personnes Noires sont vidées de leur sens originel pour être remplies d'une intentionnalité criminelle présumée. Inversement, les actes criminels eux-mêmes sont construits dans l'imaginaire collectif comme étant inextricablement liés à la Blackness (Bierria, 2022, p. 576).

On peut ici lire l'influence du travail de Simone Browne, par exemple. Pour Browne, en effet, la surveillance est un fait constitutif de l'anti-Blackness (*the fact of antiblackness*). La surveillance des corps Noirs n'est pas un phénomène neutre ou contingent; c'est une pratique historique héritée de l'esclavage (des lanternes sur les navires esclavagistes aux *slave patrols*) qui pré-suppose toujours la déviance potentielle du sujet surveillé (Browne, 2015). Ainsi, alors que la surveillance agit pour contrôler les corps Noirs, Bierria soutient que ce qui est surveillé, ce qui contrôlé, et compris, est traduit en suspicion, et en certitude de l'intention criminelle, et en retour la criminalité finit par habiter un imaginaire collectif qui l'associe systématiquement à la Blackness, dans ce processus qu'elle nomme l'amalgame racial.

Pour bien saisir la mécanique de cet amalgame, Bierria s'appuie sur la notion de « significations sociales » de Sally Haslanger. Les significations sociales sont cet ensemble de concepts, de croyances et de schémas culturels partagés qui structurent notre perception du monde. Elles déterminent la manière dont nous interprétons les informations et influencent nos comportements, nos pensées et nos émotions. C'est à travers ce prisme de significations partagées que nous formons

nos intentions et que nous interprétons celles des autres. Cette compréhension commune est le socle de toute interaction sociale (Bierria, 2022, p. 576; cf. Bierria, 2014).

Dans son ouvrage, « *In the Wake: On Blackness and Being* » (2016), Christina Sharpe articule que les vies Noires évoluent encore aujourd’hui dans le sillage (*in the wake*) de l’esclavage et de ses innombrables violences; le sillage est pour elle une condition totale, une atmosphère (ou un climat) persistante où les vies Noires habitent des répliques de la violence esclavagiste (Sharpe, 2016). Comme le formule Christine Okoth, tout au long des quatre sections de l’ouvrage, « Le Sillage » (*The Wake*), « Le Navire » (*The Ship*), « La Cale » (*The Hold*) et « Le Climat » (*The Weather*), Sharpe montre comment des « phénomènes et des expressions en apparence anodins » sont en réalité « inhospitaliers à la vie Noire » avec « des conséquences radicalement divergentes lorsqu’ils sont déployés en relation avec des personnes Noires », un concept encapsulé par la formulation de vivre « “dans le sillage” » qui reconnaît comment « la vie Noire contemporaine reste encadrée par une proximité étroite avec la mort » (Okoth, 2018, p. 1-2). Autrement dit, le climat ou l’atmosphère de ce sillage rend omniprésentes la précarité et la mort sociale (cf. Patterson, 1982). Pour poursuivre cette métaphore avec le climat et déployer le lien avec Bierria: l’amalgame racial pourrait en quelque sorte être compris comme l’une des pressions atmosphériques de ce climat de violence. C’est la violence interprétative quotidienne et incessante qui maintient les corps Noirs dans le sillage, en niant la légitimité de leurs actions et en les rendant toujours déjà coupables. La mécanique de l’amalgame racial, qui passe par la corruption des « significations sociales », on l’a vu, est ce qui assure que, peu importe l’action, le résultat de son interprétation sociale sera presque toujours conforme à la logique du sillage: une logique de criminalisation et de déshumanisation.

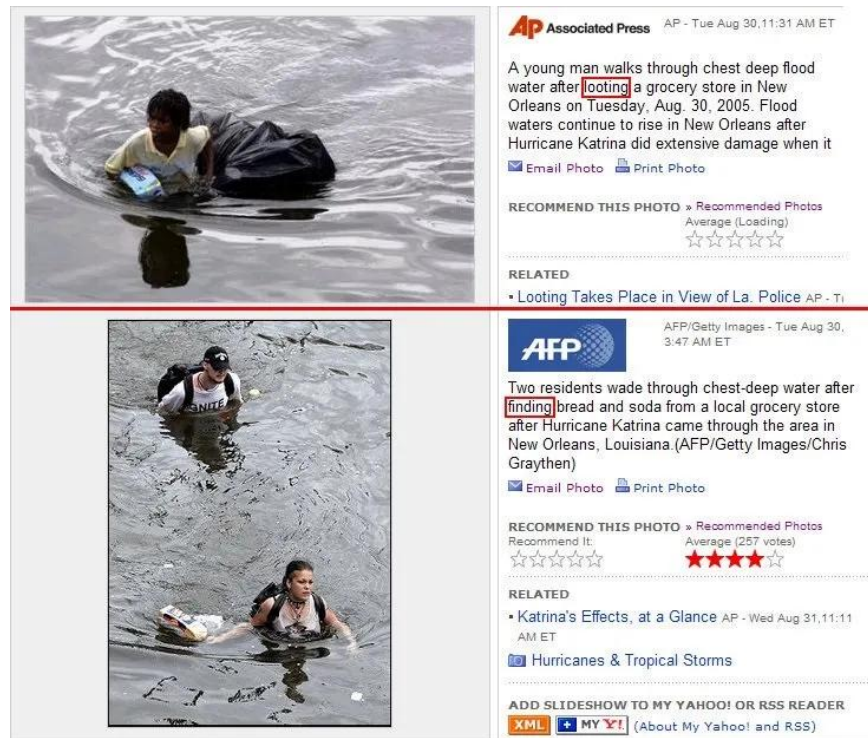
La dialectique sociale de l’action intentionnelle, telle que décrite par Bierria, est en apparence simple. Un·e agent·e X a une intention et souhaite agir. Il·elle manifeste cette intention dans

un contexte social donné, où elle est observée et interprétée par un·e agent·e Y. Idéalement, l'agent·e Y reconnaît et valide l'intention de X, ce qui permet à l'interaction de se poursuivre de manière fluide, fondée sur des significations sociales partagées. Parfois, l'échange échoue en raison d'un malentendu ou d'une information erronée, sans qu'il y ait nécessairement de malveillance (Bierria, 2022, pp. 576–577).

Toutefois, la dialectique sociale de l'action intentionnelle qui m'intéresse est celle qui échoue pour une raison bien plus insidieuse. Il existe des situations où une même action, posée par un·e agent·e X blanc·he, sera validée sans heurt, alors qu'elle sera systématiquement mal interprétée si l'agent·e X est Noir·e. Spécifiquement en lien avec la criminalisation, Bierria souligne comment la société façonne avec autorité un récit criminel pour une action menée par une personne Noire, tout en offrant un récit sympathique, voire disculpatoire, pour une action identique menée par une personne blanche (Bierria, 2022, p. 578).

L'exemple paradigmatique qu'elle emploie est celui de la couverture médiatique de l'ouragan Katrina en 2005. Dans le chaos post-catastrophe, deux photos quasi identiques ont circulé: elles montraient des survivant·e·s traversant les eaux inondées avec des produits de première nécessité. La première photo, représentant des personnes blanches, était légendée comme montrant des gens ayant « trouvé » (*found*) de la nourriture. La seconde, montrant un homme Noir dans une situation similaire, décrivait son acte comme du « pillage » (*looting*) (Bierria, 2022, p. 575). Cette distinction sémantique n'est pas anodine: le fait d'être sous surveillance (Browne) dans le climat du sillage (Sharpe) active l'amalgame racial (Bierria) qui produit une interprétation criminalisante, laquelle justifie en retour une réponse sécuritaire brutale, renforçant ainsi la pathologisation de la Blackness que Fred Moten identifie comme la toile de fond de toutes ses représentations (Moten, 2008). En effet, le récit médiatique, explique Bierria, « peut être compris comme produisant un schéma racialisé particulier ayant contribué à créer et soutenir des significations sociales – ou plus

spécifiquement, des significations raciales – sur la situation elle-même, ainsi que sur les actions et les intentions des agents » (Bierria, 2022, p. 578).



Deux captures d'écran de la couverture médiatique de l'ouragan Katrina (2005), illustrant un contraste frappant dans la représentation des personnes cherchant à s'approvisionner: la photo du haut décrit un homme noir en train de « piller », tandis que la photo du bas décrit des personnes blanches en train de « trouver » de la nourriture (disponible [ici](#), consultées le 24 février 2025).

Ainsi, l'association entre Blackness et criminalité transcende le simple stéréotype. Elle est profondément sédimentée dans nos concepts et nos structures sociales. Ce lien est si puissant qu'il façonne la manière même dont nous percevons la réalité, prenons des décisions et tenons certaines idées pour acquises. L'amalgame est soutenu par des formes de pouvoir structurel qui le normalisent, le légitiment, le transformant non pas en une erreur de jugement, mais en une vérité communément acceptée, et donc rarement remise en question (Bierria, 2022, p. 579).

Selon Bierria, la relation entre « 'Blackness' et 'criminalité' s'est enracinée dans des schémas de signification, des institutions sociales et des structures de cognition, de connaissance et de socialité » (Bierria, 2022, p. 579). Cet enracinement est à la fois historique et conceptuel.

Historiquement, de nombreux travaux en sciences sociales démontrent que l'association entre Blackness et criminalité aux États-Unis trouve ses racines dans le système esclavagiste. Après l'abolition formelle de l'esclavage par le treizième amendement, une exception cruciale a été maintenue: l'esclavage demeure autorisée comme sanction pénale. Cette clause a été massivement instrumentalisée pour mettre en place le système de convict leasing, qui ont permis l'emprisonnement disproportionné des Afro-Américain·e·s nouvellement émancipé·e·s, les forçant à un travail non rémunéré dans des conditions horribles et violentes. Ce faisant, le système pénal n'a pas seulement servi à contrôler les corps Noirs, il a activement façonné la perception sociale de la Blackness comme étant intrinsèquement et naturellement criminelle (Bierria, 2022, pp. 580–581).

Le contexte canadien, bien que différent, présente des parallèles importants. Des auteur·rice·s comme Rinaldo Walcott ont mis en lumière la continuité historique entre les patrouilles d'esclaves de l'époque coloniale et les forces de police contemporaines, une continuité qui se manifeste par une surveillance et une criminalisation ciblées et disproportionnées des communautés Noires et Autochtones (Walcott, 2021). Une étude de 2014 par Akwasi Owusu-Bempah et Scot Wortley a révélé que, même si « les données sur la criminalité fondées sur la race ne soient généralement pas collectées au Canada », les données disponibles indiquent que « les populations Autochtones et Noires sont surreprésentées en termes de délinquance violente et de victimisation » (Owusu-Bempah et Wortley, 2014, p. 282). De plus, l'étude souligne que la surreprésentation des Noir·e·s et des Autochtones dans les établissements correctionnels canadiens, en proportion similaire à celle des Afro-Américain·e·s aux États-Unis, « a reçu beaucoup moins d'attention de la part

d'universitaires, du public et des responsables politiques » au Canada (Owusu-Bempah et Wortley, 2014, p. 282).

Conceptuellement, Bierria s'appuie sur les travaux de la psychologue Jennifer Eberhardt et ses collègues, qui « soutiennent que les recherches actuelles mettent en évidence une relation cognitive 'associative' complexe entre 'Blackness' et 'criminalité' » (Bierria, 2022, p. 581; Eberhardt *et al.*, 2004, 2006). Généralement, les associations cognitives stéréotypées sont unidirectionnelles: un groupe social [S] (les personnes Noires) évoque un concept stéréotypé [C] (la criminalité), soit $S \rightarrow C$. Ou, inversement, un concept [C] peut évoquer divers groupes [S]. Cependant, la recherche d'Eberhardt et al. montre que la relation entre « Blackness » et « criminalité » est bidirectionnelle ($S \leftrightarrow C$), ce qui indique que la criminalité elle-même a été racialisée.

Lorsque la relation est bidirectionnelle, cela signifie que la catégorie sociale fonctionne comme un prototype du concept. En d'autres termes, les personnes Noires ne sont pas seulement associées à la criminalité; elles sont devenues « le modèle à partir duquel le concept [...] moderne de 'criminel' est formé, et l'image paradigmatique du 'criminel' » (Bierria, 2022, p. 581). « 'La personne Noire', en tant que [prototype], est utilisée à la fois comme modèle idéal et comme substitut du 'criminel', façonnant les attentes dominantes de ce qu'est un 'criminel' » (Bierria, 2022, p. 582). Alors que des concepts comme « médecin » et « compassion » restent distincts malgré leur association, les concepts de « Blackness » et de « criminalité » se sont mutuellement définis et fusionnés dans l'imaginaire collectif. C'est ce lien symbiotique qui forme le socle de l'amalgame racial.

Bierria en identifie trois caractéristiques distinctives: 1) la relation bidirectionnelle, 2) l'intensité interdépendante, et 3) l'intransigeance (Bierria, 2022, p. 586-587).

La relation bidirectionnelle formalise le lien $S \leftrightarrow C$: « La criminalité elle-même reçoit une signification sociale racialisée par le biais de la criminalisation des personnes Noires. [...] Par conséquent, dans les schémas de signification dominants [...], l'action criminelle est une action racialisée; commettre un crime, c'est, d'une certaine manière, 'agir en Noir' ('to act Black') » (Bierria, 2022, p. 584). Bierria illustre cette bidirectionnalité au moyen de deux exemples frappants. Le premier est le canular racial (*racial hoax*), où une personne blanche invente un·e agresseur·euse Noir·e pour dissimuler son propre crime. Le cas tristement célèbre de Susan Smith en 1994, qui a assassiné ses enfants avant d'accuser un homme Noir fictif, illustre la crédibilité immédiate de ce récit dans l'imaginaire (blanc) collectif. Le concept de « crime » (enlèvement d'enfants) a instantanément déclenché l'image du « criminel Noir », mobilisant une chasse à l'homme nationale (Bierria, 2022, p. 584). Le second exemple est celui de la racialisation du crime, où des actes criminels spécifiques sont socialement construits comme étant intrinsèquement « Noirs ». Suivant le période de la Reconstruction aux États-Unis (1865 [c.-à-d., la fin de la guerre de sécession] à 1896 [c.-à-d., la date de l'arrêt Plessy c. Ferguson, qui a entériné la constitutionnalité de la ségrégation raciale selon le principe « séparés mais égaux » en vertu du quatorzième amendement, inaugurant officiellement l'ère Jim Crow]), le viol a été dépeint comme un « crime Noir », une rhétorique utilisée pour justifier la terreur des lynchages de masse, malgré les travaux d'Ida B. Wells qui s'est battu pour montrer l'horreur de ces violences et prouver la fausseté de cette accusation (cf. Murakawa, 2021). Au reste, cette relation bidirectionnelle ($S \leftrightarrow C$) se manifeste également dans le langage.

La deuxième caractéristique, l'intensité interdépendante, décrit comment les concepts de « Blackness » et de « criminalité » s'intensifient ou s'atténuent mutuellement. Dès que l'un est accentué, l'autre suit (Bierria, 2022, p. 586). Bierria cite à nouveau les recherches d'Eberhardt et al. (2006), qui ont démontré une corrélation directe entre la noirceur de la peau d'un accusé Noir (phénotype) et la sévérité de sa peine, surtout lorsque la victime était blanche. Plus l'intensité de la

Blackness (perçue par le colorisme) augmente, plus l'intensité de la criminalité (mesurée par la sanction) augmente également.

Un autre exemple est la manipulation médiatique, comme la couverture du magazine Time en 1994, qui a publié une photo d'identité d'O. J. Simpson délibérément assombrie. Comme l'a analysé Toni Morrison, cet assombrissement n'était pas un choix esthétique, mais un acte rhétorique visant à renforcer l'association entre la Blackness et la culpabilité. En intensifiant la Blackness de Simpson, le magazine a cherché à intensifier la perception de sa criminalité (Bierria, 2022, p. 586; Morrison et Rose, 1997). Ces concepts sont donc co-construits et co-constitués: leur intensité est réciproque.

Enfin, la troisième caractéristique, l'intransigeance, désigne la persistance obstinée de l'amalgame, qui supprime toute autre identité sociale susceptible de l'atténuer. Des statuts qui confèrent normalement une forme de protection ou d'indulgence, comme l'âge ou le sexe, sont neutralisés par la force de l'amalgame racial. L'exemple le plus flagrant est la criminalisation des enfants Noirs. La société accorde généralement aux enfants une présomption d'innocence et une responsabilité atténuée. Pourtant, de nombreuses études montrent que les enfants Noir·e·s sont perçue·s comme plus âgé·e·s et plus coupables que leurs homologues blanc·he·s. Ils sont plus susceptibles de subir des sanctions sévères, d'être jugé·e·s comme des adultes, et leur comportement est plus souvent interprété comme malveillant plutôt que comme une simple immaturité (cf. Alexander, 2020 ; Henning, 2013, 2021). L'incident de Mississauga en 2016, où « une petite fille Noire de six ans pesant 48 kg a été menottée par deux policiers dans une école publique », illustre cette intransigeance (Cole, 2020, p. 20). L'intransigeance s'applique aussi au sexe et à la classe sociale. Les jeunes filles Noires, par exemple, sont punies plus sévèrement à l'école, non seulement par rapport aux filles blanches, mais parfois même par rapport aux garçons Noirs. Leur identité de « fille » ne les protège pas; au contraire, elle est réinterprétée à travers le prisme de stéréotypes de

l'« Angry Black Woman » qui les dépeignent comme provocatrices ou indisciplinées, justifiant ainsi une discipline plus sévère (Bierria, 2022, p. 587). Pour Bierria, ainsi, l'amalgame racial est si puissant qu'il absorbe et déforme les autres facettes de l'identité.

Ayant posé ce cadre théorique, je désire maintenant l'appliquer à l'analyse des films et séries grand public. Mon objectif n'est pas d'être exhaustif avec mes exemples, mais d'illustrer comment le concept d'amalgame racial de Bierria offre une grille de lecture intéressante pour identifier et comprendre les mécanismes de la dépersonnalisation de Taylor, et leur violence esthétique, à l'écran. Je distingue d'abord des exemples de ce que je perçois comme un renforcement de l'amalgame racial, puis des exemples de films ou séries qui, au contraire, se montrent critique de cet amalgame.

4.4.1. Le renforcement de l'amalgame racial à l'écran

4.4.1.1. La relation bidirectionnelle

Les « hood movies » des années 1990, comme *Boyz n the Hood* ou *New Jack City*, si leur intention fût souvent de présenter des récits plus nuancés de la vie urbaine Noire (Benjamin, 2018 ; Massood, 1996 ; O'Falt, 2024), semblent paradoxalement avoir contribué à cimenter l'association bidirectionnelle (S↔C) entre Blackness et criminalité.

Prenons l'exemple de *New Jack City* (1991). Le film dépeint l'ascension et la chute du baron de la drogue Nino Brown (Wesley Snipes) durant l'épidémie de crack aux États-Unis. Le personnage de Pookie (Chris Rock), un jeune toxicomane devenu informateur, est particulièrement intéressant pour mon propos. Son corps porte les stigmates de la dépendance, sa dégradation physique rapide, passant d'un jeune homme sain à une silhouette décharnée et sale, fonctionne comme un « signifiant visuel d'une civilité [perdue] » (Hersey, 2022, p. 30). Cette représentation contraste fortement avec la manière dont la toxicomanie blanche est souvent esthétisée à l'écran (on peut

penser à la consommation de cocaïne comme accessoire de luxe dans *American Psycho* ou *The Wolf of Wall Street*³²). De plus, le film présente la dépendance de Pookie comme un échec moral individuel. Après une tentative de désintoxication, il rechute et est tué³³. Le récit le dépeint comme « irrécupérable en raison des choix qu’il fait » (Hersey, 2022, p. 31), effaçant les facteurs structurels (pauvreté, racisme systémique, manque de ressources) qui contribuent à la toxicomanie.



Images tirées de *New Jack City* (1991) montrant, à gauche, Pookie (Chris Rock) et, à droite, Scotty Appleton (Ice-T) et Nick Peretti (Judd Nelson) discutant sur le toit d’un immeuble après la mort de Pookie (images capturées par l’auteur).

La scène culminante de cette logique est la conversation entre les policiers Scotty Appleton (Ice-T), qui est Noir, et Nick Peretti (Judd Nelson), qui est blanc, après la mort de Pookie. Peretti, lui-même un ancien toxicomane, déclare : « Toute cette histoire de drogue, ce n’est pas une affaire de Noir·e·s, ce n’est pas une affaire de blanc·he·s. C’est une histoire de mort ». Cette réplique, se voulant universaliste, opère en réalité un effacement pernicieux. Dans un film où la toxicomanie

³² Plusieurs œuvres mettent également en scène des personnages blancs dont la consommation de drogues est associée à une forme de déchéance ou de marginalité. C’est notamment le cas de *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), où l’héroïnomanie des protagonistes, tous blancs, s’accompagne d’une dégradation physique et sociale explicite, ainsi que dans des séries comme *Breaking Bad* et *Better Call Saul*, qui insistent sur la détérioration physique et la stigmatisation liée à la consommation de méthamphétamine. Néanmoins, d’autres productions, comme *The Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, 2013), présentent au contraire la toxicomanie (surtout la consommation de cocaïne) sous un jour luxueux et « glamour », étroitement associé au pouvoir, à la réussite et à un certain hédonisme tapageur. Peut-être ces exemples font-ils montre de plus de nuances dans les représentations de la toxicomanie lorsque celle-ci est associée à l’écran à de blanc·he·s, que lorsque celle-ci est associée à des Noir·e·s.

³³ Il convient de préciser que Pookie est tué par les hommes de main de Nino Brown après s’être infiltré dans l’organisation de ce dernier. Ayant fait une rechute et cherchant à consommer du *crack*, Pookie est surpris lors d’une altercation, où il est découvert en train de porter un micro dissimulé. Cette révélation entraîne son exécution par balle.

est quasi exclusivement représentée par des personnages Noirs, et où le seul personnage blanc ayant une histoire de dépendance est non seulement guéri mais est devenu une figure d'autorité (un policier), cette affirmation sonne faux. Le film propose un arc de rédemption pour le personnage blanc, mais pas pour le personnage Noir. En prétendant que la race n'a pas d'importance, *New Jack City* la met paradoxalement en évidence, renforçant l'idée que l'échec face à la dépendance est, d'une certaine manière, une fatalité liée à la Blackness.

Mais la relation bidirectionnelle entre Blackness et criminalité s'observe à l'écran même lorsqu'aucune personne Noire n'est impliquée, car, comme le suggère Bierria, non seulement la Blackness est un déclencheur social de la criminalité, mais la criminalité est également un déclencheur de la Blackness. Une scène de la série québécoise *Complètement Lycée* (2024) montre deux jeunes filles blanches achetant de la drogue à un dealer dans une camionnette. Le personnage du dealer, bien qu'interprété par un acteur blanc (Rémi-Pierre Paquin), est codé racialement à travers une panoplie de stéréotypes: tresses, vêtements amples de style *streetwear*, bijoux ostentatoires (*bling*). Ces attributs, largement associés à la culture hip-hop et, par extension, à la culture Noire, sont ici utilisés comme des raccourcis visuels pour signifier « criminel ». Le crime déclenche des signifiants de la Blackness, même en l'absence de corps Noirs.



Image tirée de la saison deux de la série québécoise *Complètement Lycée* (2024) montrant un dealer (Rémi-Pierre Paquin, à gauche) et l'amie d'Alli (Joanie Guérin, à droite) (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025).

On pourrait croire qu'un exemple tiré d'une série québécoise contemporaine est bien loin des stéréotypes d'une autre époque ou d'un autre lieu, comme ceux des États-Unis des années 1990 évoqué dans *New Jack City*. Pourtant, une observation attentive révèle que ce genre d'amalgame reste fréquent au Québec.

Un des sketches de la série humoristique *Like-moi!* (2015-2020) mets cela en évidence. Dans ce sketch, on propose une parodie des codes sociaux des milléniaux en les transposant dans les années 1960. La scène, dans un esthétique noir et blanc rappelant un foyer de la classe moyenne québécoise blanche de l'après-guerre, montre une jeune fille et sa mère qui, agissant comme chaperonne, invitent un groupe d'amis à passer l'après-midi chez elles. Les invités arrivent, vêtus en « streetwear » contemporain qui évoque une image de « thug », créant un fort contraste avec le style (blanc) des années soixante de leurs hôtes. Au cours de la visite, ces invités droguent la mère et la fille. Pendant que la mère est inconsciente, ils se relaient auprès de la jeune fille pour « faire plus intime connaissance » dans la chambre, puis, une fois qu'elle perd conscience à son tour sous les effets de la drogue, ils volent la télévision avant de s'enfuir. L'effet comique recherché repose sur ce décalage temporel, accentué par une narration en voix hors champ qui décrit la scène

avec un ton complètement déconnecté des événements sordides qui se déroulent à l'écran. Bien que le narrateur n'associe pas explicitement les invités à la criminalité, le point crucial est ailleurs: tous les acteurs jouant les « thugs » sont des personnes non blanches. Le groupe inclut Adib Alkhalidey (d'origine arabe), un membre régulier de la distribution, ainsi que des acteurs afrodescendants qui ne sont pas des comédiens récurrents de la série. Ce qui saute aux yeux alors c'est que le choix d'associer la criminalité à des personnes non blanches était délibéré, d'autant plus que la distribution de *Like-moi!* comptait des acteurs blancs qui auraient pu jouer ces rôles de « thugs ». On comprend alors que, pour que le ressort comique du sketch fonctionne, il fallait s'appuyer sur l'amalgame entre criminalité et Blackness (ou, du moins, et non-blanchité). Et là où les comédiens réguliers ne suffisaient pas, on a engagé des figurants Noirs pour s'assurer que cette association soit sans équivoque.

4.4.1.2. L'intensité interdépendante

L'intensité interdépendante se manifeste à l'écran par une économie morale différenciée. Les crimes commis par des personnages blancs sont souvent présentés avec une complexité psychologique qui invite à la sympathie, voire à la glorification. Des films comme *The Wolf of Wall Street* (2013) ou des séries comme *Billions* (2016-2023) dépeignent les crimes financiers de leurs protagonistes blancs comme des transgressions audacieuses, des symptômes d'une ambition démesurée dans un système capitaliste corrompu. Les personnages sont charismatiques, complexes, et le public est invité à partager leur frénésie hédoniste.

À l'inverse, les crimes associés aux personnages Noirs, comme dans la série *The Wire* (2002-2008), bien que dépeints avec un réalisme sociologique intéressant, sont rarement glorifiés.

Ils sont présentés comme une conséquence quasi inéluctable de l'environnement, une tragédie systémique plutôt qu'une épopée de l'ambition individuelle. L'intensité est claire: le crime « blanc » est souvent une histoire de génie dévoyé; le crime « Noir » est une histoire de déterminisme social.

La représentation des tueurs en série est encore plus parlante. Le tueur en série blanc, qu'il soit fictif comme Hannibal Lecter ou réel comme Ted Bundy, est souvent fétichisé. On explore sa psyché, son intelligence, son raffinement, créant une fascination morbide qui humanise le monstre. Comme le note Molly Wolfe, c'est comme si les documentaires sur Bundy offraient souvent un « hommage macabre à un homme blanc, beau et intelligent » (Wolfe, 2020). Les tueurs en série Noirs, quant à eux, sont largement absents de cette mythologie populaire. Lorsqu'ils sont mentionnés, c'est généralement sous forme de statistiques froides, sans l'exploration psychologique complexe réservée à leurs homologues blancs. Ce déséquilibre reflète une hiérarchie raciale de la monstruosité: la monstruosité blanche est une énigme fascinante; la monstruosité Noire est une simple confirmation de l'amalgame racial.



Image tirée de la série Netflix *Extremely Wicked, Shockingly Vile and Evil* (2019) montrant Ted Bundy (Zac Efron) (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025).

Le film *Six Degrees of Separation* (1993) offre une illustration éloquent de l'intensité interdépendante. Dans *Six Degrees*, le riche couple Kittredge, Flan (Donald Sutherland) et Ouisa (Stockard Channing), rencontre un jeune homme, présumément un ami de collègue de leur fils, nommé Paul (Will Smith) qui se présente un soir sur le pas de leur porte. Paul, qui est Noir, affirme avoir été poignardé (*mugged*) dans un parc voisin et leur demande de lui venir en aide. Les Kittredge sont au début réticent·e·s à ouvrir leur demeure à cet étranger, mais décident néanmoins de l'aider à soigner sa blessure, moment pendant lequel il et elle entament une conversation avec lui. Pendant cette discussion, Paul les impressionne par son intelligence, son éloquence et son charme. Il fait preuve de goûts raffinés, d'un esprit vif, d'une connaissance approfondie de la littérature et des arts culinaires, ce qui le rend très sympathique aux yeux des Kittredge.



Image tirée de *Six Degrees of Separation* (1993) montrant, de gauche à droite, Flan Kittredge (Donald Sutherland), Geoffrey Miller (Ian McKellen), Ouisa Kittredge (Stockard Channing), et Paul (Will Smith) (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025).

Au cours de cette soirée avec Paul, il et elle sont séduit·e·s par ses compliments sur leur mode de vie luxueux et décident de lui donner de l'argent pour le soutenir et de le garder à dormir, car il se fait tard et sa blessure inquiète. Cependant, l'illusion de la personnalité de Paul commence à s'effriter lorsque, pendant la nuit, Ouisa le surprend au lit avec un inconnu et les soupçonne de

vouloir cambrioler la résidence. Quelques jours s'écoulent après que les Kittredge aient finalement chassé Paul et son complice, au cours desquels il et elle font une petite enquête sur Paul. Cela les amène à découvrir que ce dernier n'est pas du tout un ami de leur fils, et qu'ils ne sont véritablement que les dernières d'une série de victimes riches que Paul a cherché à tromper pour avoir accès à des résidences de l'*Upper East Side* de Manhattan.

Paul est d'abord présenté comme un jeune homme Noir poli et inoffensif qui semble être une victime des circonstances, cherchant de l'aide après avoir été poignardé. Ce portrait initial répond aux attentes et aux préjugés du couple blanc aisé, ainsi qu'à ceux des spectateur·trice·s. Ces préjugés assimilent typiquement les personnes Noires à la criminalité, mais le comportement cultivé et l'éloquence de Paul remettent en question ces idées préconçues. Le scénario subvertit ces préjugés en présentant Paul comme un être raffiné et semblable au couple blanc en termes de goût et d'intellect. Cet alignement sur leur monde permet à Flan et Ouisa de voir plus facilement au-delà de sa race et de le percevoir comme « l'un des leurs », baissant ainsi leur garde. En fait, Paul minimise son identité raciale pour se fondre dans leur environnement et gagner leur confiance. Cependant, cette perception change radicalement lorsque Ouisa surprend Paul en compagnie d'un escroc. À ce moment-là, le scénario pivote et commence à révéler la véritable identité de Paul en tant qu'arnaqueur chevronné. Cette révélation s'aligne sur la réémergence de son identité raciale aux yeux des Kittredges et, symboliquement, dans le récit. Paul n'est plus le jeune homme charmant et érudit, mais il est redéfini à travers leur colère et leur désillusion en un criminel: un homme Noir trompeur qui a exploité leur sympathie et leur ouverture d'esprit. C'est l'autre facette de cette intensité interdépendante: la résurgence de son identité Noire perçue est directement couplée à une perception intensifiée de sa criminalité, satisfaisant et renforçant ainsi leurs préjugés raciaux sous-jacents.

Cette distinction est cruciale et distingue le portrait de Paul du traitement « humanisant » qui, selon Wolfe, est réservé à des criminels blancs à l'écran. Bien que le film présente initialement Paul comme complexe et intelligent, ces traits sont cadrés comme une façade (c'-à-d., les outils de sa tromperie) et ne lui sont accordés qu'avant que sa criminalité ne soit révélée. Une fois son imposture révélée, l'accent narratif pivote pour cadrer son intelligence à travers les yeux des Kittredge, alors qu'ils tentent de comprendre ce qui leur est arrivé. D'une certaine manière, l'intelligence de Paul (et son histoire personnelle) n'est pas utilisée pour humaniser sa criminalité (comme c'est le cas pour les criminels blancs dont parle Wolfe), mais plutôt pour criminaliser son humanité. Sa profondeur et son charme semblent réduits à de simples instruments de son crime, renforçant la menace qu'il représente plutôt que de permettre une véritable exploration de l'homme derrière l'imposture.

4.4.1.3. L'intransigeance

L'intransigeance de l'amalgame racial se manifeste crûment dans la représentation des enfants Noirs à l'écran. Comme l'a montré Wanda Parham-Payne, l'histoire du cinéma a systématiquement associé l'enfance Noire à la violence et à la criminalité, tout en lui refusant la présomption d'innocence (Parham-Payne, 2022).

Des films contemporains sur l'esclavage comme *12 Years a Slave* (2013) montrent des enfants esclavagisé·e·s jouant nonchalamment près d'actes de torture, ce qui renforce l'idée qu'ils sont « natif·ve·s de la violence » (*born of violence*) (Parham-Payne, 2022, p. 463). Les films du Blaxploitation des années 1970, tout comme les *hood movies* des années 1990, ont souvent dépeint les jeunes Noirs comme des produits de ghettos dysfonctionnels, plongés dans la criminalité et la toxicomanie. Même une série acclamée comme *The Wire* a largement contribué à cette imagerie,

en montrant des enfants Noirs « activement engagé·e·s dans des activités criminelles » (Parham-Payne, 2022, p. 467).

Cette association persistante à la criminalité a pour corollaire un déni d'innocence et de vulnérabilité: « Il est rare que les enfants [Noir·e·s] soient considéré·e·s comme des victimes » (Parham-Payne, 2022, p. 467). Les archétypes de l'enfant victime à l'écran, dans *The Lovely Bones* (2009) ou *Man on Fire* (2004), par exemple, sont presque exclusivement blancs. La controverse autour du casting d'Amandla Stenberg, une jeune actrice Noire, pour le rôle de Rue dans *Hunger Games* (2012) est tristement révélatrice: des fans du livre ont exprimé sur les réseaux sociaux que la mort du personnage était « moins triste » parce qu'elle était Noire, démontrant une incapacité à accorder la même empathie et le même statut de victime innocente à une enfant Noire.



Image tirée de *A Time to Kill* (1996), montrant au premier plan, de gauche à droite, Jake Brigance (Matthew McConaughey) et Carl Lee Hailey (Samuel L. Jackson) pendant le procès de ce dernier (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025).

Le film *A Time to Kill* (1996) thématise explicitement cette hiérarchie de l'empathie. L'avocat blanc Jake Brigance (Matthew McConaughey), défendant un père Noir (Samuel L. Jackson) qui a tué les violeurs de sa fille de dix ans, ne parvient à convaincre le jury qu'à l'issue d'une

manœuvre rhétorique finale: après avoir décrit les horreurs subies par la fillette, il leur lance: « Maintenant, imaginez qu'elle est blanche ». Ce changement rhétorique modifie radicalement la perception du jury, ce qui conduit à l'acquittement de son client. La scène souligne un message essentiel: « pour qu'un·e [enfant Noir·e] soit considéré·e comme une victime, il·elle doit d'abord être vu·e sous une forme acceptable –un·e représentant·e de l'archétype hégémonique capable de susciter l'empathie du public » (Parham-Payne, 2022, p. 469); il·elle doit être blanc·he.

4.4.2. La critique de l'amalgame racial à l'écran

Si de nombreuses œuvres renforcent l'amalgame, un corpus croissant de films et de séries présente ce qui me semble être une dénonciation de cet amalgame, souvent d'une manière qui dénonce la criminalisation des personnes Noires par la police ou des figures d'autorité. Encore une fois, j'illustre cela en prenant chaque caractéristique tout à tour.

4.4.2.1. La relation bidirectionnelle

La série *Dear White People* (2017-2021) propose une critique percutante de la bidirectionnalité dans une scène de l'épisode 5 de la première saison. Lors d'une fête, une dispute éclate entre Reggie, un étudiant Noir, et un étudiant blanc. La sécurité du campus intervient et cible immédiatement Reggie, lui demandant sa carte étudiante. La situation dégénère lorsque l'agent de sécurité, face au refus de Reggie de s'exécuter immédiatement, pointe son arme sur lui.



Image tirée de la première saison de la série Netflix *Dear White People* (2017-2021) montrant Reggie (Marque Richardson), perturbé, en train de tendre sa carte d'identité à un agent de sécurité qui braque son arme à feu sur lui (image capturée par l'auteur).

La scène expose brillamment la logique de l'amalgame: dans un espace majoritairement blanc, la simple présence d'un corps Noir, lu comme récalcitrant ou en colère, déclenche une présomption de menace et de criminalité (S→C). L'agentivité de Reggie (c.-à-d. son droit d'être en colère, de questionner une demande injuste) est immédiatement réinterprétée comme une agression criminelle. La scène force le·la spectateur·trice à ressentir la terreur et l'humiliation de cette criminalisation instantanée, où être Noir et revendiquer ses droits, son agentivité, suffit à mettre sa vie en danger.

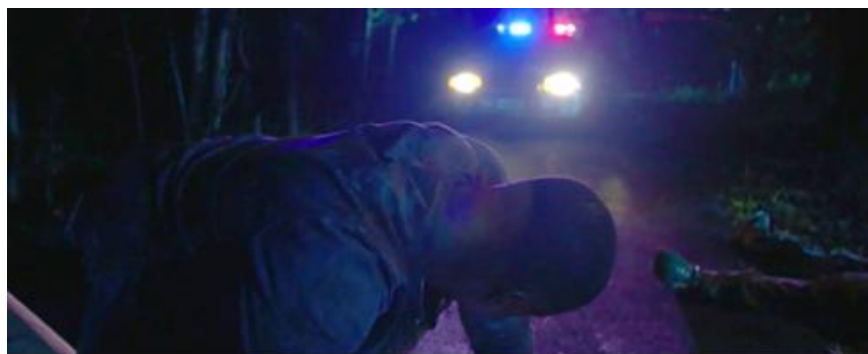


Image tirée de la série canadienne *Tallboyz* (2019-2022), montrant, de gauche à droite, les créateurs de la série Vance Banzo, Tim Blair, Guled Abdi et Franco Nguyen (image capturée par l'auteur).

Sur un ton satirique, l'émission de sketches canadienne *Tallboyz* (2019-2022) critique similairement la nature routinière de ce profilage. Dans un sketch, deux hommes Noirs sont arrêtés par la police. Le conducteur, imperturbable, récite mot pour mot et en parfaite synchronisation toutes les paroles du policier, au moment même que celui-ci les prononce. À son ami stupéfait, il explique calmement: « J'ai vécu cela une centaine de fois ». La satire met en lumière l'absurdité d'une interaction si prévisible qu'elle en devient un script. Elle dénonce comment le profilage racial transforme l'exercice de l'autorité policière en un rituel de suspicion, où l'amalgame racial (S↔C) est si ancré qu'il en devient une procédure standard.

4.4.2.2. L'intensité interdépendante

Le film d'horreur *Get Out* (2017) de Jordan Peele joue de manière magistrale avec l'intensité interdépendante de l'amalgame racial pour générer une tension servant de critique sociale. Le film suit Chris Washington (Daniel Kaluuya), un jeune photographe Noir, alors qu'il rend visite à la famille de sa copine blanche, Rose (Allison Williams). Il y découvre un horrible secret: la famille transplante la conscience de personnes blanches dans les corps de personnes Noires, qu'elle exploite pour leurs avantages physiques présumés, reléguant leurs victimes au statut de spectateur·trice·s paralysé·e·s dans leur propre corps (un état nommé « The Sunken Place ») (Bastos Da Silva, 2019).



Images tirées de *Get Out* (2017) montrant Chris Washington (Daniel Kaluuya) craignant une altercation létale avec la police (disponibles respectivement [ici](#) et [ici](#), consultées le 24 février 2025).

Dans la scène finale de l'évasion de Chris, alors qu'il se tient, ensanglanté et en apparence menaçant, au-dessus de Rose au milieu des décombres, l'arrivée de ce qui semble être des gyrophares de police crée une tension raciale palpable. Le public, conditionné par tant par les représentations médiatiques problématiques que par les innombrables exemples de violences et meurtres anti-Noir commis par la police, craint instinctivement pour la vie de Chris, anticipant une issue tragique³⁴. Cette scène expose l'intensité interdépendante: l'apparence de Chris et les circonstances amplifient la menace perçue, ce qui, en retour, augmente le risque d'une réponse policière violente en raison de sa race. Cependant, le film subvertit cette attente. Le véhicule n'est pas celui de la

³⁴ Comme ça été le cas pour Tamir Rice, qui s'est fait assassiner par la police à peine quelques secondes après leur arrivée dans le parc où ce dernier jouait avec un pistolet en plastique (Parham-Payne, 2022, p. 471).

police, mais celui de son ami Rod (Lil Rel Howery) (qui travaille comme douanier). Ce retournement de situation ne fait pas qu'apaiser l'anxiété du·de la spectateur·trice; il agit comme une critique de la peur que le public vient de ressentir, une peur générée par la reconnaissance même que l'amalgame entre la Blackness de Chris et la criminalité apparente aurait pu lui être fatal, un danger que les personnes blanches n'ont jamais à craindre d'emblée (Means Coleman, 2023a, p. 321).

Dans *Candyman* (2021) de Nia da Costa, la critique de l'intensité interdépendante se manifeste à travers la reconnaissance par le protagoniste que son identité raciale est inextricablement liée au stigmate criminel que la société impose sur les personnes Noires³⁵. Le film suit l'artiste Anthony McCoy (Yahya Abdul-Mateen II) qui, en quête d'inspiration, se plonge dans la légende urbaine de Candyman, liée au quartier gentrifié de Cabrini-Green à Chicago. Guidé par un résident local, William Burke (Colman Domingo), Anthony découvre son lien personnel avec le mythe, ce

³⁵ Il importe de mentionner que *Get Out* et *Candyman* sont deux films d'horreur. L'horreur est depuis longtemps reconvenue comme un genre puissant permettant la subversion de narratifs culturels dominants et la remise en question de normes sociales problématiques. En effet, il semble que sa capacité à évoquer la peur et l'inconfort parvienne à ébranler les choses que les publics tiennent pour acquies, notamment au sujet de la race, de l'identité ou des structures sociales de pouvoir. Comme l'exprime Jon Towlson dans son livre *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present* (2014), c'est « dans les périodes de crise [...], les moments de traumatisme national et de conflit idéologique où l'effondrement social devient une menace, que les points de vue radicaux sont les plus susceptibles de trouver un public, ce qui explique peut-être pourquoi les films d'horreur jouissent de leur plus grande popularité dans ces moments-là » (Towlson, 2014, p. 6). Au-delà de *Get Out* et de *Candyman*, l'horreur constitue depuis longtemps un terrain fertile pour des histoires et représentations subversives plaçant des personnages Noirs en leur cœur. Par exemple, *Night of the Living Dead* (1968) de George A. Romero a défié les normes raciales en attribuant le rôle principal à Duane Jones, un acteur Noir, dans un genre alors largement dominé par des protagonistes blancs. (Il convient toutefois de souligner que la conclusion du film, où le protagoniste Noir est abattu par une foule blanche qui le perçoit comme une menace, s'inscrit dans une logique raciste, même selon les standards de l'époque...) (Assomull, 2022 ; Bellot *et al.*, 2021). Le recours de l'horreur à la métaphore et à l'allégorie lui permet d'aborder des enjeux sociaux complexes d'une manière que peu d'autres genres peuvent égaler. Comme le soulignent Robin R. Means Coleman et Novotny Lawrence dans l'introduction de leur ouvrage collectif *The Oxford Handbook of Black Horror Film* (2025), l'horreur mobilise fréquemment des thèmes « tels que les pratiques et croyances religieuses, l'importance de la science, le traitement réservé aux 'étranger·ère·s', les identités sexuelles et de genre, le pouvoir et le contrôle, les idéologies sociopolitiques, le bien et le mal, le monstrueux et la violence (fondée sur l'identité) », qui sous-tendent bien des peurs et angoisses sociales, ce qui permet aux cinéastes des critiques riches (Means Coleman et Lawrence, 2025b). Cela s'illustre clairement tant dans le *Candyman* original de 1992 que dans celui de 2021, qui explorent l'héritage de la violence raciale et de la gentrification à travers le prisme de la légende urbaine. Par l'exagération et la transgression, l'horreur a le pouvoir de déconstruire les récits dominants et d'ouvrir un espace où les voix marginalisées peuvent se réapproprier leurs histoires. Elle peut ainsi transformer l'usage historique des personnages Noirs comme « Autre » (cf. Hall, 2013) en un véritable outil d'émancipation et de résistance, un point sur lequel je reviendrai plus loin.

qui déclenche une transformation terrifiante orchestrée par Burke pour créer un nouveau Candyman, symbole de résistance. Le processus culmine lorsque Anthony est abattu par la police, un acte qui catalyse sa renaissance en tant qu'esprit vengeur (Bramesco, 2021 ; Henderson, 2021 ; Means Coleman et Lawrence, 2025a ; Mollenthiel, 2023 ; Petrelli, 2023).



Image tirée de *Candyman* (2021) montrant Anthony McCoy (Yahya Abdul-Mateen II), perturbé par ce qu'il a appris sur la légende de Candyman (disponible [ici](#), consultée le 24 février 2025).

Le film établit un parallèle direct: à mesure que l'engagement d'Anthony envers son héritage et les traumatismes de sa communauté Noire s'intensifient, sa monstruosité perçue et son alignement avec des comportements « criminels » ou « criminalisés » augmentent également. Sa transformation finale en Candyman devient une manifestation brutale de l'amalgame racial, où son identité et la violence qui lui est associée deviennent indissociables. Cependant, le film retourne cette logique en une critique acerbe. Le monstre n'est pas le produit d'une criminalité inhérente à la Blackness, mais le résultat direct de la violence systémique blanche: la brutalité policière et la gentrification. Lorsque Bri (Teyonah Parris), la copine d'Anthony, choisit d'invoquer l'esprit de

Candyman pour se venger des policiers qui l'ont injustement tué, le film opère un puissant renversement (Means Coleman, 2023a, p. 333). Il souligne le paradoxe d'un système où les crimes de la police restent impunis, alors même qu'ils sont statistiquement plus significatifs que la prétendue « criminalité Noire³⁶ ».

4.4.2.3. L'intransigeance

La série québécoise *Lakay Nou* (2024) offre une critique de l'intransigeance de l'amalgame face à la jeunesse. Dans une scène de la première saison, Jude, un adolescent Noir, conduit sa petite sœur blessée à l'hôpital avec son permis d'apprenti. Arrêté par la police, ses intentions et sa situation d'urgence sont complètement ignorées. Son identité d'« adolescent », de « grand frère protecteur », est balayée par celle de « jeune Noir suspect dans une belle voiture ». La police interprète sa coopération (il met les mains en l'air et se penche sur le capot comme son père le lui a appris) non pas comme de la peur ou de la soumission, mais comme la preuve qu'il a l'habitude des arrestations (« Pas son premier rodéo, le kid »). Son âge, loin de lui conférer une once d'indulgence, est simplement un détail dans un dossier criminel déjà écrit d'avance dans l'esprit des policier·ère·s. Cette scène montre comment l'amalgame est si intransigeant qu'il ne laisse aucune place à la nuance, à l'empathie ou à la simple reconnaissance de l'humanité de Jude.

³⁶ À titre indicatif, il a été révélé que la police a tué « au moins 1 201 personnes » aux États-Unis en 2022, un nombre plus élevé qu'à toute autre année de la dernière décennie (Mapping Police Violence, 2024), tandis qu'elle a tué 737 personnes au Canada entre 2000 et 2022 (Tracking (In)Justice, 2023).



Image tirée de la série québécoise *Lakay Nou* (2024), montrant l'arrestation de Jude Honoré-Prospère (Stanley Exantus) par la police (image capturée par l'auteur).

Enfin, le film *The Angry Black Girl and Her Monster* (2023) dénonce cette intransigence dans le contexte scolaire. Vicaria, une adolescente surdouée, est perçue comme une menace par son enseignante blanche, qui appelle la sécurité parce qu'elle se sent « provoquée » par l'intelligence et l'insistance de son élève. La curiosité intellectuelle de Vicaria est réinterprétée comme de l'insubordination.



Image tirée du film *The Angry Black Girl and her Monster* (2023), montrant un plan large de la classe de Vicaria (Laya DeLeon Hayes), avant que celle-ci ne soit plaquée violemment au sol par l'agent de sécurité (image capturée par l'auteur).

Son identité de « jeune fille » et d'« élève brillante » est éclipsée par le stéréotype de la « jeune Noire en colère » (stéréotype sur lequel joue habilement le titre même du film) La violence de la scène, où elle est plaquée au sol par un agent de sécurité pour avoir refusé d'aller en retenue, illustre comment l'amalgame racial transforme les espaces d'éducation en lieux de surveillance et de punition pour les jeunes Noir·e·s, dont l'agentivité est systématiquement perçue comme une menace criminelle.

Dans l'ensemble, ce que j'ai voulu montrer, au moyens des précédents exemples, c'est l'amalgame racial dont parle Bierria, peut s'observer dans les représentations des personnes Noires à l'écran. Mais plus encore, je désire exprimer que cet amalgame, tel qu'il peut être mobilisé dans des films et séries grand public, contribue à la dépersonnalisation de personnages Noirs, et peut être esthétiquement violent. Pour reprendre les deux plans de la dépersonnalisation de Taylor (introduits au chapitre précédent), il me semble que l'amalgame racial dépersonnalise tant sur le plan de la diégèse (la forme) que de la narration (le contenu). Premièrement, l'amalgame racial *construit* les personnages Noirs non pas comme des individus complexes, mais suivant des stéréotypes ou des personnages-types définis par la criminalité. Le « jeune Noir du ghetto », le « dealer », le « voyou menaçant » ne sont pas des personnalités, mais des incarnations de l'amalgame. Ils existent principalement pour personnifier un trait unique (c.-à-d., la déviance) plutôt que la configuration complexe de traits qui forge une personne. C'est bien ce que Bierria propose: la fusion entre la Blackness et criminalité est si importante qu'elle efface toute autre dimension de leur humanité, les réduisant à des objets définis par la menace qu'ils représentent (Bierria, 2022).

Deuxièmement, cette objectivation initiale dicte la fonction narrative de ces personnages. Une fois réduits à l'état de menace, ils sont déployés pour servir le récit de la blancheur. Ils deviennent des marqueurs de déviance, leur simple présence signalant un déclin moral ou un danger im-

minent contre lequel le·a protagoniste blanc·he doit lutter, se définir ou trouver sa propre rédemption. Leur fonction n'est pas de vivre leur propre histoire, mais de servir de catalyseur ou d'obstacle dans celle des autres, devenant ainsi des « miroirs » qui permettent à la blanchité de se voir comme ordonnée, civilisée et juste, par contraste (Townes, 2020, 2022b).

Au reste, tout comme l'animalisation est une forme de dépersonnalisation, l'amalgame racial est esthétiquement violent car il porte atteinte à l'agentivité esthétique. L'agentivité des personnes Noires peut se voir attaquée, encore une fois, à cause du « piège représentationnel », soit le fait que pour être produite, les histoires doivent se conformer à certains barèmes et risquent de reproduire des tropes problématiques pour être commercialement viables. Faute de quoi, les œuvres créées par des personnes Noires à l'écran peuvent se voir marginalisées, ou les acteur·trice·s peuvent ne pas avoir les mêmes opportunités. Ce qu'on peut dire alors : la liberté créative peut être entravée par l'amalgame racial.

Mais cet amalgame entrave également l'agentivité appréciative. En martelant cette association, elle conditionne les spectateur·trice·s (Noir·e·s comme non-Noir·e·s) à percevoir la Blackness à travers un filtre de peur et de suspicion. Pour les personnes Noires, cela peut mener à l'intériorisation d'un regard hostile, érodant la capacité d'apprécier leur propre culture et identité sans le poids de cette signification dégradante qui leur est assignée (cf. Chavis et Johnson, 2023 ; Clarke *et al.*, 2025 ; Sanders *et al.*, 2024 ; Willis *et al.*, 2021).

Ainsi, l'amalgame racial n'est pas qu'une simple erreur de représentation. Cela peut dépersonnaliser les personnages Noirs à l'écran d'une manière qui est esthétiquement violente, en les réduisant à des fonctions narratives au service de la blanchité, tout en portant atteinte à l'agentivité des personnes Noires en tant qu'êtres esthétiques. Elle perpétue un préjudice raciste en naturalisant une association qui a des conséquences mortifères bien au-delà de l'écran.

4.5. Conclusion de chapitre

Dans ce chapitre, je me suis intéressé à montrer que, malgré les progrès de surface, les films et séries grand public peuvent continuer à exercer une violence esthétique insidieuse envers les personnes Noir·e·s. J'ai montré cela en soulève des exemples de deux choses à l'écran: d'abord, l'animalisation dans le cinéma d'animation et, ensuite, l'amalgame racial entre Blackness et criminalité. Avec ces exemples, j'ai voulu exprimer que la dépersonnalisation des personnages et des personnes Noirs, esthétiquement violente, persiste, ancrée dans des constructions racistes que l'industrie peine à démanteler. Face à cette persistance, j'explore dans le chapitre suivant comment penser la résistance esthétique.

CHAPITRE 5 – Agentivités résistantes, *Blaxploitation* et afrofuturisme

« [...] opaque, sombre, ombragé, obscur – sont métaphoriques lorsqu’ils sont appliqués au langage. Mais en photographie [et au cinéma], ils sont littéraux, et ce n’est qu’après avoir été perçus comme des faits physiques qu’ils redeviennent métaphoriques, des histoires visuelles sur la résistance durement gagnée et digne d’être conservée de la Blackness elle-même. C’est comme si le monde, dans son insouciance, avait dit: “ Vous êtes tout simplement trop foncé·e·s” et que ces artistes, déterminé·e·s à effacer cette façon absurde de penser, avaient tranquillement répondu: “ Mais vous n’avez aucune idée de notre Blackness, ni de ce qu’elle peut contenir” » (Cole, 2021, p. 406)

5.1. Introduction

Dans son chapitre « Bury Me in the Ocean: Marvel’s Black Panther and the Politics of Performative Wokeness » (2023), Artel Great analyse de manière critique le film *Marvel’s Black Panther*³⁷ (2018), en s’opposant aux lectures majoritairement laudatives qui l’ont consacré comme une œuvre « révolutionnaire » pour le cinéma Noir (Great, 2023, p. 37). Il situe la sortie de Black Panther à un moment paradoxal: d’un côté, une vague de créateur·trice·s Noir·e·s connaissait un succès critique et commercial sans précédent, que certain·e·s ont qualifié de « nouvelle renaissance Noire », comme je l’ai mentionné en amorce du chapitre deux (l’auteur cite en exemples les succès télévisuels de Shonda Rhimes, les triomphes de *Moonlight* [2016] de Barry Jenkins et de *Get Out* [2017] de Jordan Peele, ainsi que l’impact politique et culturel des albums *Lemonade* [2016] de Beyoncé et *To Pimp a Butterfly* [2015] de Kendrick Lamar, témoignant d’une vitalité artistique et d’un engagement politique Noir de plus en plus visibles et célébrés); de l’autre côté, l’effervescence de ce moment culturel particulier pour des créateur·trice·s Noir·e·s s’est trouvé assombrie par une réalité sociale brutale mettant au premier plan le mouvement #BlackLivesMatter, orienté sur une critique nationale (et internationale) des meurtres incessants de personnes Noires, dont Trayvon Martin, Eric Garner, ou Mike Brown (Great, 2023, p. 36-37). Il s’est agi d’une période marquée

³⁷ Je suis cet auteur en employant l’expression (plus longue) « *Marvel’s Black Panther* » pour distinguer le film (et lutter contre l’effacement) du *Black Panther Party for Self-Defense*, un mouvement révolutionnaire dont l’héritage ne doit pas être dilué ou remplacé dans l’imaginaire collectif par une franchise hollywoodienne (cf. Martin et Bloom, 2021).

par la colère, les manifestations et une prise de conscience accrue de la persistance du racisme systémique, contredisant le mythe d'une Amérique « post- raciale » dont beaucoup voyait l'apogée dans l'élection de Barack Obama en 2008 (Great, 2023, p. 37). Et Great souligne que c'est dans ce climat à la fois commercialement porteur pour la culture Noire et politiquement explosif que Marvel's Black Panther a été lancé; Disney a su capitaliser sur cette dualité, créant un produit culturel qui a pu être célébré comme un jalon de la représentation tout en étant suffisamment inoffensif pour ne pas aliéner une industrie et un public blanc, dont ce statu quo protège les intérêts (Great, 2023, p. 38).

En effet, selon cet auteur, malgré ses apparences progressistes et sa célébration d'une esthétique Noire, le film incarnerait une sorte de « wokeness performative », ce qui pour lui renvoie à « l'exploitation et la récupération de l'esthétique de la Blackness politique radicale pour générer des profits financiers et satisfaire des motivations commerciales, par opposition à l'expression sincère ou à l'engagement véritable envers les politiques et principes culturels libérateurs des Noirs » (Great, 2023, p. 38). En d'autres termes, il s'agit d'adopter l'apparence de la conscience sociale et de la solidarité avec les mouvements de justice raciale, mais uniquement en surface. L'esthétique de la résistance (les coiffures, les costumes inspirés de diverses cultures africaines, les thèmes de la royauté et de la fierté Noire) est utilisée comme un argument marketing, vidée de sa substance politique radicale. Great insiste sur le fait que ni Marvel ni Disney n'ont utilisé leur immense pouvoir économique et politique pour soutenir concrètement les demandes des communautés Noires. Le film devient ainsi une coquille vide, un produit qui « donne l'impression d'une solidarité Noire tout en maintenant le statu quo du cinéma en matière de race » (Great, 2023, p. 38). Cette stratégie permet aux conglomérats de tirer profit de l'air du temps tout en s'assurant que l'idéologie sous-jacente du film demeure « sans danger pour les consommateur·trice·s blanc·he·s » (Great, 2023, p. 38).

Dans une déconstruction systématique du film visant à démontrer son inscription dans des moules hollywoodiens bien établis plutôt que une originalité soi-disant révolutionnaire, Great expose d'abord *Marvel's Black Panther* comme un film « High Concept » classique dont la formule narrative, centrée sur le « voyage du héros » et un potentiel de marchandisage massif, rappelle celle de *Star Wars* (Wyatt, 1994), avant de relayer les critiques d'intellectuel·le·s africain·e·s qui lui reprochent de reconduire une vision réductrice et colonialiste de l'Afrique par l'emploi de tropes problématiques et d'une esthétique de l'exotisme primitif (cf. Amulega et al., 2024 ; Asante et Nziba Pindi, 2020 ; Mabasa et Boshoff, 2022), pour enfin nuancer l'éloge de son prétendu « *Africana womanism* » en soutenant que ses personnages féminins forts (comme Okoye [Danai Gurira] ou Shuri [Letitia Wright]) demeurent subordonnés à la structure patriarcale, leur pouvoir ne fonctionnant ultimement que comme un accessoire esthétique qui réifie l'hétéronormativité traditionnelle (Great, 2023, p. 42-46).



Image/GIF tirée de *Marvel's Black Panther* (2018), montrant Eril Killmonger (Michael B. Jordan, au centre) et la curatrice du British Museum (disponible ici, consultée le 5 octobre 2025).

Au reste, Great aborde les failles idéologiques majeures qui trahissent l'idéologie conservatrice du film, s'attaquant d'abord au retour « franchement consternant » du trope éculé du

« White savior » incarné par l'agent de la CIA Everett Ross (Martin Freeman), lequel, au mépris du passé prédateur de son institution, est érigé en allié puis en héros dans une forme de propagande qui blanchit l'histoire, pour ensuite critiquer, crucialement, la manière dont le film antagonise le personnage d'Erik Killmonger (Michael B. Jordan), personnage complexe représentant la diaspora et le traumatisme systémique dont la violence est transformée en rage illégitime de « super-thug », forçant ainsi le public à prendre parti pour le monarque isolationniste contre le révolutionnaire diasporique et neutralisant par le fait même toute possibilité d'alliance contre l'hégémonie blanche, un échec idéologique dont la popularité du #TeamKillmonger sur les réseaux sociaux témoigne de la profonde mauvaise gestion (Great, 2023, p. 46-53).

En guise de clé de lecture finale pour expliquer le succès phénoménal du film malgré ses failles idéologiques, Great aborde la théorie de la « politique de la soif » (*politics of thirst*), avançant que les publics Noirs, ayant été si longtemps privés de représentation au point de développer une soif intense pour des images qui leur ressemblent, sont prêts à s'abreuver de n'importe quel produit grand public leur étant offert, même lorsque celui-ci, en embrassant le simple signe de la Blackness tout en maintenant les fondements politiques de la blancheur, ne fonctionne ultimement que comme un placebo social qui apaise temporairement une communauté par une illusion de progrès sans jamais rien changer aux structures de pouvoir fondamentales d'Hollywood ou de la société (Great, 2023, p. 53-54).

Dans l'ensemble, le texte de Great est important en ce qu'il souligne avec brio que *Marvel's Black Panther*, au-delà de sa célébration de l'agentivité et de l'esthétique Noires, devrait être lu comme une incarnation aboutie de la capacité d'Hollywood à absorber, neutraliser et revendre la contre-culture, vidée de sa charge subversive.

C'est ce point important qui m'amène directement à la question que je souhaite aborder dans ce dernier chapitre. Malgré les avancées en matière de diversité, le pouvoir décisionnel et

financier dans les industries cinématographiques et télévisuelles reste concentré entre les mains d'une élite majoritairement blanche. Si une œuvre aussi importante que Black Panther reconduit l'hégémonie blanche dans l'industrie malgré une focalisation (en apparence) marquée par une meilleure représentation des personnes Noires à l'écran, qu'est-ce que serait une résistance authentique pour les personnes Noires dans cette industrie, une résistance se déployant dans la reconnaissance de l'agentivité réelle et créative de ces personnes, et orientée dans la déconstruction de la violence esthétique que j'ai abordée précédemment? Comment cette agentivité résistante pourrait-elle émerger?

La thèse centrale de ce chapitre est la suivante: le modèle d'agentivités résistantes développé par Alisa Bierria peut être mise en dialogue avec les écrits sur/le mouvement afrofuturiste, pour penser la résistance esthétique des personnes Noires à l'écran orienté notamment dans une posture résistance esthétique à la blanchité dominante.

Afin de développer cet argumentaire, je m'attache d'abord à expliquer le modèle d'agentivités résistantes de Bierria pour montrer comment il permet de comprendre des stratégies Noires dans les industries cinématographiques, illustrant mon propos par l'exemple du mouvement Blaxploitation où des artistes Noir·e·s ont su déployer des formes créatives de résistance en dépit de contextes oppressifs. Ensuite, reconnaissant les limites de cette agentivité dans un cadre corporatif dominé par la blanchité, je m'oriente vers un « afrofutur », lequel s'exprime tant par la contestation des images dominantes que par la création radicale de nouveaux mondes esthétiques et manières de vivre culturelles au-delà de l'ignorance blanche.

5.2. Agentivités résistantes et Blaxploitation

5.2.1. Autonomie social et agentivités résistantes

Dans son article de 2014, « *Missing in Action: Violence, Power, and Discerning Agency* », Alisa Bierria explore comment l'agentivité morale d'une personne se construit socialement à travers des constructions et échanges d'intentions et de significations intersubjectives partagées par l'ensemble de la communauté morale. Alors que de nombreuses féministes critiquent « les notions occidentales prédominantes d'agentivité et d'autonomie qui s'articulent autour d'un idéal universalisé d'un·e agent·e entièrement accompli·e (self-actualized), indépendant·e et efficace », en insistant plutôt sur l'idée que l'agentivité peut « être historiquement constituée, politiquement contingente, et institutionnellement régulée par la violence structurelle et la domination » (ex.: Code, 2000; Friedman, 2000; Krause, 2012; Lugones, 2003; Mackenzie & Stoljar, 2000; Meyers, 1989), ces perspectives féministes peinent pourtant à « expliquer comment l'oppression peut obstruer ou circonscrire l'action intentionnelle et autonome sans occulter ou disqualifier l'expérience et la pratique de l'agentivité par des personnes privées de leurs droits qui agissent intentionnellement malgré/contre/au sein de conditions d'oppression et de violence » (Bierria, 2014, p. 134-135). C'est-là une question centrale: comment une personne parvient-elle à conserver une agentivité malgré de possibles situations contraignantes ou oppressives?

On l'a vu, pour Bierria, l'autonomie est socialement construite: l'intention d'une personne vis-à-vis une action qu'elle effectue est aussi socialement authentifiée à travers la validation que les autres lui donnent. En effet, nombre des actions réalisées par une agente sont posées en pensant qu'elles produiront des significations sociales, c.-à-d., qu'elles seront lues d'une certaine manière par les autres (Bierria, 2014, p. 130). Ces actions (et intentions) sont profondément communicationnelles, et, grâce à elles, l'agente prend contact avec les autres: la reconnaissance, par les autres, de nos intentions est partie intégrante de l'agentivité morale. Ce processus procure à l'agente un

sentiment d'efficacité : « Savoir que son action est comprise par les autres [...] est une confirmation importante que l'agente réalise son intention comme elle l'avait prévu » (Bierria, 2014, p. 131). Cela crée en outre une signification commune, à travers laquelle les agentes parviennent à valider mutuellement leurs intentions.

Dans des contextes marqués par des oppressions et des dynamiques relationnelles et de pouvoir inégales sont susceptibles de se produire des distorsions entre l'intention de l'autrice et l'intention lue par les autres. Qu'advient-il alors du partage de significations sociales? Bierria s'appuie ici sur les travaux de Maria Lugones, qui soutient que seule une agente émancipée (*enfranchised*) raisonne et agit « dans un monde de sens et au sein d'institutions sociales, politiques et économiques qui la soutiennent et forment le cadre de ses formations d'intentions » (Lugones, 2003, p. 211, cité Bierria, 2014, p. 132). Autrement dit, il semble que le partage de significations sociales, dans des contextes marqués par l'oppression, est inégal et hiérarchisé. Les personnes émancipées, ou dominantes, occupent des places de pouvoir et monopolisent les significations sociales qui soutiennent leur position et permettent aux autres de lire socialement (et adéquatement) leurs actions (Bierria, 2014, p. 132). En revanche, les personnes démunies, ou minorisées, risquent davantage d'être lues comme subversives et, généralement, leurs discours ne parviennent pas à remettre en question les positions avantageées des autres (Bierria, 2014, p. 132).

Non seulement elle ne parvient pas à transmettre le "sens" qu'elle souhaitait communiquer, mais le soutien institutionnel accordé aux agentes émancipées alimente un sentiment d'auto-certitude, renforçant leur jugement sur son action et rendant moins probable qu'elles se remettent en question (Bierria, 2014, p. 132; cf. Medina, 2013).

Ainsi, afin de rendre compte de comment l'oppression peut entraver l'action intentionnelle sans pour autant nier l'agentivité (Bierria, 2014, p. 135), Bierria propose de penser l'agentivité d'après un modèle hétérogène. Un tel modèle permettrait de rendre compte de l'existence de formes agentiques d'actions résistantes pouvant être effectuées dans des contextes sociaux que des théories

de l'autonomie relationnelle qualifieraient autrement d'« invalidants ». Par ailleurs, ce modèle proposerait un langage théorique et des barèmes conceptuels pour discerner et comprendre les agentivités s'exerçant dans ces contextes. De plus, il éviterait de privilégier des formes d'agentivités qui bénéficient d'oppressions structurelles au détriment de celles qui ne sont pas (actuellement) ainsi reconnues. Ce modèle pourrait enfin permettre de distinguer des types d'agentivités structurelles soutenues (que l'on pourrait dire hégémoniques) d'agentivités marginales ou non socialement reconnues (que l'on pourrait qualifier de résistantes) (Bierrria, 2014, p. 137).

Bierrria relève trois formes d'agentivités résistantes découlant de ce modèle hétérogène: l'agentivité transformative, l'agentivité étrangère et l'agentivité insurgée. D'abord, l'agentivité transformative est orientée vers le renversement des « conditions d'oppression systématique » et la remise en question des conditions structurelles au travers desquelles des agentes peuvent voir leurs actions intentionnelles déformées ou déplacées (Bierrria, 2014, p. 139). Ensuite, l'agentivité étrangère (*alien*) cherche des sens en dehors des structures dominantes. Sans chercher à changer les conditions structurelles de l'oppression, cette agentivité résiste en cultivant « son propre univers de sens et de pratiques qui affirment ce qui n'est pas [socialement] valorisé » (Bierrria, 2014, p. 139-140). Enfin, l'agentivité insurgée ne cherche pas non plus à transformer les conditions d'oppression. Bien plutôt, il s'agit d'une agentivité qui « déstabilise, contourne ou manipule temporairement ces conditions afin d'atteindre des objectifs spécifiques » (Bierrria, 2014, p. 140). Elle s'exerce dans des contextes d'oppression et à travers l'élaboration de pratiques d'opposition provisoires visant à subvertir les pouvoirs en place, tout en demeurant définies par elles. S'il pourrait être difficile de déployer une telle agentivité de façon exclusive et prolongée, il faut reconnaître qu'elle met à profit des actions imaginatives et stratégiquement orientées, ce qui peut s'avérer fort utile « dans des circonstances où l'on est isolé et où l'on a peu d'options » (Bierrria, 2014, p. 140-141).

Je crois que le modèle hétérogène de Bierria, lequel souligne l'existence d'agentivités résistantes, peut rendre compte des actions agentiques déployées par les personnes Noires engagées dans le *Blaxploitation*. Mais avant d'aborder ce point, voyons ce qu'est le *Blaxploitation* et pourquoi certain.e.s considèrent que ce mouvement cinématographique a parfois été problématique.

5.2.2. *Blaxploitation*: stéréotypes et exploitation

Le terme « Blaxploitation » renvoie à un courant cinématographique (majoritairement) américain, incluant des films réalisés à la fois par des réalisateur·trice·s blanc·he·s et Noir·e·s, qui a débuté en 1970 et dont l'engouement a progressivement diminué vers 1975, qui mettait largement en scène des acteurs et actrices Noir·e·s et dépeignait les vies et les expériences de ces personnes, dans de grandes (et modestes) productions indépendantes et hollywoodiennes, et dont le public visé était (principalement) des personnes Noires américaines (Howard, 2021 ; Lawrence, 2008).

Les films les plus connus du *Blaxploitation* sont sans doute *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* de Mario Van Peebles (1971), *Shaft* de Gordon Parks (1971) et *Superfly* de Gordon Parks Jr. (1972). Ces films emploient tous une recette, déployée à profusion dans d'autres films du *Blaxploitation*, et qui est devenue l'emblème du mouvement: « un proxénète, un gangster [...] agissant avec violence afin de se venger de blanc·he·s corrompu·e·s, dans les confins romantisés du ghetto ou du centre-ville (inner-city) » (Guerrero, 1993b, p. 94).

Ces films sont passés à l'histoire parce qu'ils ont indéniablement réussi à changer la manière dont les personnes Noires étaient représentées au cinéma, notamment en présentant des personnages Noirs ambitieux et à fortes têtes, n'hésitant pas à revendiquer leur sexualité³⁸. Si ce cou-

³⁸Avant les années 1970, il était rare, voire impensable, de voir les sexualités de ces personnes autrement que dans des stéréotypes dégradants. Le célèbre acteur et militant Sidney Poitier, qui a atteint l'apogée de sa carrière à la fin des années 1960, s'est d'ailleurs illustré dans des rôles comme celui de John Wade Prentice, dans *Guess Who's Coming to*

rant cinématographique est parvenu à susciter des réponses positives, tant au moment de ses premières sorties en salles qu'à travers des interprétations actuelles (Butters Jr., 2019), le *Blaxploitation* a aussi été fortement critiqué. En effet, il a été condamné par beaucoup de personnes, qu'elles soient critiques de films, acteur·trice·s, réalisateur·trice·s ou militant·e·s, qu'elles soient Noires ou blanches. D'ailleurs, bien que la littérature sur le *Blaxploitation* présente des perspectives variées, deux problèmes principaux semblent communément admis: d'une part, nombre de personnes ont reproché au mouvement de véhiculer des stéréotypes dégradants et, d'autre part, le *Blaxploitation* a été dénoncé pour l'exploitation qui s'en dégage. Ces deux problèmes sont abordés et expliqués ci-après.

5.2.2.1. Ces films véhiculent des stéréotypes dégradants

Les films de *Blaxploitation* ont été critiqués de reconduire et véhiculer des stéréotypes dégradants. Parmi les critiques les plus notables du mouvement, il y a l'ancien directeur éditorial du magazine *Ebony*, Lerone Bennett, pour qui « les personnages des quartiers défavorisés [présentés dans ces films] [...] ne font que définir les Noir·e·s en réaction à un idéal de bourgeoisie Noire honnête et ambitieuse, une image qui est en soi une surcompensation des stéréotypes racistes infligés aux Noir·e·s » (Guerrero, 1993b, p. 88). Pour Bennett, donc, ces films ne répondent véritablement aux représentations stéréotypées problématiques qu'en créant d'autres stéréotypes. Ainsi, le *Blaxploitation* collabore avec des stéréotypes racistes et sexistes, historiquement bien ancrés, au lieu de chercher à s'en défaire. Ces stéréotypes dégradants touchaient les hommes Noirs, les femmes Noires et plus généralement les vies et les expériences des personnes Noires américaines. D'abord, dans beaucoup de ces films les hommes Noirs sont présentés comme hypermasculins et

Dinner (1967) ou celui de Mark Thackeray dans *To Sir, With Love* (1967), qui consistent en des rôles d'hommes Noirs asexués (ou déssexualisés) (c.-à-d., des hommes dont la sexualité ne représentait pas de menace pour l'imaginaire blanc).

hypersexuels. Ces représentations puisent dans des clichés racistes liés à la bestialité, comme la figure du « Bad Buck » (cf. Sexton, 2017). Ensuite, dans ces films, les femmes Noires sont souvent présentées comme si elles étaient dépourvues d'autonomie, déviantes sur le plan sexuel ou cinglées (cf. Hill Collins, 1990). Enfin, beaucoup des films classiques du *Blaxploitation* ont été condamnés pour avoir représenté les vies, les expériences et les cultures des Noir·e·s comme un spectacle irréel que le public peut se contenter d'absorber passivement³⁹. Comme l'écrivait à l'époque Clayton Riley dans un article bien connu du New York Times: « tous les nouveaux films Noirs s'efforcent 'd'assurer le bien-être de l'esprit américain en offrant la vie des Noirs comme un exercice d'irréalité passive' » (Riley, 1972). Ainsi, pour Riley, ces films ne font qu'employer « des modèles thématiques retravaillés [...] et des clichés actualisés qui confirment les attentes des blanc·he·s [...] et servent à réprimer et retarder l'éveil d'une conscience politique » (Guerrero, 1993b, p. 93).

5.2.2.2. Ces films exploitent

Le terme « Blaxploitation » combine le mot « Black » (c.-à-d., Noir) et le mot « exploitation ». Le mot exploitation fait ici référence à la production indépendante ou hollywoodienne (répandue) de films destinés à exploiter les spectateur·trice·s au moyen de publicités et de diffusion d'images (Butters Jr., 2019). Des critiques ont ainsi vivement contesté la manière dont les films du Blaxploitation exploitent (1) les images et la culture Noires, (2) les travailleur·euse·s Noir·e·s de

³⁹ Des chercheur·euse·s ont abordé la question de l'appropriation culturelle (cf. Nguyen & Strohl, 2023; J. O. Young, 2010) et d'exploitation commerciale qui caractérise le *Blaxploitation*, notamment en soulignant la prépondérance de créateur·trice·s blanc·he·s à la tête de ces films. Cette dynamique a souvent conduit à une marchandisation des imaginaires Noirs parce que les studios s'approprient à des fins lucratives des codes esthétiques, musicaux et narratifs enracinés dans les cultures noires à des fins lucratives en ayant peu de considération pour les stéréotypes problématiques diffusés. À ce sujet, Donald Bogle (2016) s'est intéressé aux archétypes représentationnels des personnes Noir·e·s au cinéma, et Ed Guerrero (1993b, 2012) a montré comment le *Blaxploitation* a souvent renforcé une sorte de voyeurisme quant aux quartiers et cultures Noirs. Paula Massood (2003), pour sa part, a notamment abordé les tensions idéologiques qui ont sous-tendu les productions de l'époque. Ces travaux font écho à des critiques contemporaines, notamment celles de Clayton Riley, qui dénonçaient la tendance du *Blaxploitation* à réduire les vies Noires américaines à un simple spectacle, reproductible et consommable, mais dépourvu de portée significative.

l'industrie cinématographique, (3) et les spectateur·trice·s Noir·e·s. Tout d'abord, dès ses tout débuts le *Blaxploitation* a été critiqué pour son exploitation de thèmes et d'images Noirs, lesquels semblaient déformer la réalité et risquaient de causer préjudice au public. Notamment, en 1972, le révérend Jesse Jackson, par le biais de sa toute nouvelle organisation, *PUSH (People United to Save Humanity)*, a voulu confronter l'industrie cinématographique au sujet de « l'exploitation des images et des thèmes Noirs dans le cinéma commercial » (Guerrero, 1993b, p. 100). De plus, le *Blaxploitation* a été critiqué pour son exploitation des spectateur·trice·s. En effet, on a reproché à ces films de créer, à travers l'utilisation de certaines images, qui s'appuient fortement sur l'opposition au « white gaze » et du « resistant spectatorship ». « White gaze » désigne ici la perspective dominante culturellement et dans divers types de médias, qui comprend le monde à travers le prisme de la blancheur, marginalisant ou stéréotypant ainsi les identités et expériences non-blanches. C'est donc comme si les médias Occidentaux s'adressaient avant tout à un public blanc, ayant en tête ses perspectives, ses histoires, ses identités, avant celles de publics non-blancs (Wallowitz, 2008). Dans les films du *Blaxploitation*, s'opposer au white gaze passait notamment par la création de récits et d'images qui rejetaient ces perspectives dominantes pour plutôt recentrer les vies Noires. Cela se manifestait entre autres à travers une forme de « resistant spectatorship », soit une manière ici pour les publics Noirs de réinterpréter activement et de contester les significations imposées par les médias dominants (Diawara, 1988). Mais cette opposition a aussi été à la source d'exploitation. Les films du *Blaxploitation*, bien qu'ils aient cherché à subvertir le *white gaze* en mettant de l'avant des protagonistes Noir·e·s au sein de milieux urbains, s'appuyaient souvent sur des représentations sensationnalistes et stéréotypées des vies Noires (ex.: proxénètes, dealers, et glorification de la violence). Ces représentations, qui se voulaient essentiellement *empowering*, ont vraisemblablement alimenté une forme de « fausse conscience » (*false consciousness*): en donnant l'illusion de la résistance et du pouvoir, ces films ont fini par perpétuer les inégalités systémiques,

en marchandisant la culture Noire à des fins lucratives sans réellement remettre en question les injustices vécues par les personnes Noires américaines (Ongiri, 2010). Ainsi, le potentiel d'opposition au *white gaze* s'est dilué, car ces films visaient à cueillir l'argent tant de publics Noirs que blancs, tout en perpétuant des stéréotypes problématiques. C'est un point soulevé par, bell hooks, notamment, qui dans son livre *Black Looks: Race and Representation*, prévient que le regard oppositionnel, s'il peut être un site intéressant de résistance, peut au demeurant être récupéré par les systèmes de pouvoir pour mieux asseoir leur contrôle (hooks, 2015). C'est ce que la marchandisation de la culture Noire illustre dans le *Blaxploitation*: une opposition récupérée, reformatée et vendue, vidée de son potentiel de transformation sociale.

Enfin, il semble que beaucoup des rapports entre les acteurs et actrices/réalisateurs et réalisatrices Noir.e.s et les dirigeant.e.s de productions blanc.he.s aient été dominés par des inégalités de pouvoir reproduisant des oppressions racistes (cf. Artz, 1998). Lauren Arnold résume habilement les critiques formulées contre l'exploitation du mouvement :

[...] les films et leurs réalisateur.trice.s Noir.e.s étaient limité.e.s et contrôlé.e.s par des studios blancs, ce qui les empêchait d'offrir au public une représentation authentique des Noir.e.s, et [...] ce public était ciblé au moyen de fantasmes violents et sexuels visant à saper le Black Power de l'époque. (Arnold, 2019, p. 14)

À la lumière des problèmes soulevés dans cette section, si l'on adoptait une position plus classique de l'agentivité, on pourrait penser que, compte tenu des contextes problématiques liés aux productions de ces films, les personnes Noires qui y étaient impliquées ne possédaient vraisemblablement que des formes « invalidées » d'agentivité. En revanche, je pense que le modèle hétérogène de Bierrria peut permettre de rendre compte de formes créatives et nouvelles d'agentivité résistantes déployées par ces personnes. C'est la question que j'aborde dans la prochaine section.

5.2.3. Exemplification de l'agentivités résistantes dans le *Blaxploitation*

Dans cette dernière section, je reprends chacune des agentivités résistantes (transformative, étrangère, insurgée) dont parle Bierria et je propose des exemples éloquentes et éclairants de leurs déploiements dans les films du *Blaxploitation*.

D'abord, il semble que l'agentivité transformative, qui, rappelons-le, s'exprime par une tentative de renversement des conditions d'oppression et la remise en question des structures au travers desquelles les actions intentionnelles peuvent être déformées ou déplacées, se soit éloquentement exprimée dans ce mouvement cinématographique: tant par des réalisateur·trice·s Noir·e·s, à travers l'emploi particulier d'images et le renversement de clichés, que par des acteur·trice·s Noir·e·s, dont le courage et le talent ont permis de transformer des rôles qui, autrement, auraient vu leur agentivité déformée.

À cet égard, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) de Melvin Van Peebles est particulièrement intéressant; le film lui-même et le processus de création de Van Peebles témoignent d'une tentative délibérée de contester l'oppression systémique et de remettre en question les conditions structurelles qui dominant/dominaient la vie des personnes Noires. D'une part, *Sweetback* a su bouleverser les conventions du cinéma grand public en focalisant sur les vies et expériences Noires et en subvertissant activement les normes cinématographiques dominées par les blancs·he·s; d'autre part, la trajectoire personnelle de Van Peebles en tant que cinéaste indépendant, autodidacte et résolument radical atteste d'un désir de transformer l'horizon hollywoodien de son époque.

Dans son texte « Blaxploitation Film », l'historien Gerald R. Butters Jr. offre un synopsis fort éloquent du film:

Sweet Sweetback débute en montrant un jeune Africain-Américain (Mario Van Peebles) vivant dans un bordel à Los Angeles dans les années 1940. Le film transitionne ensuite sur le garçon devenu adulte (Melvin Van Peebles) courant sous un pont de la ville. On découvre un Sweetback adulte travailleur du sexe dans un théâtre/bordel, où il divertit les client·e·s grâce à ses

« dons » physiques. [...] Pendant l'un de ses spectacles, des policiers [...] se présentent et informent le patron de Sweetback, Beetle (Simon Chuckster), qu'un homme Noir a été assassiné et que la communauté Noire de la ville fait pression pour qu'un·e suspect·e soit traduit·e en justice. Les policiers arrêtent Sweetback et l'accusent du meurtre, mais prévoient de le relâcher quelques jours plus tard, faute de preuves. Tout ça dans le but d'apaiser la communauté Noire [en faisant fi de chercher un responsable]. Alors que les policiers conduisent Sweetback à leur poste, un dispatcheur leur signale un trouble à l'ordre public (public disturbance) via la radio de la voiture. Ce « trouble » s'avère être un rassemblement politique du Black Power. La police tente d'interrompre le rassemblement et de disperser la foule. [...] La police arrête l'un des jeunes leaders du rassemblement, Mu Mu (Hubert Scales), et le menotte à Sweetback. Lorsque Mu Mu insulte les officiers, à nouveau en route vers le poste, ces derniers arrêtent la voiture dans un lieu dissimulé et commencent à le battre. Sweetback, qui est resté apolitique et sans émotion jusqu'à ce stade du film, s'émeut apparemment, sauve Mu Mu de l'agression et le libère de ses menottes, lui permettant ainsi de s'échapper. [...] La majeure partie du film est consacrée à l'évasion de Sweetback et à sa fuite de Los Angeles jusqu'à la frontière entre les États-Unis et le Mexique. [...] Sweetback fait ce qu'il faut pour survivre, notamment en se livrant à des activités sexuelles avec une motarde, en poignardant un policier avec une queue de billard et, dans le désert, en buvant sa propre urine et en mordant la tête d'un lézard. Sweetback parvient finalement à franchir la frontière, les chiens de police le poursuivant jusqu'au bout. (Butters Jr., 2019)

Il laisse au public la promesse qu'il « reviendra réclamer son dû ».

Les scènes de montages frénétiques du film, ses thèmes musicaux répétés et son contenu sexuel explicite font partie d'une esthétique innovante déployée par Van Peebles pour dépeindre à l'écran le refus de Sweetback de se soumettre à l'oppression (Letort, 2009 ; Talley, 2019).

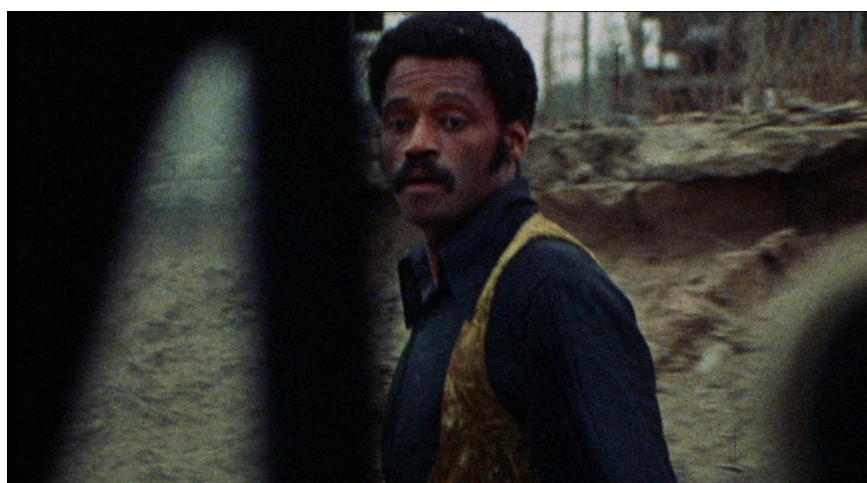


Image tirée du film *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), montrant le personnage éponyme (Melvin Van Peebles) pendant sa fuite (disponible ici, consultée le 12 mars 2025).

Il semble que le rejet du soutien et des contraintes créatives des grands studios (Talley, 2019) illustre l'agentivité transformatrice de Van Peebles. Effectivement, ce dernier a réussi à financer son film indépendamment et à contourner des règles syndicales parfois restrictives (notamment en qualifiant son film de « divertissement pour adultes ») dans le but d'engager une équipe racialement diversifiée, autrement exclue des productions hollywoodiennes « classiques » (Broadus, 2003). En permettant à des aspirant·e·s technicien·ne·s et artistes Noir·e·s de participer à la production du film et d'ainsi apprendre leur métier, Van Peebles a effectivement voulu contester/modifier les obstacles bien ancrés de l'industrie. L'indépendance de ce réalisateur a au demeurant contribué au style cinématographique audacieux du film: « Le recours de Van Peebles à la solarisation (*solarization*), aux expositions multiples (*multiple exposures*), aux superpositions (*superimpositions*), au montage asynchrone (*asynchronous editing*), à un discours direct autoréflexif (*self-reflexive direct address*), aux arrêts sur image (*freeze frames*) et au passage modal de la fiction à l'ethnographie (*modal shifts from fiction to ethnography*) illustre le travail d'un artiste imprégné du cinéma européen et du cinéma underground de l'avant-garde, ainsi que du mouvement politique Noir », ce dont il s'est servi afin de transmettre le tumulte de l'expérience de son protagoniste (Gillespie, 2019; cf. Speidel, 2012). L'esthétique tapageuse de ce film à petit budget, combinée à sa musique funk (bercé par les notes habiles, notamment, d'Earth, Wind & Fire) étaye la caractère particulier du film: une œuvre « par et pour les Noir·e·s américain·e·s », non soumise aux exigences habituelles d'Hollywood (Talley, 2019).

Au-delà de son contexte de production, le récit de Sweetback lui-même fait aussi montre d'agentivité transformatrice. En effet, le film détourne intentionnellement des clichés sur la sexualité et le pouvoir des hommes noirs. S'il est vrai que le film emploie une imagerie provocante ou exploitante, il convient de noter que des films comme Sweetback « présentent un renversement intentionnel des films grand public typiques réalisés pour le regard des blanc·he·s » (*white gaze*)

et ont ainsi contribué à changer de manière fondamentale et persistante le paradigme à partir duquel les films mettant en scène des personnes Noires ont par la suite été réalisés (Arnold, 2019, p. 12). Sweetback est non seulement un protagoniste Noire sexualisé, mais aussi (et surtout) un homme Noir qui fait montre d'agentivité (notamment, en déjouant les forces oppressives plutôt qu'en se soumettant). Ce faisant, Van Peebles a cherché à transformer les représentation « classiques » du corps masculin Noir en un site de subversion (Broaddus, 2003). Qui plus est, Sweetback résiste délibérément à l'assimilation ou à la réconciliation, thèmes pourtant présents dans de nombreuses représentations hollywoodiennes antérieures de personnages Noirs (ex.: *Guess Who's Coming to Dinner* [1967] et *The Defiant Ones* [1958], deux film dont la résolution de tensions raciales repose sur l'adaptation des protagonistes Noirs à des normes blanches) (Gillespie, 2019). Le film insiste sur le refus du pouvoir de « The Man » par Sweetback; sa fuite peut être lue comme le rejet de la brutalité policière, de la surveillance blanche et des structures sociojuridiques qui perpétuent l'oppression (cf. Quattrone, 2023).

Généralement considéré comme l'un des premiers films du *Blaxploitation* (et comme ayant pour ainsi dire « lancé » le courant), Sweetback occupe une place importante dans l'histoire quelque peu éphémère du genre: il se distingue par son engagement politique sincère et sa volonté de choquer le grand public (Talley, 2019), et par son bouleversement des normes raciales et de la logique commerciale d'Hollywood, en montrant qu'un projet engagé, subversif et indépendant peut connaître un succès commercial notable (Letort, 2009).

Par ailleurs, Pam Grier, l'une des actrices les plus connues du *Blaxploitation* et ayant incarné véritablement l'une des premières héroïnes d'action au grand écran (Sims, 2006), a fait montre d'une agentivité transformative, en cherchant à consciemment redéfinir les rôles qu'il lui était donné de jouer. En effet, à travers sa carrière dans le *Blaxploitation* Grier a délibérément cherché à ébranler des normes sociétales restrictives, modifiant ainsi significativement les représentations

de la féminité Noire à l'écran. Alors que ses premiers rôles auraient pu la limiter (notamment en raison de scénarios parfois mal écrits qui tendaient à réduire, objectiver ou stéréotyper les féminités Noires), le talent et la présence à l'écran de Pam Grier se sont activement élevés contre des rôles apparemment superficiels et exploitants pour en tirer des représentations plus valorisantes. Dans des films comme *Coffy* (1973) ou *Foxy Brown* (1974) (tous deux réalisés par le réalisateur blanc Jack Hill), Grier incarne des héroïnes qui s'affirment et recourent à la violence pour répondre à l'injustice. À cet égard, Henry Louis Gates Jr. s'exprime très justement: « Pam Grier a pris le contrôle de ses rôles, quelle que soit leur restriction, et [...] s'ils étaient écrits par un homme et destinés à réduire consciemment ou non les femmes à l'état d'objet, elle a pris le contrôle de sa performance et l'a rendue puissante, en en faisant une déclaration sur le féminisme et la tradition des femmes Noires en tant qu'actrices sujettes de l'histoire » (Walsh, 2016).

Grier elle-même a reconnu que ces représentations reflétaient le mouvement plus large visant l'empuissancement (*empowerment*) des femmes dans les années 1970, en utilisant « les stéréotypes sexuels à son avantage, en récupérant et en transformant les sexualités des femmes Noires » (Sims, 2006) de manière à mettre l'accent sur l'autonomie et la résistance à la victimisation (Martinez *et al.*, 1998). La réalisatrice Cheryl Dunye a elle aussi comparé l'utilisation de la sexualité par Grier à une forme d'empuissancement plutôt qu'à une simple exploitation: en s'employant délibérément à subvertir des stéréotypes sexuels, Grier a récupéré le pouvoir contenu dans les récits de ses personnages. Pour Dunye, en effet, que Grier utilise stratégiquement son physique, son corps, sa sensualité, ses expressions était politique; cela s'inscrivait dans des formes plus larges de résistance contre le contrôle patriarcal des corps des femmes Noires dans la société américaine. Cette dimension de l'agentivité de Grier était cruciale pour complexifier, nuancer, et faire évoluer les représentations de la féminité Noire à l'écran, en lui ajoutant des idées d'indépendance et de force, notamment (Martinez *et al.*, 1998).

L'agentivité de Grier est allée jusqu'à transformer ses personnages au-delà de ce que les réalisateurs, majoritairement des hommes blancs, avaient imaginé. Notamment, pendant la production de *Foxy Brown*, Grier a réussi à revendiquer avec succès un certain contrôle sur l'image de son personnage, en plaidant pour des coiffures et des vêtements variés tout au long du film, au lieu d'apparences plus similaires ou uniformes et comparables à celles mises en valeur dans *Coffy*. Elle a insisté pour arborer des coiffures variées, alternant entre des styles évoquant autant Lena Horne qu'Audrey Hepburn, et pour porter des costumes diversifiés permettant d'explorer une gamme plus large d'expressions de la beauté. Son objectif était clair: présenter à l'écran un portrait différent, qui associerait explicitement Blackness et beauté, rompant ainsi avec les stéréotypes limitatifs de l'époque. Malgré la résistance initiale du réalisateur Jack Hill, ses demandes ont mené à des représentations de la féminité Noire qui remettaient directement en cause les normes eurocentriques traditionnelles. Visuellement, l'évolution des coiffures de Foxy Brown semble traduire des transformations sociétales plus vastes concernant les perceptions de la beauté Noire, influencées notamment par des personnalités comme Angela Davis⁴⁰ et les mouvements sociaux et politiques Noirs des années 1960 et 1970 (Martinez *et al.*, 1998 ; Sims, 2006).

Malgré la dimension émancipatrice qu'ont pu prendre ses rôles, Grier a également dû es-suyer d'importantes critiques de la part de leaders ou de personnalités vocales Noirs de l'époque, tels que Junius Griffin, Jesse Jackson et Roy Innis, qui dénonçaient les films du Blaxploitation pour

⁴⁰ Angela Davis, philosophe, militante, autrice et « Distinguished Professor Emerita » à l'Université de la Californie à, est une figure centrale de l'activisme radical et transformateur américain. Connue pour son engagement au sein du Parti communiste et ses liens avec le *Black Panther Party*, elle est devenue une icône internationale de la résistance lors de son procès très médiatisé (1970-1972) après avoir figuré sur la liste des dix personnes les plus recherchées du FBI. Théoricienne ayant contribué à l'essor du concept d'intersectionnalité (notamment dans son ouvrage *Women, Race & Class* [ref]) et militante pionnière pour l'abolition du « complexe industriel carcéral », elle est membre fondatrice de *Critical Resistance*, une organisation dédiée à cet objectif. Son image et ses théories ont profondément influencé la culture Noire et le cinéma Noir (inspirant des cinéastes du mouvement *L.A. Rebellion* et faisant l'objet de documentaires comme *Free Angela and All Political Prisoners*) (Sales et Muniz, 2024 ; UC Santa Cruz, 2018).

leur tendance à reproduire des stéréotypes dégradants envers les Noir·e·s (Benshoff, 2019 ; Butters Jr., 2019 ; Lawrence, 2008 ; Valle, 2016 ; Waddell, 2018). Ils condamnaient particulièrement l'usage de la sexualité et de la violence dans les représentations de Grier, affirmant que celles-ci nuisaient aux avancées du mouvement pour les droits civiques. Cependant, Grier a répondu à ces critiques de manière nuancée: si elle reconnaissait ouvertement que de nombreux films du *Blaxploitation* risquaient d'exploiter les personnes et les images Noires, elle a aussi attiré l'attention sur le fait que ces productions offraient des opportunités créatives aux acteur·trice·s Noir·e·s, forcé·e·s d'évoluer dans une industrie (toujours) marquée par les préjugés raciaux. La manière stratégique qu'a eu Grier de présenter ses personnages, si elle a parfois suscité des controverses, a au demeurant souligné qu'elle savait les limites systémiques qui l'accablaient et qu'elle était déterminée à manœuvrer au sein de celles-ci (Sims, 2006).



Image tirée du film *Friday Foster* (1975), montrant la protagoniste éponyme (Pam Grier) faisant enquête (disponible ici, consultée le 24 février 2025).

Ensuite, j'estime que l'agentivité étrangère dont parle Bierria trouve des formes manifestes et éloquentes dans les films *Shaft* (1971) de Gordon Parks et dans *Together Brothers* (1974) de William Graham. Comme on l'a vu, il s'agit d'une agentivité qui, sans chercher à modifier les

conditions structurelles de l'oppression, s'efforce de trouver du sens en dehors des structures dominantes et en cultivant son propre univers de sens.

En ce qui concerne le film *Shaft*, réalisé par Gordon Parks en 1971, tant les éléments narratifs et visuels du film, que le portrait de son protagoniste, John Shaft, interprété par Richard Roundtree, présentent des formes d'agentivités étrangères. Le film raconte l'histoire du personnage éponyme, Shaft,

un détective privé new-yorkais engagé par le gangster de Harlem Bumpy Jonas (Moses Gunn) pour retrouver les personnes responsables de l'enlèvement de sa fille. Shaft accepte avec hésitation de travailler pour le gangster et recrute son ami d'enfance devenu militant, Ben Buford (Christopher St. John), pour l'aider à résoudre l'affaire. Il découvre bientôt que la mafia italienne a enlevé la fille de Jonas, conséquence d'une guerre territoriale avec ce dernier. À la fin du film, Shaft, Buford et son équipe organisent un sauvetage audacieux dans un hôtel où ils affrontent la mafia pour tenter de récupérer la fille de Jonas. (Lawrence, 2019, p. 821-822)

Alors que le film *Sweetback* de Van Peebles « a sans doute créé la “formule” du Blaxploitation qui perdurera pendant plusieurs années » (c.-à-d., « un homme Noir violent et sexuel s'attaquant à et triomphant d'une société raciste corrompue ») (Benshoff, 2019, p. 134), c'est Shaft qui a solidifié ce mouvement cinématographique, tant du point de vue de son esthétique que de sa consolidation des représentations des protagonistes du mouvement dans l'imaginaire collectif (Flack, 2007; cf. Lawrence, 2019).

Ce film a été réalisé par le célèbre photographe Gordon Parks, ancien collaborateur réputé du magazine *Life* (N. Lawrence, 2019, p. 819; cf. Parks, 2024; Parks & Roth, 2013), qui avait auparavant entamé une carrière au cinéma avec des documentaires courts explorant les conditions de vie difficiles dans des quartiers défavorisés (notamment *Flavio* [1964] et *The World of Piri Thomas* [1968]), ainsi qu'avec le film salué par la critique, *The Learning Tree* (1969), adaptation cinématographique produite par Warner Bros. de son propre roman semi-autobiographique. (C'est

d'ailleurs ce film qui a fait de Parks le premier réalisateur Noir hollywoodien.) Ayant très tôt considéré son appareil photo comme « une arme contre la pauvreté et le racisme » (Parks, 1990, p. 88), Parks a toujours saisi le profond pouvoir politique des images et la possibilité qu'elles lui offraient de contrer et subvertir les représentations négatives des personnes Noires. Tout au long de sa carrière artistique, il s'est fait connaître pour sa manière personnelle et critique de capturer et dénoncer les inégalités raciales et économiques de la société américaine. Shaft s'inscrit donc naturellement dans la continuité de cette démarche artistique engagée, prolongeant sa pratique consistant à employer l'art à des fins politiques. Son intention en réalisant ce film était explicite: il voulait « montrer à Hollywood, qui doute toujours qu'un homme puisse faire ceci ou cela, surtout s'il est Noir, que je peux faire un autre type de choses » (Crisis, 1971, p. 162; cité dans N. Lawrence, 2019, p. 820). Parks a d'ailleurs directement défié les normes racistes de l'industrie hollywoodienne en engageant une équipe majoritairement Noire, geste extrêmement rare à l'époque. Il revendiquait fièrement cet acte de résistance en soulignant: le « chef éclairagiste (*gaffer*) était noir. La costumière était noire; le troisième assistant était noir; le monteur était noir. Isaac Hayes a composé la musique. [...] Il y avait des personnes noires dans pratiquement chaque département » (Murray, 1972, p. 13; cité dans N. Lawrence, 2019, p. 821). Le fait que, même s'il travaillait pour un grand studio hollywoodien, il ait cherché à aller à l'encontre des normes oppressives qui laissaient peu de place aux Noir·e·s dans l'industrie à l'époque est révélateur de l'agentivité résistante de Parks.



Image tirée du film Shaft (1971), montrant John Shaft (Richard Roundtree, à gauche) et une recrue militante pour le Black Power (à droite) échafaudant leur plan pour sauver la fille de Bumpy Jonas (disponible ici, consultée le 12 mars 2025).

En outre, le récit et la caractérisation de Shaft présentent des formes probantes d'agentivités étrangères, surtout à travers la résistance nuancée du personnage à l'oppression raciste. Le personnage de John Shaft, résolument affirmé et solidement ancré dans le milieu culturel de Harlem des années 1970, livre, comme Sweetback, un portrait radicalement différent de la masculinité noire, caractérisé par l'assurance, l'autonomie sexuelle et l'expression assumée de la fierté raciale. Il réagit de front au racisme et répond avec fermeté et détermination à la discrimination (que ce soit par son refus de coopérer avec les policiers [blancs] ou en traitant un chauffeur de taxi raciste qui refuse de le prendre de « white mother... ») (Lawrence, 2019, p. 823). En outre, l'alliance stratégique de Shaft avec Ben Buford, un personnage étroitement associé aux idéaux du Black Power, souligne la nature délibérée et articulée de sa résistance, ancrée dans une affirmation différente de l'agentivité et de la solidarité des Noirs·e·s.

De plus, cette agentivité étrangère est clairement perceptible dans l'interprétation du personnage de Shaft par Richard Roundtree. C'est en effet à travers sa performance novatrice qu'on l'on peut détecter une rupture nette avec les représentations traditionnelles de la masculinité Noire. Le charisme de Roundtree avait séduit Parks lors de son audition, le réalisateur voyant dans cet acteur en début de carrière un jeune capable de porter avec brio un personnage charismatique, affirmé, et doté d'une autonomie sexuelle assumée, dans le but de changer ce qui était donné conventionnellement de voir à l'écran (Butters Jr., 2019). Parks a habilement amplifié les qualités recherchées de Roundtree, grâce à une mise en scène stratégique et utilisant notamment des cadrages qui soulignaient le corps athlétique de l'acteur, son attitude confiante et ses réactions émotionnelles nuancées (Donalson, 2003a, p. 12). Mais Parks est allé plus loin encore: il a revendiqué fermement des choix artistiques propres pour la construction esthétique du personnage, en particulier en insistant pour que Shaft porte une moustache. Par ce geste apparemment simple, Parks défait consciemment les normes tacites d'Hollywood pour créer le « premier grand héros romantique d'action » destiné à la jeunesse Noire, alignant ainsi son travail cinématographique avec les ambitions révolutionnaires du *Black Power* en matière de représentation (Cook, 2019, p. 25 ; Parks, 1990, p. 365). Non seulement l'interprétation audacieuse de Shaft par Roundtree a contribué à redéfinir la masculinité Noire à l'écran, mais elle a aussi profondément influencé les standards hollywoodiens, inspirant des représentations futures de protagonistes Noirs (Guerrero, 1993b).

J'estime également que William Graham, et son film *Together Brothers*, opère également une forme manifeste d'agentivité étrangère. En effet, si ce film inclut suffisamment d'éléments classiques du *Blaxploitation* pour être compris dans ce mouvement, il parvient néanmoins à dépasser les simples représentations stéréotypées et l'exploitation en créant un univers de sens qui lui est propre. Dans *Together Brothers*, qui se déroule dans un quartier pauvre du Texas, le jeune Tommy (Anthony Wilson), âgé de 5 ans, est témoin du meurtre d'un policier. Alors que le tueur cherche à

faire taire le garçon, le grand frère de Tommy, H. J. (Ahmad Nurradin), et sa bande de « Brothers United » se donnent pour mission de protéger Tommy et d'amener le tueur devant la justice. Ce film manie de manière atypique les éléments qui le classent parmi les films du Blaxploitation.

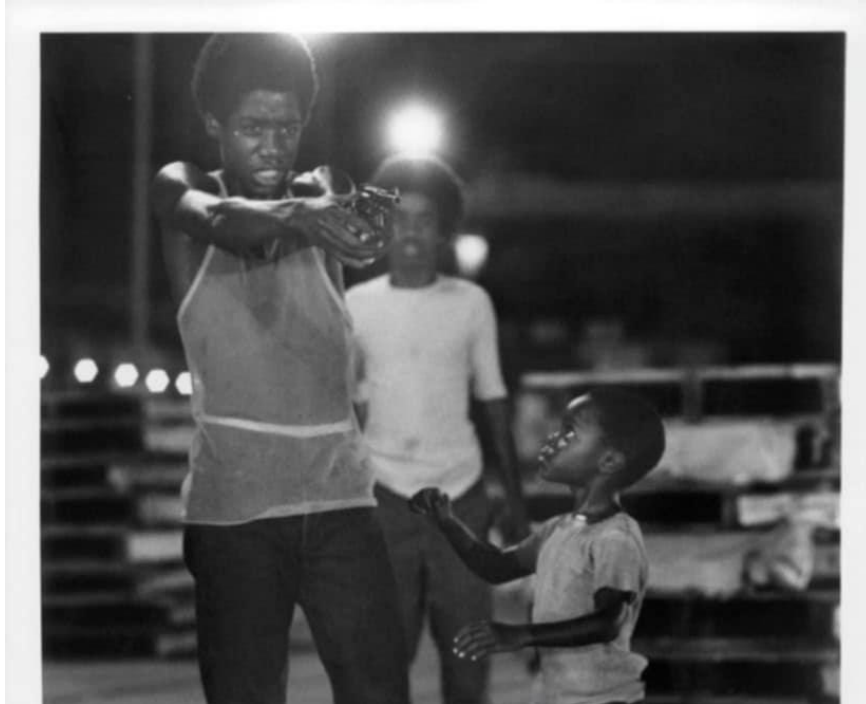


Image tirée du film *Together Brothers* (1974), montrant, au premier plan H. J. (Ahmad Nurradin, à gauche) défendant son petit frère Tommy (Anthony Wilson, à droite) avec une arme à feu (disponible ici, consultée le 24 février 2025).

D'abord, alors que les films du *Blaxploitation* ont généralement pour lieux des quartiers défavorisés de grandes villes américaines, Graham situe le sien dans une petite ville du Texas. Bien que l'on pourrait penser que « le film ne fait que déplacer [...] les problèmes urbains des ghettos de Los Angeles et de Harlem vers une ville côtière du Texas » (Lawson, 2015, p. 84), il déplace en fait le site de signification et cherche ainsi à affirmer son contrôle sur les conditions structurelles de l'oppression en créant son propre site d'expression. Qui plus est, si Graham présente également un personnage Noir typique du *Blaxploitation*, lequel parvient à « naviguer dans le monde blanc tout en conservant sa Blackness » (Lawson, 2015, p. 84), son personnage est un enfant (H.J.) et

non pas un homme. En présentant H.J. et ses copains comme intelligents, extravertis et ambitieux, Graham se sert d'aspects caractéristiques du mouvement et les subvertit pour proposer un site unique d'expression et d'agentivité (surtout que les garçons réussissent à résoudre l'affaire).

Enfin, l'agentivité insurgée a trouvé à mon avis des expressions fort parlantes dans le *Blaxploitation* à travers la carrière de Michael Schultz et dans son film *Car Wash* (1976). On l'a vu, c'est une agentivité qui cherche à déstabiliser, contourner ou manipuler temporairement des conditions d'oppression dans un but précis.

D'abord, pendant sa carrière dans le *Blaxploitation*, Michael Schultz a fait montre d'agentivité insurgée en naviguant stratégiquement dans l'industrie cinématographique hollywoodienne afin de produire des films qui, de manière subtile, remettaient en question les stéréotypes culturels et raciaux dominants. Actif dans une époque charnière, entre la fin du *Blaxploitation* et l'essor du cinéma indépendant Noir, Schultz a su habilement employer les ressources de grosses boîtes de production pour contester des normes cinématographiques oppressives. En particulier, son film *Cooley High* (1975), œuvre phare qui « a capturé l'essence de ce que c'était que de grandir dans les quartiers défavorisés, en négociant l'amitié et l'ambition avec la présence constante de la pauvreté et de la violence » (Corson, 2016, p. 24), a su, à travers des représentations nuancées, présenter une sorte de contre-discours, opposé aux représentations trop souvent négatives et problématiques des vies Noires à l'écran (Corson, 2007, 2016). Au surcroît, les représentations urbaines proposées par Schultz ont offert au public un regard réaliste mais critique sur les espaces urbains racisés, critiquant implicitement l'oppression systémique et l'exploitation socioéconomique (Dwyer, 2023). J'estime que cela illustre clairement la capacité et le désir de ce réalisateur à contourner les normes oppressives afin d'exprimer une voix percutante qui lui est propre. C'est au demeurant cette voix singulière qui lui a permis, malgré les barrières systémiques qui marginalisaient les cinéastes Noir·e·s pendant toute sa carrière jusqu'à ce jour, de trouver régulièrement du

travail et de se forger une place dans cette industrie. Effectivement, ses capacités à s'adapter et à gérer intelligemment les contraintes au sein de l'industrie lui ont permis d'insérer des critiques sociales subtiles et pertinentes dans des films autrement populaires et commerciaux (comme des comédies ou des comédies musicales) afin qu'elles atteignent un large public (Donalson, 2003b; cf. Corson, 2021; Palmer, 2021).

Par ailleurs, le film *Car Wash* (1976) de Schultz, s'il ne cherche pas à « révolutionner » l'univers représentationnel cinématographique, parvient quand même à déstabiliser et manipuler, de manière temporaire (dans ses 97 minutes), les significations et les conditions structurelles d'oppressions. *Car Wash* est une comédie présentant le quotidien d'un groupe diversifié de travailleuses (marginalisé·e·s) au lave-auto Dee-Luxe, situé dans le ghetto de Los Angeles. Sans présenter de protagoniste principal, *Car Wash* propose davantage une fresque vivante de vies quotidiennes à travers laquelle Schultz fait valser des personnages qui, à leur tour, profitent de cet espace pour perturber momentanément le statu quo apparent des conditions oppressives inhérentes à leurs positions marginalisées.



Image tirée du film *Car Wash* (1976), montrant le personnage de Lindy (Antonio Fargas), répliquant avec répartie à l'un de ses collègues (disponible ici, consultée le 24 février 2025).

Qui plus est, le film aborde explicitement tant l'identité queer que le militantisme Noir. D'abord, en ce qui concerne l'identité queer, la brillante interprétation d'Antonio Fargas, dans le rôle de Lindy, le seul personnage queer du film, a été célébré pour sa complexité et ses nuances. Fargas ne tombe pas dans la caricature, mais construit plutôt habilement un personnage crédible qui occupe le devant de la scène quand il est à l'écran. Notamment, quand Lindy rétorque, après avoir essuyé un commentaire homophobe de la part d'un de ses collègues, « Honey, I am more man than you'll ever be, and more woman than you'll ever get » (Chéri, je suis bien plus homme que tu ne le seras jamais, et bien plus femme que tu ne pourras jamais en avoir), le personnage, tout en demeurant pleinement situé dans des conditions définies d'oppression, semble non seulement conscient de ces conditions, mais sait également comment les manipuler et les subvertir (en l'occurrence, en mettant en doute la virilité d'un homme [Noir] en contestant ses capacités sexuelles).



Image tirée du film *Car Wash* (1976), montrant le personnage d'Abdul/Duane (Bill Duke), parlant à ses collègues des dangers de « The Man » avant de commencer à travailler (disponible ici, consultée le 24 février 2025).

De même, le personnage d'Abdullah, dont l'interprétation de Bill Duke rend évidente sa rage intérieure contre « The Man », occupe un site particulier d'agentivité insurgée⁴¹. On pourrait facilement interpréter une telle colère comme rien d'autre qu'une crise émotionnelle que le personnage traverse parce qu'il se sent piégé dans un emploi offrant peu de possibilités de mobilité (d'autant plus que, dans les dernières séquences du film, on le voit tenter de voler son patron [blanc]). Cependant, en tant qu'incarnation de la philosophie du Black Power de l'époque, Abdullah ressent une rage qui se révèle soutenue par des idées, et il appert utiliser son emploi au lave-auto afin de financer sa propre révolution contre ses oppresseurs. Bien qu'on ne voit pas le personnage atteindre ces objectifs ultimes, le fait que Schultz présente un personnage capable d'envisager de manière imaginative d'autres futurs pour lui-même (en tant qu'homme Noir dans un monde contrôlé par les blancs), est en soi une forme créative de résistance (même si elle n'est que temporaire). En somme, ce film présente des vies humaines de manière fort diversifiée, mais il a également su « résist[er] à la tentation commune d'homogénéiser les groupes autour de notions d'identité prétendument cohérentes » (Wlodarz, 2004, p. 17).

5.3. Résistances, esthétiques et afrofuturismes

Si le Blaxploitation illustre des formes de résistance au sein d'un système hégémonique, ces stratégies révèlent aussi leurs propres limites: elles demeurent vulnérables à la récupération et à la neutralisation, comme l'a montré l'exemple de Marvel's Black Panther en amorce de chapitre.

⁴¹ Si les écrits en « Black media studies » emploie fréquemment le trope de « the man », comme un substitut familier pour un pouvoir institutionnalisé, racialisé et genré symbolisant l'oppression systémique et la surveillance de la subjectivité Noire (Smitherman, 1994), cela demeure un terme à distinguer de l'« hégémonie », qui, comme on l'a vu, est un concept théorique plus large décrivant une domination par des moyens culturels ou « consensuels » (Gramsci, 2012 ; Hall, 2009), ou de l'« establishment », qui lui semble être un terme plus diffus dans les écrits et désignant les élites qui maintiennent le statu quo (cf. Mills, 2000). Pour le dire autrement, « the man » peut être conçu comme la personnification de ces forces hégémoniques tout en étant plus immédiatement lié aux expériences vécues d'exclusion et de résistance propres aux communautés afro-américaines (Kelley, 1996).

Face à ce risque constant de cooptation, une question plus fondamentale émerge: comment envisager une pratique de création qui ne vise pas simplement à subvertir le cadre existant, mais à le transcender entièrement? Comment cette pratique de création pourrait-elle renverser les stéréotypes racistes persistants?

Cette quête d'un imaginaire radical, capable de démanteler les fondations mêmes de la perception dominante, trouve un écho puissant dans le courant de l'afrofuturisme, dont j'estime qu'il peut être un terrain fertile pour penser l'agentivité résistante de Bierria et pour penser une résistance esthétique, ancrée dans une épistémologie de la résistance, à même de déstabiliser l'ignorance blanche, laquelle nourrit la violence esthétique. En effet, en imaginant et projetant des réalités alternatives, l'afrofuturisme se propose notamment de déconstruire le présent et d'esquisser les contours d'un avenir libéré des logiques d'oppression.

C'est précisément une telle projection que propose, dans un article de 2019 intitulé « Afrofuturism, Critical Race Theory, and Policing in the Year 2044 », le professeur de droit I. Bennett Capers, qui imagine à quoi pourraient ressembler le monde, la société, ses lois, sa culture ou encore sa politique, partant d'études prévoyant que « d'ici 2044, les États-Unis deviendront probablement un pays où les minorités seront majoritaires, les personnes racisées représenteront plus de la moitié de la population » (Capers, 2019, p. 1). Cet exercice de pensée est particulièrement intéressant, surtout considérant que « pourtant, dans l'imaginaire collectif, le futur est généralement représenté comme majoritairement blanc » (Capers, 2019, p. 1).

Le portrait qu'il imagine est ironique, manifestement:

On pourrait supposer qu'en 2044, lorsque les blanc·he·s perdront leur majorité démographique aux États-Unis –ou, plus précisément, au cours de la décennie qui suivra, lorsque les personnes racisées utiliseront leur avantage numérique pour se garantir un pouvoir politique et économique et un capital social correspondants–, les blanc·he·s seront relégué·e·s à des groupes inférieurs [...]. [...] En fait, les craintes des blanc·he·s pourraient se traduire par une foule de changements, des plus profonds aux plus banals, bien que

même les plus banals puissent sembler significatifs, suscitant des manifestations « Oscars so Brown » et « Grammys so Black », ainsi qu’une multitude d’autres hashtags portant des revendications blanches. Dans ce futur dystopique [pour les blanc·he·s], dans les comédies romantiques, les acteur·trice·s blancs devront se contenter d’être les meilleur·e·s ami·e·s; dans les films d’horreur, le·a blanc·he, habitué·e à toujours mourir en dernier, mourra désormais toujours en premier. Les caméras nouvellement conçues feront apparaître les blanc·he·s comme délavé·e·s sur la pellicule. Après tout, la photographie couleur a été conçue pour les seuls tons de peau blanche; à l’avenir, une gamme de tons de peau plus foncés sera la norme. Dans cette dystopie, les musicien·ne·s Noir·e·s auront des choristes blanc·he·s. Il y aura toujours des artistes blanc·he·s, bien sûr, mais le Grammy de l’album de l’année ne sera jamais décerné à des artistes comme Taylor Swift ou Adèle (aussi remarquables et talentueuses soient-elles); la controverse portera plutôt chaque année sur la question de savoir si le Grammy du meilleur album sera décerné à un artiste hip-hop ou à un artiste de jazz [...]. On pourrait même supposer qu’à l’avenir, il sera plus difficile de trouver des pansements de couleurs assorties aux peaux blanches. [...] Et qu’au restaurant, rien ne sera servi avec de la mayonnaise. Dans ce futur dystopique inspiré par les peurs blanches, les bébés Noirs et Bruns auront des nounous blanches. Dans l’enseignement supérieur, l’action positive pour les Noir·e·s et les Latinx ne sera plus nécessaire [...]. Le 4 juillet sera encore célébré dans certains cercles [...], mais pas sans critique, tandis que Juneteenth fera l’objet de plus grandes célébrations et fêtes. [...] Dans ce futur fondé sur l’anxiété blanche, la police (désormais composée essentiellement de “grands hommes Noirs” [big Black men]) s’attaquera désormais aux blanc·he·s, et plus particulièrement aux hommes blancs. En effet, s’appuyant sur des études montrant que les blanc·he·s consomment plus de drogues que les autres groupes raciaux et sur le bon sens qui veut que les blanc·he·s se livrent régulièrement et naturellement à la criminalité (fraude fiscale, par exemple), la police concentrera ses efforts de surveillance et de répression sur les quelques enclaves blanches restantes [...], qui constitueront les nouveaux points chauds. Dans cet avenir, les blanc·he·s se plaindront d’être la cible d’interpellations et de fouilles policières, et diront que chaque jeune homme blanc “correspondra toujours à la description parce qu’il n’y a qu’un seul type qui est toujours le type qui correspond à la description”. [...] Certain·e·s se plaindront que les interpellations sont sexualisées. Il se peut même que l’on se plaigne du fait que la police est désormais trop vite sur la gâchette (trigger happy) avec les suspect·e·s blanc·he·s [...]. Les blanc·he·s pourraient même avoir besoin d’un mouvement “White Lives Matter”. Dans cet avenir, lorsque les blanc·he·s connaîtront une autre épidémie de drogue comme la crise actuelle des opioïdes, les législateur·trice·s Noir·e·s et Brun·e·s se souviendront de la réponse adoptée face au crack et à la cocaïne et promulgueront des sanctions draconiennes, voire emprisonneront les mères blanches qui consomment de la drogue pendant leur grossesse. On pourrait également se plaindre que les médias –Univision et BET étant les médias dominants dans ce futur– montrent de manière injuste et disproportionnée les visages de suspect·e·s blanc·he·s et les identifient inutilement en fonction de leur race. » (Capers, 2019, p. 30-37)

Si ce portrait peut faire sourire, il est néanmoins (majoritairement) erroné, nous dit Capers: un tel futur, fondé sur une répression vengeresse et un renversement systématique des structures sociales et politiques afin que les blanc·he·s « goûtent enfin à leur propre médecine » (« finally get

a taste of their own medicine ») n'est pas probable. Les personnes issues de groupes historiquement opprimés, ayant fait l'expérience de l'injustice, de l'oppression et de ses nombreuses humiliations, sont généralement moins enclines à vouloir infliger en retour ce type d'injustice (cf. Harding, 2004; West, 1995). Capers soutient en effet que le monde futur, s'il est éclairé, comme il le pourrait/de-vrait être, par les idées de la théorie critique sur la race et par l'imaginaire créatif (potentiellement révolutionnaire et subversif) de l'afrofuturisme, ne cherchera ni la vengeance, ni la rétribution, ni la perpétuation d'ordres sociaux racistes. De fait, Capers exprime-t-il, « dans ce futur nourri par l'afrofuturisme et la CRT [théorie critique sur la race], beaucoup des [imaginaires susmentionnés] seraient erronés »: « la préoccupation première de la théorie critique sur la race est d'éradiquer la subordination sur toutes les lignes raciales », « pas la domination raciale » et « certainement pas la vengeance »; similairement, « bien que les afrofuturistes insistent sur le fait que les personnes Noires et Brunes survivront dans le futur, cette survie ne dépend pas de la subordination des blanc·he·s. Au contraire, les afrofuturistes imaginent un avenir exempt de hiérarchies fondées sur la race, le sexe, la classe sociale ou la sexualité » (Capers, 2019, p. 38). Plus largement, Capers considère que « bien sûr, les personnes Noires et Brunes auront un nouveau pouvoir politique [en 2044], mais il est peu probable qu'elles l'utilisent pour priver les blanc·he·s de leur droit [...]. Dans un avenir éclairé par l'afrofuturisme et la CRT, leur expérience "au bas de l'échelle" et leur engagement en faveur de l'égalité les inciteront probablement à garantir une forme fondamentale d'équité » (Capers, 2019, p. 38).

Et ainsi, à l'instar de Capers, bien que je ne pense pas qu'un futur où les groupes minorisés deviendraient démographiquement dominants entraînerait des changements sociaux, politiques, culturels ou économiques répressifs sur ton de vengeance, je crois néanmoins que cet auteur attire l'attention sur quelque chose de significatif quant à la place que l'afrofuturisme doit occuper dans la construction d'un avenir plus souhaitable. Un futur plus diversifié, plus inclusif et représentant

plus authentiquement la riche diversité des mémoires, des histoires, des expériences et des vies qui constituent nos sociétés. Je pense qu'il est nécessaire de prendre un peu de recul et d'expliquer ce qu'est l'afrofuturisme, et comment j'envisage son potentiel créatif et subversif pour soutenir admirablement des démarches agentiques résistantes de la part de personnes Noires évoluant au sein des industries cinématographiques et télévisuelles.

L'afrofuturisme

désigne une esthétique critique et créative qui combine des éléments de science-fiction, de fiction spéculative, de réalisme magique et de technoculture avec des aspects de cosmologies afrocentriques et non occidentales pour mettre en lumière les dilemmes actuels des Noir·e·s en Occident, ainsi que pour réfuter, réviser et réexaminer les positions sociales (et les sujets) passées et futures des personnes Noires. (Shavers, 2024, p. 94)

C'est ainsi un mouvement artistique et culturel, combinant des réflexions philosophiques et politiques, qui place la créativité et la pensée spéculative au service de la revalorisation de l'identité et des expériences Noires dans une exploration créative du futur certes, mais également à travers une tentative de se réappropriier le passé et le présent.

Introduit dans les années 1990 par le critique Mark Dery, dans son article « Black to the Future » dans lequel il s'est entretenu avec « Greg Tate, Tricia Rose et Samuel R. Delany, entre autres [et] a forgé un lien entre le corps Noir comme instrument technologique et la prolifération de la 'cyberculture' et de la technologie informatique » (Shavers, 2024, p. 94), le terme « afrofuturisme », que cet auteur définit d'une manière générale comme « une fiction spéculative qui traite des thèmes afro-américains et aborde les préoccupations afro-américaines dans le contexte de la technoculture du vingtième siècle » (Dery, 1994, pp. 179–180; cité dans Capers, 2019, p. 7), se trouve pourtant au cœur des créations artistiques Noires depuis bien plus longtemps, que ce soit en musique, en peinture, en littérature ou au cinéma, et a été porté par des figures emblématiques telles que Sun Ra, Octavia Butler, Parliament-Funkadelic. L'afrofuturisme se nourrit des codes de la

science-fiction, de l'horreur ou du fantastique pour imaginer des futurs dans lesquels les personnes Noires sont centrales, autonomes, dotées d'agentivités diverses, et libérées des hiérarchies sociales fondées sur la race ou le genre (Corbitt, 2024).

Selon Ron Shavers, bien que « les styles, approches et objectifs distincts et parfois hétérogènes » de l'afrofuturisme le rendent difficile à circonscrire précisément dans des catégories fixes/rigides, il est possible d'en dégager « plusieurs thèmes significatifs, notamment [...] l'aliénation et l'éloignement, la contestation de l'avenir, la révision du passé et le renouvellement des conceptions de l'identité » (Shavers, 2024, p. 95-96). D'abord l'afrofuturisme « évoque souvent un sentiment profond d'aliénation et d'éloignement, un sentiment permanent et inquiétant d'altérité », parce que « les Noir·e·s ont été historiquement “altérisé·e·s” [*othered*] en Occident, ce qui signifie qu'il·elle·s ont traditionnellement été traité·e·s comme s'il·elle·s existaient à côté ou en dehors de l'histoire et de la culture occidentales, au lieu d'en faire partie intégrante » (Shavers, 2024, p. 96). En tant que tel, l'afrofuturisme littéralise (*literalizes*) cette altérité par le biais de tropes de science-fiction, notamment. Par exemple, la traite atlantique des esclaves est souvent dépeinte dans ce mouvement comme un enlèvement (extraterrestre), reflétant les expériences historiques réelles de migration forcée et de dislocation culturelle. Dans ce cas, les récits et les créations mettent au premier plan l'existence même des Noir·e·s comme étant fondamentalement science-fictionnelle (Shavers, 2024, p. 96-97). L'afrofuturisme critique également les représentations conventionnelles de l'avenir, du futur, centrées sur les blanc·he·s. Il insiste sur la nécessité de remettre en question les récits futuristes racialement neutres. Cela implique d'aborder explicitement la race, certes, mais aussi de faire de l'identité Noire un élément central plutôt qu'un élément marginal, accessoire. Dans leur façon de reconfigurer les imaginations futuristes, les œuvres afro-futuristes ont tendance à chercher à perturber les représentations dominantes pour des présentations plus nuancées de la race et de l'identité dans des futurs spéculatifs (Shavers, 2024, p. 97-98). De

même, dans sa lutte contre l'effacement historique et la marginalisation des vies et des expériences Noires, l'afrofuturisme accorde une priorité à la récupération et à la révision de l'histoire des Noir·e·s. Il reconstruit créativement des histoires perdues ou ignorées et réinterprète des événements passés grâce à la fiction spéculative afin de dévoiler des erreurs historiques. L'idée est ici de contester activement les récits historiques eurocentriques et la suprématie blanche, en montrant que l'histoire s'est construite de manière sélective (Shavers, 2024, p. 98-99). Enfin, au cours des dernières décennies, l'afrofuturisme a évolué vers la reconnaissance d'identités globales intersectionnelles, au-delà des frontières géographiques, raciales ou de genre traditionnelles. L'émergence des espaces numériques et transnationaux a élargi le discours afrofuturiste. En effet, on pourrait voir dans le nouvel « afrofuturisme 2.0 » de Reynaldo Anderson et Charles Jones un désir de mettre en avant l'interconnexion numérique et mondiale, et d'explorer les identités Noires à travers des perspectives internationales et intersectionnelles (Shavers, 2024, p. 98; cf. R. Anderson & Jones, 2016). Par ailleurs, d'autres termes ont été introduits, notamment « Africanfuturism » et « Africanjuism » par Nnedi Okorafor, pour valoriser un afrofuturisme axé sur des cultures enracinées explicitement en Afrique, distinctes d'une approche occidentale ou américanisée (Shavers, 2024, p. 98; cf. Okorafor, 2020).

Dans ses diverses déclinaisons, qu'elles soient plus théoriques, critiques ou esthétiques, l'afrofuturisme encourage l'imagination et la création nécessaires afin de penser un futur différent. Un futur dans lequel les ordres sociaux (ou leur absence) sont repensés, et où les hiérarchies existantes sont profondément remaniées. Dans un tel futur, comme l'exprime Capers, il ne s'agit pas de placer les personnes blanches dans la posture de dominées, mais plutôt de libérer l'avenir des logiques d'oppression qui ont marqué le passé et qui se perpétuent encore aujourd'hui.

Sur le plan épistémique, l'afrofuturisme ouvre la voie à une contestation radicale de l'ignorance qui structure notre présent. Pour comprendre comment, il faut d'abord saisir la nature de cette

ignorance et la responsabilité qui en découle. Dans son ouvrage *The Epistemology of Resistance* (2013), le philosophe José Medina s'intéresse à l'ignorance active, celle dont on peut, conformément au modèle des connexions sociales de la responsabilité d'Iris Marion Young (2011), être tenu responsable. Cette ignorance n'est pas une simple absence de savoir; elle est entretenue par ce que Medina nomme des vices épistémiques: des défauts qui limitent nos capacités d'apprentissage. Il en dénombre trois principaux, souvent associés aux groupes privilégiés: l'arrogance (une incapacité à reconnaître ses propres limites cognitives), la paresse (un manque d'intérêt né de l'habitude) et la fermeture d'esprit (un refus systémique de considérer d'autres perspectives) (Medina, 2013a, p. 31-35).

Une certaine forme d'arrogance épistémique peut être lue dans la manière dont les studios grand public assument qu'ils peuvent produire correctement des films et de séries portant sur ou mettant en scène des personnes racisées sans leur donner les moyens de raconter leurs propres histoires. La persistance de stéréotypes éculés peut indiquer, quant à elle, d'une forme de paresse épistémique. Ensemble, ces vices nourrissent une culture de l'ignorance qui se propage à travers ces médias et que renforcent pour le public une fermeture d'esprit face à la complexité des expériences marginalisées.

Pour contrer ces vices, Medina propose de cultiver des vertus épistémiques. Parmi celles-ci, il inclut l'humilité (la conscience de ses propres failles cognitives), la curiosité (une véritable ouverture aux autres) et une sensibilité aux perspectives alternatives (Medina, 2013a, p. 43). Or, ces vertus, comme les vices, ne sont pas distribuées équitablement. Comme le note Charles Mills, pour leur survie même, les personnes Noires ont été contraintes de devenir des « expertes » de la « tribu blanche » qui exerce sur elles le pouvoir (Mills, 2007, p. 17-18), une idée que James Baldwin exprimait en disant: « j'ai passé la plus grande partie de ma vie à observer les blancs et à les

déjouer, afin de pouvoir survivre » (Baldwin, 1961, p. 217). Et c'est d'ailleurs cette position subordonnée que W. E. B. Du Bois nommait une « double conscience », une sorte de lucidité forcée là où les groupes dominants peuvent se permettre l'ignorance (Du Bois *et al.*, 2018 ; Gooding-Williams, 2025). Les groupes opprimés, note Medina, « n'ont pas d'autre choix que de reconnaître, de respecter et (dans une certaine mesure) d'habiter d'autres perspectives » (Medina, 2013a, p. 44).

C'est précisément cette double fonction (c.-à-d., celle de créer des frictions épistémiques pour déstabiliser l'ignorance blanche et celle de cultiver une imagination résistante issue de cette double conscience) que l'on retrouve au cœur de l'œuvre afrofuturiste de Boots Riley, *I'm a Virgo* (2023), que j'aimerais employer dans ce qui suit comme un cas exemplaire de cette praxis.

La série, fable surréaliste et politiquement chargée, nous présente Kuti, dit « Cootie », (Jharrel Jerome), un jeune homme Noir de 19 ans mesurant quatre mètres (13 pieds), élevé en reclus par ses tuteurs aimants (son oncle Martisse [Mike Epps] et sa tante LaFrancine [Carmen Ejogo]), bien que surprotecteurs, à Oakland en Californie. Sa claustration est motivée par une peur légitime: celle qu'un homme Noir, géant au reste, ne soit perçu par la société non comme une merveille, mais comme une menace. Cette prémisse établit d'emblée un des thèmes centraux de l'afrofuturisme: l'aliénation. L'altérité de Cootie n'est pas seulement métaphorique; elle est physique, littérale et radicale. Son corps même est un site de contestation, incarnant le paradoxe de l'hypervisibilité et de l'invisibilité.

Son oncle et sa tante le tiennent reclus par crainte que si les gens le voient, ils ne se soucieront pas de qui il est vraiment, mais deviendra au mieux un numéro de cirque, au pire une menace. L'éducation de Cootie, entièrement médiatisée par la télévision, les publicités et les bandes dessinées, a façonné chez lui une vision du monde naïve, un curriculum parfait de l'ignorance blanche et du « bon sens » capitaliste, où les héros sont bons, les criminels mauvais, et les produits de consommation, le summum du désirable. C'est-là une critique acerbe, de la part de Riley, de la

manière dont les médias dominants construisent une réalité simpliste qui sert les intérêts du statu quo.

Ce monde soigneusement construit commence à s'effondrer à mesure que la curiosité de Cootie pour le monde extérieur s'intensifie. Le catalyseur de sa rébellion est un mensonge apparemment insignifiant: il découvre que son oncle Martisse, qui a toujours prétendu ne pas aimer les hamburgers *Bing Bang* (que Cootie rêve de pouvoir un jour goûter), ne faisait que feindre cette aversion pour dissuader Cootie de vouloir sortir. Réalisant la supercherie de son oncle et de sa tante, Cootie sent les murs de sa maison et leur discours se refermer sur lui. Il se décide à briser les règles de ses tuteurs et à sortir pour découvrir le monde par et pour lui-même.

La première incursion clandestine de Cootie dans le monde se révèle à la fois maladroite et comique. Il se camoufle en buisson géant et se faufile dans un parc voisin pour observer un groupe de jeunes qui discutent autour de quelques bières. La rencontre prend une tournure étrange lorsque l'un d'eux, Felix (Brett Gray), s'éloigne du groupe vers le buisson Cootie, histoire d'aller uriner, ce qui oblige Cootie, surpris, à s'enfuir et Felix à se demander s'il n'a pas trop bu.

Peu après, une rencontre fortuite met Cootie face à face avec le même groupe, Felix, fanatique des voitures, Jones (Kara Young), militante politiquement engagée, et Scat (Allius Barnes), réservé mais comique. Au lieu de la peur et de l'hostilité prédites par ses parents, le groupe réagit avec fascination, curiosité et une certaine pitié. Ils se rendent rapidement compte que Cootie est profondément naïf, ayant assimilé les règles sociales à distance, sans aucun contexte réel. Ils l'invitent à sortir, et Cootie accepte avec enthousiasme.

S'ensuit alors un premier « vrai » contact avec le monde réel, en compagnie d'amis. Et ce contact est une surcharge sensorielle libératrice. Paradoxalement, c'est en se trouvant au milieu des gratte-ciel d'Oakland que Cootie se sent, pour la première fois, moins comme un géant. Cependant, son initiation au monde est aussi une série de désillusions. Il parvient à goûter au hamburger *Bing Bang*, objet de ses fantasmes consuméristes, mais ce dernier s'avère décevant, une première leçon puissante sur le vide entre la promesse publicitaire et la réalité matérielle.



Image tirée de la série *I'm a Virgo* (2023), montrant Cootie (Jharrel Jerome) assis à l'arrière de la voiture de son ami Felix, goûtant pour la première fois à un burger « Bing-Bang » (disponible ici, consultée le 5 octobre 2025)

C'est aussi dans ce fast-food qu'il rencontre Flora (Olivia Washington), une caissière dotée d'une vitesse surhumaine, qu'elle a appris à réprimer toute sa vie pour s'adapter à un monde qui n'est pas à son rythme. Cootie semble être l'un des seuls à voir sa différence non pas comme une pathologie, mais comme un super-pouvoir. Leur connexion est immédiate, fondée sur une reconnaissance mutuelle de leur altérité partagée. Cette rencontre illustre une autre facette de l'afrofuturisme: la réclamation de ce qui est perçu comme anormal ou monstrueux comme une source de pouvoir et de beauté.

Alors que Cootie embrasse sa liberté, il est rapidement récupéré par le système capitaliste. Il devient mannequin pour une marque de vêtements, mais son rôle est moins celui de modèle que de spectacle vivant. Mis en exposition pour une base de consommateur·trice·s majoritairement blanc·he·s, il devient l'objet d'un culte de la personnalité qui fétichise son corps. Boots Riley établit ici un parallèle critique et délibéré avec l'exploitation historique de figures comme Saartjie Baartman, réactualisant la longue histoire de la marchandisation et de l'exhibition du corps Noir (cf. Coleman, 2021 ; Mothoagae, 2016 ; Ntsababa et Mabe, 2024). Sa célébrité n'est pas une forme d'émancipation, mais une nouvelle cage, dorée cette fois, qui neutralise son potentiel subversif en le transformant en produit (Martin et Kamara, 2020 ; Sculos, 2020 ; Trivisonno, 2020).

L'antagoniste de la série, « Le Héros » (Walton Goggins), un milliardaire justicier dans une armure high-tech, incarne une sorte de satire de figures comme Batman ou Iron Man. Il est l'incarnation du système que Cootie a appris à idolâtrer à travers ses bandes dessinées. Mais pour Le Héros, Cootie n'est pas une personne, c'est une anomalie. Une menace à maîtriser. Plus cyniquement: il voit en Cootie l'opportunité de créer un « méchant » pour le public, un méchant dont le système a besoin pour détourner la colère populaire des véritables sources d'oppression, à savoir le système capitaliste que Le Héros lui-même protège et dont il profite.

La politisation de Cootie s'accélère à travers son amitié avec Jones et une tragédie personnelle: la mort évitable de son ami Scat, qui se voit refuser des soins médicaux faute d'assurance. C'est à ce moment que Cootie comprend que sa taille n'est pas une malédiction, mais une forme de pouvoir qu'il doit apprendre à utiliser. La narration bascule alors pleinement dans l'allégorie politique. Le point culminant de cette prise de conscience est une longue séquence didactique mais puissante où Jones, face au Héros, démonte la logique du système capitaliste:

« JONES: Le capitalisme a besoin du chômage pour exister. Pour vous empêcher de demander une augmentation, le patron vous menace implicitement ou explicitement de vous licencier. S'il y avait le plein emploi, les gens pourraient demander le salaire qu'ils veulent. Personne ne pourrait les remplacer. Des publications telles que le *Wall Street Journal* et le *Financial Times* s'inquiètent ouvertement lorsque le taux de chômage devient trop bas, car les salaires augmentent, tandis que les bénéfices et la valeur des actions diminuent. Le capitalisme a besoin d'une armée de chômeur·euse·s pour exister, et que fait-on d'une armée de chômeur·euse·s? Une armée de chômeur·euse·s qui veulent manger, et les êtres humains ne vont pas se laisser mourir de faim. Ils se tournent donc vers des activités illégales.

LE HÉROS: Vous oubliez les agressions. Les meurtres.

JONES: Toutes les entreprises, légales et illégales, utilisent la violence pour se réguler. [...] La seule raison pour laquelle [un tel ou un autre titre de propriété] a de la valeur, c'est parce qu'il implique que des personnes armées viendront faire respecter physiquement les mots qui y sont écrits. Ces personnes armées, c'est la police. Le papier est un substitut à la violence. [...] Donc. Le capitalisme a besoin du chômage et de la pauvreté, laquelle a besoin d'activités illégales. C'est du besoin de réguler ces activités illégales que naît la violence. Comment dire à toute la classe ouvrière que la pauvreté et la violence sont rendues nécessaires par le capitalisme sans qu'elle ne décide de se débarrasser du capitalisme? On ne leur dit pas. On leur dit que la pauvreté est due aux mauvais choix des pauvres. [...] On le fait à travers les nouvelles, les sitcoms, les séries policières, et les films de super-héros. [...] Si vous vouliez arrêter ce qu'on appelle le crime, et la violence qui en découle, vous seriez un révolutionnaire. Mais vous ne l'êtes pas. Vous êtes un outil qui aide le capitalisme à bien fonctionner. » (Riley, 2023)

Ce dialogue est important: il expose toute l'idéologie que l'œuvre de Riley cherche à déconstruire. La série ne se contente pas d'utiliser des tropes afrofuturistes; elle devient une critique afrofuturiste du système médiatique lui-même, montrant comment les récits populaires (notamment ceux des super-héros) sont des outils de propagande qui naturalisent l'inégalité.

Cette critique est d'autant plus pertinente lorsqu'on observe la réalité structurelle de l'industrie. Environ 90% des médias américains sont contrôlés par une poignée de conglomérats (Comcast, Disney, etc.), dirigés par une élite restreinte (WebFX Team, 2021). Cette concentration du pouvoir médiatique n'est pas un simple contexte parmi d'autres; elle constitue la structure même que l'afrofuturisme de Riley cherche à critiquer/démanteler symboliquement. L'inclusion de voix diverses dans un tel système risque toujours d'être performative, un « brandwashing » motivé par le profit plutôt que par un engagement réel, comme l'illustrent les revirements d'entreprises face

aux pressions politiques (qu'on pense à Wal-Mart ou Target) (Alfonseca, 2025 ; Murray et Bohannon, 2025).

Face à cette hégémonie, la question d'une résistance authentique demeure. C'est ici que le dialogue entre le modèle des agentivités résistantes d'Alisa Bierria et l'afrofuturisme de l'œuvre de Riley devient fécond. Le parcours de Cootie est une progression narrative à travers les résistances décrites par Bierria. Initialement, son agentivité est circonscrite. En devenant mannequin, il exerce une forme d'agentivité insurgée involontaire, manipulant les conditions de son oppression pour y survivre. Puis, avec Flora et ses amis, il cultive une agentivité étrangère: leur altérité partagée devient le fondement d'une communauté qui crée son propre univers de sens, en dehors des normes dominantes. Finalement, sa politisation le propulse vers une agentivité transformative, visant à renverser ses conditions d'oppression (Bierria, 2014, p. 139). Le choix de Cootie de rejeter le rôle de monstre, que cherche à lui imposer le Héros, pour embrasser l'action collective est un acte visant une transformation structurelle. L'imaginaire narratif afrofuturiste de Riley offre met en scène une transformation qui devient, à travers le texte et les représentations de la série, plus pensable, intelligible, atteignable dans le monde réel.

Alors que la trajectoire de Cootie, à travers des agentivités résistantes l'amenant de la survie à la transformation, illustre éloquemment la praxis afrofuturiste, j'estime en outre que la portée de l'œuvre de Riley peut trouver tout son sens lorsqu'on saisit la critique que ce réalisateur déploie concernant le capitalisme, et le racisme qui l'accompagne, à la lumière de l'épistémologie de la résistance de Medina.

Pour Medina, l'épistémologie de la résistance est une forme de lutte contre l'ignorance qui mène les groupes dominants aux vices épistémiques susmentionnés (la paresse, l'arrogance, la fermeture d'esprit). La résistance qu'envisage Medina ne vise pas qu'à combler ces vices, ces lacunes, mais à démanteler les structures cognitives et affectives qui les protègent. Le mécanisme central

de cette lutte est la recherche de « frictions épistémiques » (*epistemic friction*): la confrontation délibérée avec des perspectives radicalement différentes qui « reviennent au terrain accidenté » (« *back to the rough ground* ») de l'expérience vécue pour contester les certitudes complaisantes (Medina, 2013d, p. 3). La confrontation finale entre Le Héros et Jones semble indiquer le désir de Riley de déployer une critique du capitalisme et du racisme, inscrite dans son œuvre afrofuturiste plus généralement, en cherchant à identifier et critiquer la position profondément ignorante que le Héros en vient à représenter (et, par extension, celle de la société en générale qui accepte le statu quo et ses nombreuses oppressions). Dans le discours de Jones visant à saisir le Héros et lui montrer le « vrai » monde, les conséquences réelles de ses actions, et à qui sert vraiment l'« *Establishment* », c'est comme si Riley avait souhaité montrer qu'on peut passer d'une sorte de « méta-cécité », pour reprendre les mots de Medina, soit une forme « d'insensibilité à l'insensibilité » (Medina, 2013d, p. 75). On peut devenir graduellement plus lucide, et progressivement être amené à voir, peut-être même comprendre les limites du point de vue dominant et ses angles morts. Autrement dit, c'est comme si Riley avait voulu montrer, en mobilisant cette scène entre ces deux personnages, que le Héros, incarnation du groupe dominant en faveur du statu quo qui alimente l'oppression de groupes marginalisés, peut apprendre à apprendre, à voir le « voile », pour reprendre Du Bois que Medina mobilise, qui obscurcissait la réalité, et vaincre l'ignorance en cherchant à cultiver ses vertus épistémiques, notamment l'ouverture d'esprit.

Mais Medina est intéressant ici aussi car il suggère que l'art peut occuper une place clé dans la résistance épistémique et ainsi contribuer à la résistance esthétique. Pour lui, l'art peut s'avérer être un outil de transformation épistémique, à travers l'activisme épistémique (*epistemic activism*), notamment. Une œuvre engagée ou militante, nous dit Medina, ne fait pas que représenter une forme d'oppression; elle cherche à « interrompre (déposer, subvertir) le monopole souverain de la

violence sur les apparences » (Medina, 2025, p. 350). Elle vise une « révolution de notre sensibilité », car, comme il l'affirme, « il ne peut y avoir de révolution politique sans une révolution de notre sensibilité » (Medina, 2025, p. 350). S'inspirant des travaux de María del Rosario Acosta López, Medina conçoit cette pratique comme une forme d'« écoute radicale » (*radical listening*), un effort pour rendre audibles des expériences jusqu'alors réduites au silence. L'art devient le moyen d'instituer de nouvelles « grammaires de l'inaudible/inouï » (*grammars of the inaudible/unheard-of*), c.-à-d. de nouveaux cadres pour percevoir et comprendre des réalités que l'idéologie dominante nous a appris à ignorer (Medina, 2025, p. 350). Ainsi, je pense que *I'm a Virgo* de Boots Riley est œuvre afrofuturiste dont la narration et les représentations font montre de résistance esthétique. Le surréalisme que déploie Riley est certes stylistiquement captivant. Mais c'est aussi, dans les termes de Medina, une manière de « désorganiser nos sens » (Medina, 2025, p. 350). En présentant un jeune homme Noir géant, la série force le·a spectateur·trice à confronter littéralement la manière dont le corps Noir est perçu comme « trop grand », « trop menaçant ». La prémisse absurde, l'humour, le grotesque et le didactisme abrupt sont des stratégies pour court-circuiter nos grammaires habituelles de perception de la race, du capitalisme et de l'héroïsme. La série refuse le confort d'une narration simpliste, forçant une prise de conscience active et nous invitant à une écoute radicale de l'histoire et de l'expérience de Cootie. Une histoire et une expérience qui, sans surréalisme et cette absurdité afrofuturiste, resterait peut-être inouïe.

Ainsi, je pense que l'afrofuturisme, notamment tel qu'incarné par l'œuvre de Boots Riley, peut offrir une piste de réponse au problème de la récupération. En allant au-delà de la simple subversion, il engage une lutte sur le terrain épistémologique. L'afrofuturisme ne se contente pas de mettre en scène des personnages Noirs; il utilise le futur comme un laboratoire pour forger ce que Medina appelle une « imagination résistante » (Medina, 2013c). L'objectif est de cultiver une « sensibilité sociale kaléidoscopique », une capacité à maintenir et à valoriser une multiplicité de

perspectives, en opposition à l'imaginaire monolithique qui soutient l'oppression (Medina, 2013d, p. 306). L'œuvre de Riley, lue à travers les lentilles de Bierria et de Medina, illustre que la résistance la plus durable n'est peut-être pas celle qui s'oppose frontalement au système, mais celle qui, par la force de l'imagination créatrice, parvient à construire un monde de sens radicalement autre, un monde où les géants ne sont plus des monstres, mais les architectes d'un avenir plus juste.

5.4. Conclusion de chapitre

En somme, ce chapitre a tracé une progression de la résistance esthétique Noire. Partant du constat de la récupération hégémonique dans *Marvel's Black Panther* (2018), j'ai d'abord mobilisé le modèle de Bierria pour identifier les agentivités résistantes (insurgées, étrangères, transformatrices) à l'œuvre dans le *Blaxploitation*, révélant des stratégies de subversion au sein du système. Constatant les limites de cette approche, j'ai ensuite exploré l'afrofuturisme. À travers l'exemple de *I'm a Virgo* et l'épistémologie de la résistance de Medina, j'ai soutenu que l'afrofuturisme opère un déplacement crucial: il ne s'agit plus seulement de manipuler le cadre dominant, mais de générer une « friction épistémique ». En cultivant une « imagination résistante », il vise notamment à démanteler l'ignorance blanche et à fonder une « sensibilité kaléidoscopique » ouvrant sur des futurs plus libérés.

CONCLUSION

Cette thèse a pris pour point de départ la question suivante: les films et séries grand public au Canada et aux États-Unis reproduisent-ils les inégalités raciales? J'ai soutenu qu'ils y contribuent, en effet. J'ai soutenu que cela s'opère par un processus spécifique que j'ai proposé de nommer la « violence esthétique ».

Afin d'étayer cet argument, ma réflexion s'est appuyée sur le cadre théorique du contrat racial de Charles Mills et son corollaire, l'épistémologie de l'ignorance. J'ai avancé que, à l'écran, l'ignorance blanche peut se manifester comme une violence envers les expressions et pratiques esthétiques Noires, en isolant ces pratiques, en détournant leur sens et, de manière cruciale, en portant atteinte à l'agentivité esthétique, tant expressive qu'appréciative, des personnes Noires.

Le premier chapitre a servi à établir les fondations conceptuelles de mon argumentation. J'y ai défini et articulé les concepts fondamentaux de la thèse, soit « films et séries grand public », « représentations », « contrat racial », « ignorance blanche » et « esthétique ». Ce travail de délimitation m'a permis de situer ma recherche au sein des débats théoriques pertinents en philosophie critique sur la race, en philosophie culturelle et en esthétique.

Le deuxième chapitre a approfondi la dimension métaphysique et épistémologique de la race et du racisme. M'inspirant de Chike Jeffers, j'y ai défendu une conception de la race comme construction culturelle s'exprimant à travers des pratiques esthétiques qui donnent sens à des « manières de vivre ». J'ai soutenu que cette approche, en comparaison d'autres théories (constructivisme politique, réalisme biologique), était philosophiquement plus solide. Ma contribution spécifique a été d'ajouter à la théorie de Jeffers que les pratiques et expressions esthétiques (art, style, musique) constituent un véhicule important de transmission de ces « manières de vivre ». Mettant cette conception en dialogue avec les écrits de Luc Faucher et de Charles Mills, j'ai proposé qu'une

perspective culturelle et esthétique du racisme enrichit sa compréhension philosophique, notamment pour penser les effets des représentations. Enfin, j'ai identifié l'ignorance blanche comme le mécanisme épistémologique qui, à l'écran, façonne et réagit à ces expressions esthétiques Noires.

Dans le troisième chapitre, j'ai abordé la nature spécifique des stéréotypes racistes. Mon argument central fut que leur tort ne se limite pas à la stigmatisation. M'appuyant sur les chapitres précédents, j'ai montré que les stéréotypes peuvent être compris comme la manifestation d'une « violence esthétique ». J'ai détaillé le processus par lequel cette violence isole les pratiques culturelles Noires, les vide de leur sens originel pour leur assigner des significations dégradantes, et porte atteinte à la capacité des personnes Noires à être reconnues comme des êtres dotés d'une agentivité esthétique pleine et entière.

Dans le quatrième chapitre, j'ai montré que, malgré les discours sur les progrès en matière de diversité, les productions grand public continuent de perpétuer des formes insidieuses de violence esthétique. À travers des exemples de la dépersonnalisation, notamment l'animalisation des personnes Noires dans les films d'animation et l'amalgame persistant entre Blackness et criminalité, ce chapitre a illustré que les problèmes de représentation demeurent structurels, reflétant les difficultés persistantes de la blancheur des studios mainstream à représenter adéquatement la Blackness.

Enfin, le cinquième chapitre s'est penché sur la question de la résistance esthétique. Face à un système dominé par le pouvoir blanc, comment une agentivité créative Noire peut-elle s'exprimer? J'ai soutenu qu'une telle résistance peut être pensée en mettant en dialogue deux perspectives: le modèle des agentivités résistantes d'Alisa Bierria (2014) et l'afrofuturisme. Ma discussion du *Blaxploitation*, à travers le modèle de Bierria, m'a permis d'identifier des agentivités résistantes opérant même au sein de contextes oppressifs. Reconnaisant les limites de cette résistance, notamment d'être cooptée, mon propos s'est ensuite tourné vers l'afrofuturisme. L'exemple de la

série *I'm a Virgo* (2023) de Boots Riley a illustré comment ce dernier n'est pas seulement une contestation, mais une création radicale de nouveaux mondes esthétiques.

Dans l'ensemble, dans cette thèse, j'ai voulu montrer que les représentations stéréotypées et racistes à l'écran peuvent véhiculer une violence esthétique qui, enracinée dans l'ignorance blanche, porte atteinte à l'agentivité esthétique des personnes Noires. Ce faisant, cette violence participe au maintien des hiérarchies raciales. Toutefois, en identifiant les formes de résistance, du modèle hétérogène de Bierria à l'afrofuturisme, j'ai également soulevé que le champ esthétique demeure un lieu important d'imaginaires libérateurs pour l'ensemble de ses acteur·rice·s.

Au terme de cette thèse, je désire aborder deux ouvertures vers des recherches futures, l'une sur les avenues futures qu'ouvre mon expansion de la conception de la race de Jeffers, l'autre sur la possibilité de penser la justice esthétique avec l'afrofuturisme.

D'abord, au chapitre deux, j'ai proposé un élargissement de la conception socioconstructiviste culturelle de la race de Chike Jeffers. Et j'estime que ma lecture récente du livre *Beauty and Democracy : The Political Aesthetics of W.E.B. Du Bois* (2025), de Robert Gooding-Williams, peut favoriser l'émergence d'un dialogue riche, si ce n'est que la conception de la race de Jeffers s'inscrit elle-même dans un dialogue soutenu avec Du Bois. En effet, peut-être Gooding-Williams offre-t-il un cadre conceptuel pertinent pour formuler des hypothèses de recherche visant à prolonger mon propre travail.

Dans *Beauty and Democracy*, Gooding-Williams soutient que l'esthétique et la beauté dans l'œuvre de Du Bois peuvent être lues comme ayant une « force politique » (*political force*). Il soutient que Du Bois élabore une pédagogie esthétique dont la fonction est de cultiver la vertu démocratique de la « réceptivité » (*receptivity*). Pour Gooding-Williams, Du Bois voyait la beauté comme un outil de transformation politique capable d'« ébranler » (*unsettle*) les habitudes de la suprématie blanche et de soutenir la résolution morale des opprimé·e·s, permettant le passage d'une

« culture de la populace » (*mob*) à une « culture de la foule » (*crowd*) démocratique (Gooding-Williams, 2025, p. 12-21).

Mon travail a pour sa part défendu une thèse distincte, quoique complémentaire. En élargissant le constructivisme de Jeffers, j'ai soutenu que l'esthétique n'est pas seulement un outil de la lutte démocratique, mais bien la substance même des « manières de vivre » culturelles que cette lutte vise à protéger. Suivant Paul C. Taylor, Monique Roelofs et Stephanie Holt, j'ai postulé que les pratiques esthétiques (musique, humour, traditions culinaires, etc.) constituent le contenu par lequel les cultures raciales deviennent intelligibles, expressives et lisible, répondant à des besoins esthétiques fondamentaux.

Ainsi, l'un des liens qui émerge entre Jeffers, Du Bois et Gooding-Williams, et qui est susceptible d'être fécond pour une recherche subséquente visant à préciser davantage la conception culturelle et esthétique de la race que je propose, est celui de la lutte contre le racisme et la suprématie blanche, et l'émergence d'un monde post-raciste. Dans mon expansion de la conception de Jeffers, je suis ce dernier, en insistant sur les besoins esthétiques fondamentaux, et suggère comme lui une valeur intrinsèque à ces cultures et manières de vivre, qui excède leur fonction de résistance. Une recherche future pourrait mobiliser l'appareil du-boisien pour déterminer si l'esthétique politique sert uniquement la lutte pour la démocratie, ou si elle offre aussi des outils pour penser la pérennité de ces manières de vivre dans un horizon post-suprémaciste.

Cette articulation soulève une question de mécanisme: la « réceptivité » démocratique (la *force* politique identifiée par Gooding-Williams dans l'œuvre de Du Bois) est-elle une simple vertu cultivée, ou est-elle la conséquence directe de la satisfaction des « besoins esthétiques fondamentaux » (la substance de mon argument)? Autrement dit, est-ce parce que les personnes et les groupes peuvent exercer leur agentivité esthétique (Holt ; Lopes) que la « foule » démocratique devient « réceptive »? Préciser ce lien causal pourrait peut-être éclairer davantage la conception de Jeffers ;

peut-être que la culture au cœur des races est à préserver précisément parce qu'elle est le moteur même de la démocratie?

De plus, le dialogue avec Gooding-Williams offre une avenue pour aborder la question délicate des frontières de ces manières de vivre. Le modèle de la « réceptivité » du-boisienne, s'il est poussé à l'extrême, pourrait-il justifier une perméabilité culturelle illimitée, frôlant l'appropriation ? Mettre l'esthétique au cœur même de ces « manières de vivre » culturelle dont parle Jeffers permet-il pas justement d'éviter cela? Une recherche future pourrait bâtir sur ce dialogue et chercher à préciser les critères d'une « réceptivité » qui ne dissout pas la spécificité culturelle qu'elle est censée accueillir, distinguant ainsi l'appréciation de l'effacement. Dans l'ensemble, ma lecture de l'œuvre de Gooding-Williams invite à considérer plus avant ce qu'est la culture esthétique, notamment en pensant à ses conséquences politiques.

Finalement, dans le chapitre cinq, j'ai abordé la résistance esthétique, notamment au moyen de l'afrofuturisme de Boots Riley. Je désire clore cette ouverture en réfléchissant sur le potentiel de l'afrofuturisme de favoriser la justice esthétique.

Dans leur article « What Is Aesthetic Justice Pedagogy » (2024), Randall Everett Allsup et Gustavo Hessmann Dalaqua, voient dans la justice esthétique une opposition à « tout préjudice porté aux capacités esthétiques d'une personne, c'est-à-dire ses capacités à sentir, percevoir et imaginer » (Allsup et Dalaqua, 2024, p. 114). L'afrofuturisme, en tant que praxis permettant la « création de récits et de contre-récits pour contester la colonialité et l'oppression » (Allsup et Dalaqua, 2024, p. 112), tend vers cet horizon de justice esthétique.

En effet, en déployant des imaginaires alternatifs, l'œuvre de Riley ne se contente pas de résister; elle cherche à « renverser l'engourdissement de notre perception, de notre sensibilité et de notre imagination » (Allsup et Dalaqua, 2024, p. 114) provoqué par les récits dominants et oppres-

sifs. L'afrofuturisme offre ainsi un espace pour « pratiquer, répéter et performer de nouvelles réalités » (Allsup et Dalaqua, 2024, p. 112), restaurant les capacités esthétiques endommagées et permettant aux sujets de redevenir auteur·trice·s de leur propre histoire, un objectif au cœur de la démarche de justice esthétique, notamment défendue par Allsup et Dalaqua.

Au reste, cela peut tendre vers des hypothèses de recherche stimulantes. Il pourrait, par exemple, être intéressant d'examiner comment et dans quelle mesure l'exposition à des œuvres de résistance afrofuturiste parvient concrètement (peut-être de manière empirique ?) à « restaurer les capacités esthétiques » (Allsup et Dalaqua, 2024, p. 112) pour des personnes ou des groupes ayant subi la violence esthétique. Une autre piste consisterait à évaluer si les stratégies narratives de l'afrofuturisme (résistance) peuvent être systématisées en une « pédagogie de la justice esthétique » efficace, telle que l'entendent Allsup et Dalaqua, et sachant offrir des outils pour « pratiquer » et « performer » ces nouvelles réalités contre-hégémoniques dans un cadre éducatif ou militant, et pouvant potentiellement transformer la résistance en une véritable réparation (cf. Samudzi, 2020 ; Towns, 2022a).

RÉFÉRENCES

- Abdallah, Chahrazad, Dar, Sadhvi, Kalemba, Joshua et Mir, Ali. (2025). Anti-Blackness in Management and Organization Studies: Challenging Racial Capitalism in Organizing and Knowledge Production. *Organization*, 32(2), 167-179. <https://doi.org/10.1177/13505084241303807>
- Abdullah, Ahmed. (2024). The Negative Media Portrayal of Black Men in America: The Impact of Negative Narratives and Stereotyping on Society. *Alfie Scholars Conferences*. <https://scholarworks.seattleu.edu/alfie-conferences/2024junior/presentations/8>
- Acuff, Joni Boyd et Kraehe, Amelia M. (2020). Visuality of Race in Popular Culture: Teaching Racial Histories and Iconography in Media. *Dialogue: The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy*, 7(3), 1-24.
- Acuna, Kirsten. (2020). *Pixar's « Soul » is getting rave reviews, but it left me cringing up until the very last minute*. Business Insider. <https://www.insider.com/pixar-soul-movie-review-2020-12>
- Adorno, Theodor Wiesengrund et Horkheimer, Max. (2002). The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception. Dans Gunzelin Schmid Noer (dir.), *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (Edmund Jephcott, trad., p. 93-136). Stanford University Press.
- Agat, Alain. (2021). Racisme et représentation noire dans le cinéma français. *Hommes & migrations*, (1334), 198-199. <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.13053>
- Aiken, Juliet R., Salmon, Elizabeth D. et Hanges, Paul J. (2013). The Origins and Legacy of the Civil Rights Act of 1964. *Journal of Business and Psychology*, 28(4), 383-399. <https://doi.org/10.1007/s10869-013-9291-z>
- Aiyetoro, Adjoa A. (2023). Social Construction of Race Under Social Construction of Race Undergirds Racism by Providing Undue Advantages to White People, Disadvantaging Black People and Other People of Color, and Violating the Human Rights of All People of Color. *University of Colorado Law Review*, 94(2), 415-443.
- Ajari, Norman. (2022). *Noirceur: race, genre, classe et pessimisme dans la pensée africaine-américaine au XXIe siècle*. Éditions Divergences.
- Alcaraz León, María José. (2018). Aesthetics Makes Nothing Happen? The Role of Aesthetic Properties in the Constitution of Non-aesthetic Value: Aesthetics Makes Nothing Happen? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 76(1), 21-31. <https://doi.org/10.1111/jaac.12416>
- Alcoff, Linda Martín. (1991). The Problem of Speaking for Others. *Cultural Critique*, (20), 5. <https://doi.org/10.2307/1354221>
- Alcoff, Linda Martín. (2000). Is Latina/o Identity a Racial Identity? Dans Jorge J. E. Gracia et

- Pablo De Greiff (dir.), *Hispanics/Latinos in the United States: ethnicity, race, and rights* (p. 23-44). Routledge.
- Alexander, Michelle. (2020). *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness* (éd. 10ème anniversaire). The New Press.
- Alfonseca, Kiara. (2025). *These companies are standing by their DEI policies amid backlash*. ABC News. <https://abcnews.go.com/Business/companies-sticking-dei-amid-backlash/story?id=118037109>
- Alford, Holly. (2004). The Zoot Suit: Its History and Influence. *Fashion Theory*, 8(2), 225-236. <https://doi.org/10.2752/136270404778051807>
- allisonrowe569@gmail.com. (2025, 11 février). The Role of Media in Shaping Black Perceptions. *The Creative80 Room*. <https://rowemingaround.com/the-role-of-media-in-shaping-black-perceptions/>
- Allsup, Randall Everett et Dalaqua, Gustavo Hessmann. (2024). What is Aesthetic Justice Pedagogy? *Philosophy of Music Education Review*, 32(2), 112-129. <https://doi.org/10.2979/pme.00012>
- Alt, Nicholas P., Wax, Amy, Brush, Olivia T. et Magalona, Joie. (2024). Asian American Women's Workplace Experiences: A Review and Application of Gendered Race Theory and the Intersectional Prototypicality Model. *American Behavioral Scientist*, 00027642241231313. <https://doi.org/10.1177/00027642241231313>
- Ambrosi, Jason. (2019, 21 octobre). « *Watchmen* » on HBO: Was the Tulsa 1921 Massacre Real? Newsweek § Newsgeek. <https://www.newsweek.com/watchmen-tulsa-1921-massacre-hbo-damon-lindelof-1466588>
- Amodio, David M. (2014). The neuroscience of prejudice and stereotyping. *Nature Reviews Neuroscience*, 15(10), 670-682.
- Ampah, Nkechi. (2014, 19 décembre). *The Cosby Show: Race, Class, and Intersectionality*. Serendip Studio's One World. <https://serendipstudio.org/oneworld/identity-matters-being-belonging-becoming/cosby-show-race-class-and-intersectionality>
- Amulega, Shamilla, Campbell, Colin et Akpan, Unwana Samuel. (2024). Deconstructing Colonial Frameworks in the Black Panther Film Analysis. Dans Unwana Samuel Akpan (dir.), *De-neocolonizing Africa* (p. 347-359). Springer Nature Switzerland. https://doi.org/10.1007/978-3-031-66304-8_19
- Anderson, Elizabeth. (2010). Segregation, Racial Stigma, and Discrimination. Dans *The imperative of integration* (1ère éd., p. 44-66). Princeton University Press.
- Anderson, J. C. et Dean, J. T. (1998). Moderate Autonomism. *The British Journal of Aesthetics*, 38(2), 150-166. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/38.2.150>

- Anderson, Jill E. et Burger, Alissa. (2025). *Down the Road and Back Again: Critical Approaches to The Golden Girls* (1^{re} éd.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003390459>
- Anderson, Reynaldo, Jones, Charles Earl et Jones, Charles E. (dir.). (2016). *Afrofuturism 2.0: the rise of astro-blackness*. Lexington Books.
- Andersson, Peter K. (2025). Zoots: A Not Quite Global History. Dans Peter K. Andersson, *The Dandy* (1^{re} éd., p. 202-230). Oxford University PressOxford. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198882435.003.0012>
- Ang, Desmond. (2023). The Birth of a Nation: Media and Racial Hate. *American Economic Review*, 113, 1424-1460.
- Anthias, Floya. (2001). New hybridities, old concepts: the limits of « culture ». *Ethnic and Racial Studies*, 24(4), 619-641. <https://doi.org/10.1080/01419870120049815>
- Anzaldúa, Gloria. (2007). *Borderlands/La Frontera: the new mestiza* (3^{ème} éd.). Aunt Lute Books.
- Appiah, Kwame Anthony. (1985). The Uncompleted Argument: Du Bois and the Illusion of Race. *Critical Inquiry*, 12(1), 21-37. <https://doi.org/10.1086/448319>
- Appiah, Kwame Anthony. (1994). Identity, Authenticity, Survival: Multicultural Societies and Social Reproduction. Dans A. Gutmann (dir.), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition* (p. 149-164). Princeton University Press. <https://books.google.ca/books?id=5Eq9vQEACAAJ>
- Appiah, Kwame Anthony. (1998). Race, Culture, Identity: Misunderstood Connections. Dans Kwame Anthony Appiah et Amy Gutmann (dir.), *Color Conscious: The Political Morality of Race* (p. 30-105). Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400822096>
- Appiah, Kwame Anthony. (2007). *The ethics of identity*. Princeton Univ. Pr.
- Applebaum, Barbara. (2022). Willful Hermeneutical Ignorance and the “Critical Race Theory” Controversy. *Educational Theory*, 72(6), 689-702. <https://doi.org/10.1111/edth.12553>
- Arnold, L. (2019). *Renaming Blaxploitation by Looking at Today’s Film: Black Heroes, White Villains, and Trump’s America* [Thesis, University of Colorado].
- Arthur, John. (2007). *Race, equality, and the burdens of history*. Cambridge University Press.
- Artz, B. Lee. (1998). Hegemony in Black and White: Interracial Buddy Films and the New Racism. Dans Yahya R. Kamalipour et Theresa Carilli (dir.), *Cultural Diversity and the U.S. Media* (p. 67-78). SUNY Press
- Artz, B. Lee. (2016). The Media of Power, the Power of Media. *Perspectives on Global Development and Technology*, 15(5), 497-519. <https://doi.org/10.1163/15691497-12341404>
- Asante, Godfried A. et Nziba Pindi, Gloria. (2020). (Re)imagining African futures: Wakanda and

the politics of transnational Blackness. *Review of Communication*, 20(3), 220-228. <https://doi.org/10.1080/15358593.2020.1778072>

Ashford, Elizabeth et Mulgan, Tim. (2018). Contractualism. Dans Edward N. Zalta (dir.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2018). Metaphysics Research Lab, Stanford University. Récupéré le 25 mars 2025 de <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/contractualism/>

Assomull, Rhea. (2022). *Black Horror On-Screen: The Evolution of Race Within Horror Films*. The Mancunion § Film. <https://mancunion.com/2022/10/30/black-horror-on-screen-the-evolution-of-race-within-horror-films/>

Atkin, Albert. (2012). *The philosophy of race*. Acumen.

Atkinson, Will. (2025). Who Feels Looked Down Upon? Sources of “Symbolic Violence” in the UNITED STATES. *Sociological Inquiry*, soin.70007. <https://doi.org/10.1111/soin.70007>

Atrey, Shreya. (2021). Structural Racism and Race Discrimination. *Current Legal Problems*, 74(1), 1-34. <https://doi.org/10.1093/clp/cuab009>

Autry, Robyn. (2024, 18 avril). *Opinion | Nobody asked for this Netflix version of « Good Times »*. MSNBC.com. <https://www.msnbc.com/opinion/msnbc-opinion/netflix-good-times-show-rcna148255>

Axson, Richard. (2019). Contemporary Art. *The Book of Daniel*. <https://doi.org/10.1093/obo/9780199920105-0007>

Bailey, A. (2007). Strategic Ignorance. Dans Nancy Tuana et Shannon Sullivan (dir.), *Race and Epistemologies of Ignorance* (p. 77-95). SUNY Press.

Bailey, Moya. (2020, 16 octobre). Misogynoir and Kamala Harris. *Moya Bailey*. <https://www.moy-abailey.com/2020/10/16/misogynoir-and-kamala-harris/>

Bailey, Moya. (2021). *Misogynoir Transformed: Black Women's Digital Resistance*. New York University Press. <https://doi.org/10.18574/9781479803392>

Bain, Zara. (2023). Mills's account of white ignorance: Structural or non-structural? *Theory and Research in Education*, 21(1), 18-32. <https://doi.org/10.1177/14778785231162779>

Baldwin, James. (1961). *Nobody Knows My Name: More Notes of a Native Son*. Vintage International.

Baldwin, James. (1964). The White Problem. Dans *The cross of redemption: uncollected writings* (1st ed). Pantheon Books.

Banaji, Mahzarin R., Fiske, Susan T. et Massey, Douglas S. (2021). Systemic racism: individuals and interactions, institutions and society. *Cognitive Research: Principles and Implications*, 6(1), 82. <https://doi.org/10.1186/s41235-021-00349-3>

- Banerjee, Abhijit V., Hanna, Rema, Kreindler, Gabriel E. et Olken, Benjamin A. (2017). Debunking the Stereotype of the Lazy Welfare Recipient: Evidence from Cash Transfer Programs. *The World Bank Research Observer*, 32(2), 155-184. <https://doi.org/10.1093/wbro/lkx002>
- Banting, Keith. (2022). Multiculturalism Policy in Canada: Conflicted and Resilient. Dans Evert Lindquist, Michael Howlett, Grace Skogstad, Geneviève Tellier et Paul T. Hart (dir.), *Policy Success in Canada* (1^{re} éd., p. 183-205). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780192897046.003.0010>
- Baptiste, Donna et Gooden, Adia. (2023). Stereotypes of Black Women: Clinical Implications. Dans Donna Baptiste et Adia Gooden (dir.), *Promoting Black Women's Mental Health: What Practitioners Should Know and Do* (p. 88-105). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108913447.006>
- Barber, Sian. (2015). Film form and aesthetics. Dans *Using film as a source* (p. 28-50). Manchester university press.
- Barton, Alana et Davis, Howard. (2018). *Ignorance, Power and Harm: Agnotology and the Criminological Imagination*. Palgrave Macmillan.
- Bastos Da Silva, Jorge. (2019). Living in the Sunken Place: Notes on Jordan Peele's "Get Out" as Gothic Fiction. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 43(2), 125. <https://doi.org/10.17951/lsmll.2019.43.2.125-133>
- Bellarmino University. (2005). *Sassafras*. Bellarmino University. <https://www.bellarmino.edu/faculty/drobinson/sassafras.asp>
- Bellot, Gabrielle, Cox, Renee et McKinney, Danielle. (2021, 10 novembre). How Black Horror Became America's Most Powerful Cinematic Genre. *The New York Times*, T Magazine. <https://www.nytimes.com/2021/11/10/t-magazine/black-horror-films-get-out.html>
- Benjamin, Le Shorn S. (2018). Boyz n the Hood and the Marginalization of Black Adolescent Males. *Journal of Underrepresented & Minority Progress*, 2(1), 106-111. <https://doi.org/10.32674/jump.v2i1.48>
- Benshoff, Harry M. (2019). Blaxploitation Filmmaking. Dans Ernest Mathijs et Jamie Sexton (dir.), *The Routledge Companion to Cult Cinema* (1^{re} éd., p. 131-138). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315668819>
- Benson-Allott, Caetlin. (2022). Contesting the White Gaze: Black Film and Postcinematic Spectatorship. Dans Kyle Stevens (dir.), *The Oxford Handbook of Film Theory* (1^{re} éd., p. 447-C22.N64). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190873929.013.29>
- Berenstain, Nora. (2020). White Feminist Gaslighting. *Hypatia*, 35(4), 733-758. <https://doi.org/10.1017/hyp.2020.31>
- Berg, Charles Ramírez. (2008). *Latino images in film: stereotypes, subversion, & resistance*. Univ.

of Texas Press.

- Bertrand, Marianne et Mullainathan, Sendhil. (2003). *Are Emily and Greg More Employable than Lakisha and Jamal? A Field Experiment on Labor Market Discrimination* (w9873). National Bureau of Economic Research. <https://doi.org/10.3386/w9873>
- Bessone, Magali. (2013). *Sans distinction de race ? Une analyse critique du concept de race et de ses effets pratiques*. J. Vrin.
- Beukeboom, Camiel J. et Burgers, Christian. (2019). How Stereotypes Are Shared Through Language: A Review and Introduction of the Social Categories and Stereotypes Communication (SCSC) Framework. *Review of Communication Research*, 7, 1-37. <https://doi.org/10.12840/issn.2255-4165.017>
- Bezar, Shahbaz Afzal, Qasim, Zareena et Saher, Sana. (2024). Native American Resistance to Euro-American Hegemony in Momaday's *The Moon in Two Windows*. *Pakistan Research Journal of Social Sciences*, 3(2), 171-186.
- Bian, Lin et Cimpian, Andrei. (2017). Are stereotypes accurate? A perspective from the cognitive science of concepts. *Behavioral and Brain Sciences*, 40, e3. <https://doi.org/10.1017/S0140525X15002307>
- Bierria, Alisa. (2014). Missing in Action: Violence, Power, and Discerning Agency. *Hypatia*, 29(1), 129-145. <https://doi.org/10.1111/hypa.12074>
- Bierria, Alisa. (2022). Racial Conflation: Agency, Black Action, and Criminal Intent. *Journal of Social Philosophy*, 53(4), 575-594. <https://doi.org/10.1111/josp.12371>
- Black Feminisms. (2017). *Black Matriarchy: The Myths and Truths About Black Mothers*. Blackfeminisms. <https://blackfeminisms.com/black-matriarchy/>
- Black Screen Office. (2022). *Being Heard: Black Canadians in the Canadian Screen Industries*. Black Screen Office / Bureau de l'écran des Noirs. <https://www.ontariocreates.ca/research/being-heard-black-canadians-in-the-canadian-screen-industries>
- Blaise, A. et Walker, R. (2003). *Brother Bear*. Walt Disney Feature Animation & Walt Disney Pictures.
- Blay, Zeba. (2022). *What Insecure Gave Us*. BlackStar. <https://www.blackstarfest.org/seen/read/issue004/zeba-blay-insecure-issa-rae/>
- BLK News Staff. (2025, 9 mai). *How Black Storytelling Bridges Past and Future Narratives*. BLK News & News. <https://blknews.com/how-black-storytelling-bridges-past-and-future-narratives/>
- Block, Elena. (2013). A Culturalist Approach to the Concept of the Mediatization of Politics: The Age of "Media Hegemony": A Culturalist Approach to Mediatization. *Communication Theory*, 23(3), 259-278. <https://doi.org/10.1111/comt.12016>

- Blum, Lawrence A. (2007). « *I'm not a racist, but ...* »: *The moral quandary of race*. Cornell Univ. Press.
- Bobo, L. D. et Smith, R. A. (1995). From Jim Crow Racism to Laissez-Faire Racism: The Transformation of Racial Attitudes. Dans W. E. Katkin, N. Landsman et A. Tyree (dir.), *Beyond Pluralism: The Conception of Groups and Group Identities in America* (p. 182-220). University of Illinois Press.
- Bock-Côté, Mathieu. (2020). *L'empire du politiquement correct: essai sur la respectabilité politico-médiatique* (Éd. de poche avec une nouvelle préface). Les Éditions du Cerf.
- Bock-Côté, Mathieu. (2021). *La Révolution racialiste, et autres virus idéologiques*. Les Presses de la Cité.
- Bock-Côté, Mathieu. (2023). *Le totalitarisme sans le goulag*. Les Presses de la Cité.
- Boffone, Trevor. (2021). *Renegades: Digital Dance Cultures from Dubsmash to TikTok* (1^{re} éd.). Oxford University Press New York. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197577677.001.0001>
- Bogle, Donald. (2016). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: an Interpretive History of Blacks in American films* (5^e éd.). Bloomsbury.
- Bollies, Corbin. (2025, 24 février). *New MSNBC Bloodbath of Non-White Anchors After Joy Reid Forced Out*. Yahoo News. <https://ca.news.yahoo.com/msnbc-bloodbath-non-white-anchors-183352055.html>
- Bonam, Courtney M., Nair Das, Vinoadharen, Coleman, Brett R. et Salter, Phia. (2019). Ignoring History, Denying Racism: Mounting Evidence for the Marley Hypothesis and Epistemologies of Ignorance. *Social Psychological and Personality Science*, 10(2), 257-265. <https://doi.org/10.1177/1948550617751583>
- Bonilla-Silva, Eduardo. (2015). More than Prejudice: Restatement, Reflections, and New Directions in Critical Race Theory. *Sociology of Race and Ethnicity*, 1(1), 73-87. <https://doi.org/10.1177/2332649214557042>
- Bonilla-Silva, Eduardo. (2017). *Racism without racists: color-blind racism and the persistence of racial inequality in America* (5^{ème} éd.). Rowman & Littlefield Publishers.
- Bonilla-Silva, Eduardo et Dietrich, David. (2011). The Sweet Enchantment of Color-Blind Racism in Obamerica. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 634(1), pp. 190-206. <https://doi.org/10.1177/0002716210389702>
- Bordwell, David, Thompson, Kristin et Smith, Jeff. (2020). *Film art: an introduction* (12^{ème} éd.). McGraw-Hill Education.
- Bourdieu, Pierre. (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*. Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. (2008). *The logic of practice* (Réimprimé). Stanford Univ. Press.

- Bourdieu, Pierre. (2010). *Outline of a theory of practice*. Cambridge Univ. Press.
- Bourdieu, Pierre et Passeron, Jean-Claude. (1970). *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Éd. de Minuit.
- Bradley, Adam. (2017). *Book of rhymes: the poetics of Hip Hop* (2ème éd.). Basic Civitas Books.
- Bramesco, Charles. (2021). Candyman: the politics, the gore, the ending – discuss with spoilers. *The Guardian*, Film. <https://www.theguardian.com/film/2021/aug/30/candyman-sequel-nia-dacosta-discuss-spoilers>
- Braslauskas, Justinas. (2023). Intercultural Stereotypes and the Role of Critical and Creative Thinking in Overcoming Them. *Creativity Studies*, 16(1), 255-273. <https://doi.org/10.3846/cs.2023.17187>
- Bregel, Sarah. (2024). 9 Years after #OscarsSoWhite, here's what diversity looks like at the 2024 Academy Awards. BBC. <https://www.bbc.com/culture/article/20240311-oscars-race-problem-oscarssowhite-2024>
- Broadus, Dorothy C. (2003). Exposing Himself: Sweet Sweetback's Body. *Paragraph*, 26(1/2), pp. 213-225.
- Brockington, Ariana. (2020). « *Lovecraft Country* » Visits Sundown Towns — An American Reality That Has Yet To Fully Disappear. Refinery29. <https://www.refinery29.com/en-gb/2020/08/9968920/what-are-sundown-towns-laws-racism-lovecraft-country>
- Browne, Simone. (2015). *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822375302>
- Bruckner, Pascal. (2012). *The tyranny of guilt: an essay on Western masochism* (1ère éd. imprimée, trad. Steven Rendall). Princeton University Press.
- Bryant, Susan L. (2019). The Beauty Ideal. *Columbia Social Work Review*, 80-91 Pages. <https://doi.org/10.7916/CSWR.V11I1.1933>
- Burger, Leslie, Drabinski, Emily, Caldwell-Stone, Deborah, Lo, Leo S., Morehart, Phil, Ollis, Chase et Hines, Shawnda. (2024). *State of America's Libraries 2024*. American Library Association. https://live-alaorg.pantheonsite.io/sites/default/files/2024-04/state-of-america-libraries-report-2024-accessible-web-version_0.pdf
- Butters Jr., G. R. (2019). Blaxploitation Film. Dans M. A. Reid (dir.), *African American Cinema through Black Lives Consciousness* (p. 83-100). Wayne State University Press.
- Cabezas, César. (2021). Racism. *Ethical Theory and Moral Practice*, 24(3), 651-659.
- Cammaerts, Bart. (2022). The abnormalisation of social justice: The 'anti-woke culture war' discourse in the UK. *Discourse & Society*, 33(6), 730-743. <https://doi.org/10.1177/09579265221095407>

- Campos, Ricardo, Zaimakis, Yiannis et Pavoni, Andrea (dir.). (2024). *Political Graffiti in Critical Times The Aesthetics of Street Politics* (1ère éd.). Berghahn Books.
- Capers, I Bennett. (2019). Afrofuturism, Critical Race Theory, and Policing in the Year 2044. *New York University Law Review*, 94(1), 1-61.
- Carpio, Glenda R. (1992). *Laughing Fit to Kill: Black Humor in the Fictions of Slavery*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195304701.001.0001>
- Carreño, Francisca Pérez. (2006). El valor moral del arte y la emoción. *Crítica: Revista Hispanoamericana de Filosofía*, 38(114), 69-92.
- Carroll, Noël. (1996). Moderate Moralism. *The British Journal of Aesthetics*, 36(3), 223-238. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/36.3.223>
- Carroll, Noël. (2023). Moralism. Dans James Harold (dir.), *The Oxford handbook of ethics and art* (p. 302-319). Oxford University Press.
- Cervantes-Anguas, Melissa Guadalupe. (2021). *The Limits of Multiculturalism: Eurocentric Beauty Aesthetics and Colorism in Multicultural Advertising* [California State University].
- Chandler, Daniel. (1997). *David Morley's Study of the Nationwide Audience*. Visual Memory. <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/short/morleynw.html>
- Chang, Jeff. (2006). *Can't stop won't stop: a history of the hip-hop generation*. Picador.
- Chao, Melody Manchi, Hong, Ying-yi et Chiu, Chi-yue. (2013). Essentializing race: Its implications on racial categorization. *Journal of Personality and Social Psychology*, 104(4), pp. 619-634. <https://doi.org/10.1037/a0031332>
- Charania, Moon et Albertson, Cory. (2018). Single, White, Female: Feminist Trauma and Queer Melancholy in the New Disney. Dans Susan Talburt (dir.), *Youth Sexualities: Public Feelings and Contemporary Cultural Politics* (p. 129-151). Praeger.
- Charania, Moon et Simonds, Wendy. (2010). The Princess and the Frog. *Contexts*, 9(3), 69-71. <https://doi.org/10.1525/ctx.2010.9.3.69>
- Chase, Josh. (2022). Don't sweat the technique: Rhetoric, coded social critique, and conspiracy theories in hip-hop. *Dialogue: The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy*, 9(3), 27-40.
- Chaves, Andrea Mejía et Bacharach, Sondra. (2021). Hair Oppression and Appropriation. *The British Journal of Aesthetics*, 61(3), 335-352. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayab002>
- Chavis, Antwon et Johnson, DeOnna. (2023). Internalized Racism and Racial Self-Identity Formation in Black Children. *Pediatrics*, 152(2), e2023061292. <https://doi.org/10.1542/peds.2023-061292>

- Chekkat, Rafik. (2017). *Ce que le mot « racisé-e » exprime et ce qu'il masque (article d'Etat d'Exception)*. Mediapart. <https://blogs.mediapart.fr/espritrebelle/blog/020117/ce-que-le-mot-racise-e-exprime-et-ce-quil-masque-article-detat-dexception>
- Cherry, Myisha V. et Smith, David Livingstone. (2019). David Livingstone Smith on Dehumanization. Dans *Unmuted: conversations on prejudice, oppression, and social justice* (p. 159-169). Oxford University Press.
- Christian, Michelle. (2019). A Global Critical Race and Racism Framework: Racial Entanglements and Deep and Malleable Whiteness. *Sociology of Race and Ethnicity*, 5(2), 169-185. <https://doi.org/10.1177/2332649218783220>
- Clark, Simon. (2020). How White Supremacy Returned to Mainstream Politics. *Center for American Progress*, 1-24.
- Clarke, Angela, Martin, Magy et Martin, Don. (2025). Exploring the Impact of Internalized Negative Stereotypes on Black Women's Identity Development, Mental Health, and Resilience. *International Journal of Educational Studies*, 8(4), 1-6. <https://doi.org/10.53935/2641533x.v8i4.420>
- Clavell, J. (1967). *To Sir, with Love*. Columbia British Productions.
- Clavel-Vázquez, Adriana. (2018). Rethinking autonomism: Beauty in a world of moral anarchy. *Philosophy Compass*, 13(7), e12501. <https://doi.org/10.1111/phc3.12501>
- Clavel-Vázquez, Adriana. (2023). On the Ethics of Imagination and Ethical-Aesthetic Value Interaction in Fiction. *Ergo an Open Access Journal of Philosophy*, 9(0). <https://doi.org/10.3998/ergo.3119>
- Code, Lorraine. (1993). Taking Subjectivity in Account. Dans Linda M. Alcoff et Elizabeth Potter (dir.), *Feminist Epistemologies* (p. 15-48). Routledge.
- Code, Lorraine. (2000). The Perversion of Autonomy and the Subjection of Women: Discourses of Social Advocacy at Century's End. Dans Catriona Mackenzie et Natalie Stoljar (dir.), *Relational Autonomy: Feminist Perspectives on Autonomy, Agency, and the Social Self*. Oxford University Press.
- Cole, Desmond. (2020). *The Skin We're In: A Year of Black Resistance and Power*. Doubleday Canada.
- Cole, Teju. (2012). The White-Savior Industrial Complex. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/>
- Cole, Teju. (2021). A True Picture of Black Skin. Dans Kimberly Drew et Jenna Wortham (dir.), *Black Futures* (p. 402-406). One World.
- Coleman, Kendric L. (2021). Spaces of Liberation and Black Women's Reclaiming of Their Corporeal Bodies. *Journal of Black Sexuality and Relationships*, 7(3), 57-75.

<https://doi.org/10.1353/bsr.2021.0002>

- College of Communication Arts and Science. (2018). *Research Makes the Case for Broadening Diverse Film Marketing | MSU*. Michigan State University § Research. <https://comartsci.msu.edu/about/newsroom/news/research-makes-case-broadening-diverse-film-marketing>
- Color of Change. (2018). *Normalizing Injustice: New Landmark Study by Color Of Change Reveals How Crime TV Shows Distort Understanding Of Race and the Criminal Justice System*. Color of Change. https://colorofchange.org/press_release/normalizing-injustice-new-landmark-study-by-color-of-change-reveals-how-crime-tv-shows-distort-understanding-of-race-and-the-criminal-justice-system/
- Color of Change. (2025). *About Color of Change*. Color of Change. <https://colorofchange.org/about/>
- Communication and Marketing Staff. (2021). *Asians and Pacific Islanders are erased, silenced, and stereotyped in popular films, study finds*. USC Annenberg. <http://annenberg.usc.edu/news/research-and-impact/asians-and-pacific-islanders-are-erased-silenced-and-stereotyped-popular>
- Cook, Austin D. (2019). *Blaxploitation's Revolutionary Sexuality: Rethinking Images of Male Hypersexuality in Sweetback & Shaft* [Master's Thesis, University of South Florida].
- Corbitt, Alex. (2024). The Politics of Imagination: Dreaming Toward Justice-Oriented Civic Futures. *Voices from the Middle*. NCTE. <https://doi.org/10.58680/vm202431317>
- Coroian, George. (2025). *Zoot Suit Riots: Summary, Causes, Significance, & Facts*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/event/Zoot-Suit-Riots>
- Corson, Keith. (2007). *Michael Schultz: The Times and Films of Hollywood's Lone Black Director* [PhD Thesis, The University of Texas].
- Corson, Keith. (2016). Our Man in Hollywood: Creativity and Compromise in the Films of Michael Schultz. Dans *Trying to Get Over: African American Directors after Blaxploitation, 1977-1986* (1^{re} éd., p. 24-63). University of Texas Press.
- Corson, Keith. (2021). *Prefiguring the Black director Boom in the Work of Michael Schultz*. Wexner Center for the Arts. <https://wexarts.org/read-watch-listen/prefiguring-black-director-boom-work-michael-schultz?form=MG0AV3>
- Cost, Ben. (2020). Pixar's « Soul » blasted by viewers over Tina Fey's character. <https://ny-post.com/2020/12/29/pixars-soul-blasted-by-viewers-over-tina-feys-character/>
- Côté, Louis Pierre. (2026). Representations of Bierria's racial conflation in mainstream films and series. *Black Camera*.
- Couldry, Nick. (2001). The Hidden Injuries of Media Power. *Journal of Consumer Culture*, 1(2),

155-177. <https://doi.org/10.1177/146954050100100203>

Couture, Jean-Pierre. (2024). Génération MBC. Mathieu Bock-Côté et les nouveaux intellectuels conservateurs de Frédéric Boily, Québec, Presses de l'Université Laval, 2022, 193 p. *Politique et Sociétés*, 43(1), 199. <https://doi.org/10.7202/1110580ar>

Cowie, Del. (2024). *The music industry has exploited Black artists since its inception — and the call for reparations is growing*. CBC Documentaries. <https://www.cbc.ca/documentaries/the-music-industry-has-exploited-black-artists-since-its-inception-and-the-call-for-reparations-is-growing-1.7321235>

Coyle, Michael J. et Young, Stephen T. (2021). The Rhetoric of Dehumanization: Japanese American concentration camps and the US criminalizing system. Dans Michael J. Coyle et Mechthild Nagel (dir.), *Contesting Carceral Logic: Towards Abolitionist Futures* (1^{re} éd., p. 132-146). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003161813>

Craft, M. (2019). Une histoire du blackface. Dans I. Boisclair, P.-L. Landry et G. Poirier Girard (dir.), *QuébeQueer : Le queer dans les productions littéraires artistiques et médiatiques québécoises* (p. 347-361). Les Presses de l'Université de Montréal.

[@cringhoul]. (2024, 16 octobre). maybe i'm going to sound mean, but cynthia needs to chill out because it's not that serious, memes have always existed <https://t.co/bWPpRNfrbQ> [Tweet]. *Twitter*. <https://x.com/cringhoul/status/1846538572905476269>

Crisis. (1971). Gordon Parks Releases Second Movie (Shaft). *Crisis*, 162.

Croteau, David R., Hoynes, Williams et Childress, Clayton. (2025). *Media/Society: Technology, Industries, Content, and Users* (8^e éd.).

Cudd, Ann et Eftekhari, Seena. (2021). Contractarianism. Dans Edward N. Zalta (dir.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2021). Metaphysics Research Lab, Stanford University. Récupéré le 25 mars 2025 de <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/contractarianism/>

Cultural Criticism. (2025, 25 avril). How Bridgerton Reimagines Race and Class in Period Drama - Critique Lens. *Critique Lens*. <https://critiquelens.com/cultural-criticism/how-bridgerton-reimagines-race-and-class-in-period-drama/>

Cundiff, J. L. (2020). The cognitive and motivational aspects of stereotypes and their impact in the United States. Dans Joel T. Nadler et Elora C. Voyles (dir.), *Stereotypes: The Incidence and Impacts of Bias* (1^{ère} éd., p. 1-21). Praeger. <https://doi.org/10.5040/9798216018902>

Czopp, Alexander M., Kay, Aaron C. et Cheryan, Sapna. (2015). Positive Stereotypes Are Pervasive and Powerful. *Perspectives on Psychological Science*, 10(4), 451-463. <https://doi.org/10.1177/1745691615588091>

D'Agostino, F., Gaus, G., et Thrasher, J. (2021). Contemporary Approaches to the Social Contract. In Zalta, E. N. (dir.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [[En ligne](#)] (page consultée le

11 avril 2022).

- Dai, Haocheng, Kasimon, D. et Ang, L. (2024). Reflecting Epochs: A Review of Social Background's Influence on Interpersonal Communication in Contemporary Television Dramas. *Review of Communication Research*. <https://doi.org/10.52152/rcr.v12.1>
- Daigle, Matt. (2021, 24 janvier). How « Soul » brings up the tropes of BIPOC people in film. *The Aquinian*. <https://theaquinian.net/how-soul-brings-up-the-tropes-of-bipoc-people-in-film/>
- Dalaqua, Gustavo H. (2020). Aesthetic injustice. *Journal of Aesthetics & Culture*, 12(1), 1712183. <https://doi.org/10.1080/20004214.2020.1712183>
- Dale, Zay. (2024). Black Radical Aesthetics of Violence and the Resistance of Being in Gwendolyn Brooks' Maud Martha. *The Comparatist*, 48(1), 57-69. <https://doi.org/10.1353/com.2024.a940109>
- Dâmaso, Mafalda. (2025). We must talk: audience pluralisation as a regenerative path to the management of cultural disagreement. *International Journal of Cultural Policy*, 31(4), 434-450. <https://doi.org/10.1080/10286632.2025.2470817>
- D'Amato, Claudio. (2014). Human Capabilities and the Racial Contract. *Spectra*, 3(1). <https://doi.org/10.21061/spectra.v3i1.291>
- Darby, Derrick. (2019). Charles Mills's Liberal Redemption Song. *Ethics*, 129(2), 370-397. <https://doi.org/10.1086/700045>
- Davis, Angela Y. (2011). *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude Ma Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Day, Richard J. F. (2004). From hegemony to affinity: The political logic of the newest social movements. *Cultural Studies*, 18(5), 716-748. <https://doi.org/10.1080/0950238042000260360>
- De Luca, Tiago. (2017). Figuring a global humanity: cinematic universalism and the multinarrative film. *Screen*, 58(1), 18-37. <https://doi.org/10.1093/screen/hjx002>
- Decker, Natasha. (2020). *Shondaland Brings Black People to the Regency Era in Netflix's Bridgerton*. MadameNoire. <https://madamenoire.com/1208124/shonda-rhimes-bridgerton/>
- Deggans, Eric. (2024, 13 avril). Netflix's « Good Times »: An explicit revival which feels calculated to offend. *NPR, TV Reviews*. <https://www.npr.org/2024/04/13/1244330945/good-times-review-netflix>
- Del Carmen Triana, María, Song, Ruixiang, Um, Cyril Taewoong et Huang, Lei. (2024). Stereotypical Perception in Management: A Review and Expansion of Role Congruity Theory. *Journal of Management*, 50(1), 188-215. <https://doi.org/10.1177/01492063231180836>
- Dery, Mark (dir.). (1994). *Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and*

- Tricia Rose. Dans *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture* (p. 179-222). Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220m2w>
- Desjarlais-Lessard, J. (2019). *Théorie idéale et théorie non idéale: analyse du contractualisme subversif de Charles Mills*. Master's Thesis in philosophy, Université de Montréal.
- Deutsch, Gabrielle Joan. (2020). *Hardly Heartwarming: Constructing and Depicting Womanhood and the White Savior Trope in Contemporary Film* [Master's Thesis, Georgetown University]. <http://hdl.handle.net/10822/1059473>
- Devine, Patricia G. (1989). Stereotypes and prejudice: Their automatic and controlled components. *Journal of Personality and Social Psychology*, 56(1), 5-18. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.56.1.5>
- Dewey, John. (2005). *Art as experience*. Berkeley Publishing Group.
- Diawara, M. (1988). Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance. *Screen*, 29(4), 66-79. <https://doi.org/10.1093/screen/29.4.66>
- Dietrich, Katheryn Thomas. (1975). A Reexamination of the Myth of Black Matriarchy. *Journal of Marriage and the Family*, 37(2), 367. <https://doi.org/10.2307/350970>
- Dindal, M. (2000). *The Emperor's New Groove*. Walt Disney Feature Animation & Walt Disney Pictures.
- Dixon, Travis L. (2019). Black Criminality 2.0: the Persistence of Stereotypes in the 21st Century. Dans *Race/Gender/Class/Media : Considering Diversity across Audiences, Content, and Producers* (p. 19-22). <https://doi.org/10.4324/9781351630276-4>
- Dixon, Travis L. et Brooks, TaKeshia. (2004). Rap Music and Rap Audiences: Controversial Themes, Psychological Effects and Political Resistance. *Perspectives*, 106-116.
- Dixon, Travis L., Weeks, Kristopher R. et Smith, Marisa A. (2019). Media Constructions of Culture, Race, and Ethnicity. Dans Travis L. Dixon, Kristopher R. Weeks et Marisa A. Smith, *Oxford Research Encyclopedia of Communication*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.502>
- Dobrowolsky, Alexandra. (2017). Gender versus Culture Debates and « Débâcles »: Feminisms, Interculturalism and the Quebec Charter of Values. *Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique*, 50(2), 515-533.
- Docter, P. et Powers, K. (2020). *Souls*. Pixar Animation Studios & Walt Disney Pictures.
- Dodini, Meagan. (2023). *#IYKYK: TikTok as a Subversive Space: Democratizing Dance and Shifting Artistic Paradigms* [Master's Thesis, Hollins University].
- Donalson, Melvin Burke. (2003a). *Black Directors in Hollywood* (1^{re} éd.). University of Texas Press.

- Donalson, Melvin Burke. (2003b). Michael Schultz: The Crossover King. Dans *Black Directors in Hollywood* (1^{re} éd., p. 78-94). University of Texas Press.
- Dotson, Kristie. (2011). Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing. *Hypatia*, 26(2), 236-257. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2011.01177.x>
- Dowe, Pearl K. Ford. (2023). An Ambition That Resists Marginalization. Dans Pearl K. Ford Dowe, *The Radical Imagination of Black Women* (1^{re} éd., p. 82-115). Oxford University Press New York. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197650790.003.0004>
- Driskell, Wyatt. (2023). Naming the unnamed: a Millsian analysis of the American educational contract. *Race Ethnicity and Education*, 26(4), 497-515. <https://doi.org/10.1080/13613324.2023.2207983>
- Dry, Stanley. (2011, 20 octobre). A Short History of Gumbo. *Southern Foodways Alliance*. <https://www.southernfoodways.org/interview/a-short-history-of-gumbo/>
- Du Bois, W. E. B. (1996). The Conservation of Races. Dans Eric J. Sundquist (dir.), *The Oxford W.E.B. Du Bois reader*. Oxford University Press.
- Du Bois, W. E. B., et Alexander, Shawn Leigh (dir.) (2018). *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*. University of Massachusetts Press.
- Dudas, Jeffrey R. (2009). Little Monsters, Wild Animals, and Welfare Queens: Ronald Reagan and the Legal Constitution of American Politics. Dans Austin Sarat (dir.), *Studies in Law, Politics, and Society* (p. 157-210). Emerald Group Publishing Limited. [https://doi.org/10.1108/S1059-4337\(2009\)0000049009](https://doi.org/10.1108/S1059-4337(2009)0000049009)
- Dwyer, Michael. (2023). Cooley High, Cabrini-Green and early-onset rusting in Chicago. Dans Louise Palmer (dir.), *Home Screens: Public Housing in Global Film & Television* (p. 145-162). Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781350253988.ch-7>
- Dyer, Richard (dir.). (1977). *Gays and film*. British Film Institute.
- Eagly, Alice H. et Karau, Steven J. (2002). Role congruity theory of prejudice toward female leaders. *Psychological Review*, 109(3), 573-598. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.109.3.573>
- Eberhardt, Jennifer L., Davies, Paul G., Purdie-Vaughns, Valerie J. et Johnson, Sheri Lynn. (2006). Looking Deathworthy: Perceived Stereotypicality of Black Defendants Predicts Capital-Sentencing Outcomes. *Psychological Science*, 17(5), 383-386. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2006.01716.x>
- Eberhardt, Jennifer L., Goff, Phillip Atiba, Purdie, Valerie J. et Davies, Paul G. (2004). Seeing Black: Race, Crime, and Visual Processing. *Journal of Personality and Social Psychology*, 87(6), 876-893. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.87.6.876>
- Edwards, Blake Montel. (2019). *Acting Black: An Analysis of Blackness and Criminality in Film*

[Master's Thesis, University of Southern Mississippi]. https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1718&context=masters_theses

- Eiswerth, Joseph Paul. (1996). *Rap music as protest: A rhetorical analysis of Public Enemy's lyrics* [Master's Thesis, University of Nevada, Las Vegas]. <https://digitalscholarship.unlv.edu/rtds/583>
- Elgindy, Ahmed et Sanchez, Maria T. (2025). Recognising the Misrecognised: Unmasking Symbolic Violence in our Social World and the Role of Translation. *Söylem Filoloji Dergisi*, 10(1), 434-448.
- Elias, Amanuel. (2024). Racism as neglect and denial. *Ethnic and Racial Studies*, 47(3), 483-505. <https://doi.org/10.1080/01419870.2023.2181668>
- Ellemers, Naomi. (2018). Gender Stereotypes. *Annual Review of Psychology*, 69(1), 275-298. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-122216-011719>
- El-Shabazz, El-Hajj Malik et Haley, Alex. (1965). *The Autobiography of Malcolm X*. Ballantine Books.
- Entertainment Tonight. (2024). *Cynthia Erivo Explains Her « Passionate » Clapback at Fan-Made « Wicked » Poster (Exclusive)*. Entertainment Tonight. <https://www.etonline.com/media/videos/cynthia-erivo-explains-her-passionate-clapback-at-fan-made-wicked-poster-exclusive>
- Etieyibo, E. (2013). Bargaining and agreement in Gauthier's moral contractarianism. *South African Journal of Philosophy*, 32(3): 221-233.
- Famurewa, Jimi. (2020). *John Boyega: « I'm the only cast member whose experience of Star Wars was based on their race »*. British GQ § tags. <https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/john-boyega-interview-2020>
- Fanon, Frantz. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Éditions du Seuil.
- Faucher, Luc. (2017). Racism. Dans Paul C. Taylor, Linda Martín Alcoff et Luvevell Anderson (dir.), *The Routledge Companion to Philosophy of Race* (1^{re} éd., p. 405-422). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315884424>
- Faucher, Luc et Machery, Edouard. (2009). Racism: Against Jorge Garcia's Moral and Psychological Monism. *Philosophy of the Social Sciences*, 39(1), 41-62. <https://doi.org/10.1177/0048393108328149>
- Ferrer, Alicia Ferrández et Retis, Jessica. (2019). Ethnic minority media: Between hegemony and resistance. *Journal of Alternative & Community Media*, 4(3), 1-13. https://doi.org/10.1386/joacm_00054_1
- Fessenbecker, Patrick. (2020). Art and Form: From Roger Fry to Global Modernism by Sam Rose. *Modernism/modernity*, 27(2), 407-409. <https://doi.org/10.1353/mod.2020.0030>

- Fields, Ashleigh. (2025). *Hegseth dismisses question about 'underqualified' Trump Joint Chiefs pick*. MSN.com § news. <https://www.msn.com/en-us/news/politics/hegseth-dismisses-question-about-under-qualified-trump-joint-chiefs-pick/ar-AA1zLdBW?form=MG0AV3>
- Fila-Bakabadio, Sarah. (2015). Photographie et géographie corporelle de l'Atlantique noir. *Politique africaine*, N° 136(4), 21-40. <https://doi.org/10.3917/polaf.136.0021>
- Filc, Dani. (2021). Is resistance always counter-hegemonic? *Journal of Political Ideologies*, 26(1), 23-38. <https://doi.org/10.1080/13569317.2020.1825281>
- Fiske, John. (1987). *Television culture* (2nd ed). Routledge.
- Fiske, Susan T. et Taylor, Shelley E. (2020). *Social Cognition: From Brains to Culture* (4th ed.). SAGE Publications, Ltd. (UK).
- Fiveable. (2025). *Color-conscious casting*. Fiveable. <https://fiveable.me/key-terms/introduction-to-film-theory/color-conscious-casting>
- Fluit, Sam, Cortés-García, Laura et Von Soest, Tilmann. (2024). Social marginalization: A scoping review of 50 years of research. *Humanities and Social Sciences Communications*, 11(1), 1665. <https://doi.org/10.1057/s41599-024-04210-y>
- Fouquet, Thomas. (2015). Construire la blackness depuis l'Afrique, un renversement heuristique. *Politique africaine*, 136(4), 5-19. <https://doi.org/10.3917/polaf.136.0005>
- Fraser, Rachel. (2024). Aesthetic Injustice. *Ethics*, 134(4), 449-478. <https://doi.org/10.1086/729708>
- Frazer-Carroll, Micha. (2020, 11 août). « It's dangerous not to see race »: is colour-blind casting all it's cracked up to be? *The Guardian*, Television & radio. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/aug/11/its-dangerous-not-to-see-race-is-colour-blind-casting-all-its-cracked-up-to-be>
- Fredrickson, George Marsh. (2015). *Racism: a short history*. Princeton University Press.
- Fredrikzon, Johan et Haffenden, Chris. (2023). Towards erasure studies: Excavating the material conditions of memory and forgetting. *Memory, Mind & Media*, 2, e2. <https://doi.org/10.1017/mem.2023.2>
- Friedman, Marilyn. (2000). Autonomy, social disruption, and women. Dans Catriona Mackenzie et Natalie Stoljar (dir.), *Relational autonomy: feminist perspectives on autonomy, agency, and the social self*. Oxford University Press.
- Fung, Richard. (1993). Working Through Appropriation. *Fuse Summer*, XVI(5+6), 16-24.
- Gao, Yinli. (2023). Analysis of Green Book from the Perspective of Postcolonial Criticism. *International Journal of Social Science and Education Research*, 6(5). [https://doi.org/10.6918/IJOSSER.202305_6\(5\).0041](https://doi.org/10.6918/IJOSSER.202305_6(5).0041)

- Garcia, J. L. A. (1996). The Heart of Racism. *Journal of Social Philosophy*, 27(1), 5-46. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9833.1996.tb00225.x>
- Garcia, J. L. A. (2019). Three Sites for Racism: Social Structures, Valuing, and Vice. Dans Michael P. Levine et Tamas Pataki (dir.), *Racism in Mind* (p. 35-55). Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501727658-004>
- Gardner, Chris. (2023). Halle Bailey Opens Up About ‘The Little Mermaid’ Racist Backlash: “As a Black Person, You Just Expect It”. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/little-mermaid-halle-bailey-racist-backlash-casting-1235332110/>
- Garrett, Greg. (2020). The Birth of a Nation: Seeing the Other as Subhuman. Dans Greg Garrett, *A Long, Long Way: Hollywood’s Unfinished Journey from Racism to Reconciliation* (1^{re} éd., p. 25-49). Oxford University Press; New York. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190906252.003.0002>
- Gates Jr., Henry Louis. (2014). *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*. Oxford University Press.
- Gates, Racquel J. (2017). The Last Shall Be First: Aesthetics and Politics in Black Film and Media. *Film Quarterly*, 71(2), 38-45. <https://doi.org/10.1525/fq.2017.71.2.38>
- Gates, Racquel J. (2018). *Double negative: the black image and popular culture*. Duke University press.
- Gaut, Berys Nigel. (2009). *Art, emotion and ethics*. Oxford Univ. Press.
- Gerardino, Giana. (2024). Unveiling the Black Best Friend: From Hollywood’s Past to Present. *CMC Senior Theses*, 3570. https://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/3570
- Gerrard, Jessica, Sriprakash, Arathi et Rudolph, Sophie. (2022). Education and racial capitalism. *Race Ethnicity and Education*, 25(3), 425-442. <https://doi.org/10.1080/13613324.2021.2001449>
- Giacomazzo, Bernadette. (2023). *The golden girls: a cultural history*. Rowman & Littlefield.
- Gibbs, Braheim. (2025). *The Force Is Strong With Stereotypes: A Critical (and Slightly Roasted) Look at Racism in Star Wars*. Amerime Media LLC. <https://www.amerimemedia.com/post/the-force-is-strong-with-stereotypes-a-critical-and-slightly-roasted-look-at-racism-in-star-wars>
- Gillespie, Michael B. (2019). *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song: “I’m Gonna Say a Black Ave Maria For You”*. The Criterion Collection. <https://www.criterion.com/current/posts/7545-sweet-sweetback-s-baadasssss-song-i-m-gonna-say-a-black-ave-maria-for-you>
- Glasgow, Joshua. (2009). *A theory of race*. Routledge.

- Glasgow, Joshua. (2019). Is Race an Illusion or a (Very) Basic Reality? Dans Joshua Glasgow, Sally Haslanger, Chike Jeffers et Quayshawn Spencer, *What is race? Four Philosophical Views* (p. 111-149). Oxford university press.
- Glitsos, Laura. (2022, 3 février). *Frank, unapologetic, and female-oriented: the cultural legacy of Sex and the City, and the lure of the reboot*. The Conversation. <http://theconversation.com/frank-unapologetic-and-female-oriented-the-cultural-legacy-of-sex-and-the-city-and-the-lure-of-the-reboot-175061>
- Go, Julian. (2021). Three Tensions in the Theory of Racial Capitalism. *Sociological Theory*, 39(1), 38-47. <https://doi.org/10.1177/0735275120979822>
- Goldsmiths University of London. (2021). *Professor David Morley*. Goldsmiths, University of London. <https://www.gold.ac.uk/media-communications/staff/morley/>
- Gomez, Jada. (2018, 12 décembre). *Miles Morales In 'Into The Spider-Verse' Is The Afro-Latinx Representation We Were Missing — And Not Just Because He's A Superhero*. Bustle. <https://www.bustle.com/p/miles-morales-in-into-the-spider-verse-is-the-afro-latinx-representation-we-were-missing-not-just-because-hes-a-superhero-14947742>
- Gooding-Williams, Robert. (1998). Race, Multiculturalism and Democracy. *Constellations*, 5(1), 18-41. <https://doi.org/10.1111/1467-8675.00071>
- Gooding-Williams, Robert. (2006). *Look, a negro! philosophical essays on race, culture, and politics*. Taylor & Francis.
- Gooding-Williams, Robert. (2025). *Democracy and beauty: the political aesthetics of W. E. B. Du Bois*. Columbia University Press.
- Gordon, Lewis R. (1997). Existential Dynamics of Theorizing Black Invisibility. Dans Gordon, Lewis R. (dir.), *Existence in Black* (p. 69-80). Routledge.
- Graham, William. (1974). *Together Brothers*. 20th Century Fox.
- Gramsci, Antonio. (2012). *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*. Lawrence & Wishart.
- Gray, Herman. (1995). *Watching Race: Television and the Struggle for Blackness*. University of Minnesota Press.
- Gray, Herman et Iverson-Davis, Maya. (2023). Feeling What I'm Seeing, Seeing What I'm Feeling. Dans Artel Great et Ed Guerrero (dir.), *Black cinema & visual culture: art and politics in the 21st century* (p. 17-35). Routledge.
- Gray, Steven. (2008). *What Obama's Election Really Means to Black America*. TIME. <https://time.com/archive/6913628/what-obamas-election-really-means-to-black-america/>

- Great, Artel. (2023). Bury Me in the Ocean: Marvel's Black Panther and the Politics of Performative Wokeness. Dans Artel Great et Ed Guerrero (dir.), *Black cinema & visual culture: art and politics in the 21st century* (p. 36-55). Routledge.
- Gruda, Agnès. (2019). *Mouvements de suprémacistes blancs: l'internationale des loups solitaires*. La Presse. <https://www.lapresse.ca/actualites/national/2019-05-11/mouvements-de-supremacistes-blancs-l-internationale-des-loups-solitaires>
- Guerrero, Ed. (1993a). *Framing Blackness: African American Image in Film*. Temple University Press.
- Guerrero, Ed. (1993b). The Rise and Fall of Blaxploitation. Dans *Framing Blackness: African American Image in Film* (p. 69-111). Temple University Press.
- Guerrero, Ed. (2012). The Black Image in Protective Custody: Hollywood's Biracial Buddy Films of the Eighties. Dans Manthia Diawara (dir.), *Black American Cinema* (p. 85-115). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203873304>
- Guha, Rajdeep. (2019). Contesting Ideologies: A Reading of Magic Seeds in the light of Antonio Gramsci's Cultural Hegemony. *Asian Studies International Journal* (Special Issue), 1-6.
- Hadida, Allègre L., Lampel, Joseph, Walls, W. David et Joshi, Amit. (2021). Hollywood studio filmmaking in the age of Netflix: a tale of two institutional logics. *Journal of Cultural Economics*, 45(2), 213-238. <https://doi.org/10.1007/s10824-020-09379-z>
- Haggins, Bambi (dir.). (2010). *Laughing mad: the black comic persona in post-soul America*. Rutgers University Press.
- Hahn, Allison. (2024). *The Birmingham School (Centre for Contemporary Cultural Studies) | Research Starters | EBSCO Research*. EBSCO. <https://www.ebsco.com>
- Haidt, Jonathan. (2001). The Emotional Dog and Its Rational Tail: A Social Intuitionist Approach to Moral Judgment. *Psychological Review*, 108(4), 814-834.
- Haidt, Jonathan (dir.). (2013). *The righteous mind: why good people are divided by politics and religion*. Vintage Books.
- Hall, Stuart. (1990). Cultural Identity and Diaspora. Dans Jonathan Rutherford (dir.), *Identity: Community, Culture, Difference* (p. 222-237). Lawrence & Wishart.
- Hall, Stuart. (1994). Reflections upon the encoding/decoding model: An interview with Stuart Hall. Dans Jon Cruz et Justin Lewis (dir.), *Viewing, reading, listening : audiences and cultural reception* (p. 253-274). Westview Press.
- Hall, Stuart. (2009). Encoding/Decoding. Dans Sue Thornham, Caroline Bassett et Paul Marris (dir.), *Media studies: a reader* (3ème éd., p. 28-38). New York Univ. Press.

- Hall, Stuart. (2011). Introduction: Who Needs 'Identity'? Dans Stuart Hall et Paul Du Gay, *Questions of Cultural Identity* (p. 1-17). SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781446221907.n1>
- Hall, Stuart. (2013a). The Spectacle of the « Other ». Dans Stuart Hall, Jessica Evans et Sean Nixon (dir.), *Representation* (2^e éd., p. 215-287). SAGE Publications.
- Hall, Stuart. (2013b). The Work of Representation. Dans Stuart Hall, Jessica Evans et Sean Nixon (dir.), *Representation* (2^e éd., p. 1-59). SAGE Publications.
- Hamrouni, Naïma et Maillé, Chantal. (2015). Introduction: Le sujet du féminisme et sa couleur. Dans Naïma Hamrouni et Chantal Maillé (dir.), *Le sujet du féminisme est-il blanc? femmes racisées et recherche féministe* (p. 9-23). Éditions du Remue-ménage.
- Hampton, J. (1993). Contract and Consent. Dans Goodin, R. E., & Pettit, P. (dir.), *A Companion to Contemporary Political Philosophy* (pp. 478-492). Blackwell Reference
- Hanstein, Ulrike. (2022). *Ethnicity, Race and Cinema: Blackness and Film - Diversity Toolkit Future Film Education*. future.film.education. Diversity Toolkit. <https://diversity.future-film.education/theory/ethnicity-race-and-cinema-blackness-and-film>
- Haqqi, Halifa et Soeparto, Soerya. (2020). Solo Cultural Festival as an Effort to Counter Cultural Hegemony. *International Journal of Innovative Research and Development*, 9(10). <https://doi.org/10.24940/ijird/2020/v9/i10/OCT20056>
- Harding, Sandra G. (dir.). (2004). *The feminist standpoint theory reader: intellectual and political controversies*. Routledge.
- Hardman, Sara. (2024). The Risk of Aesthetic Injustice in Education. *Studies in Art Education*, 65(3), 388-392. <https://doi.org/10.1080/00393541.2024.2355071>
- Harold, James. (2020). *Dangerous art: on moral criticism of artworks*. Oxford university press.
- Harris, Jessica B. (2012). *High on the Hog: A Culinary Journey from Africa to America*. Bloomsbury Publishing USA.
- Harris, Trudier. (2025). *The Trickster in African American Literature, Freedom's Story, Teacher-Serve, National Humanities Center*. National Humanities Center. <https://nationalhumanitiescenter.org/tserve/freedom/1865-1917/essays/trickster.htm>
- Hartman, Saidiya V. (1997). *Scenes of subjection: terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*. Oxford University Press.
- Hartmann, Jochen, Netzer, Oded et Zalta, Rachel. (2023). Diversity in Advertising in Times of Racial Unrest. *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.4466378>
- Haslanger, Sally. (2012a). *A Social Constructionist Analysis of Race*, 298-310. <https://doi.org/10.1093/ACPROF:OSO/9780199892631.003.0010>

- Haslanger, Sally. (2012b). *Resisting Reality: Social Construction and Social Critique*. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199892631.001.0001>
- Haslanger, Sally. (2016). What is a (social) structural explanation? *Philosophical Studies*, 173(1), 113-130. <https://doi.org/10.1007/s11098-014-0434-5>
- Haslanger, Sally. (2019a). Haslanger's reply to Glasgow, Jeffers, and Spencer. Dans Joshua Glasgow, Sally Haslanger, Chike Jeffers et Quayshawn Spencer, *What is race? four philosophical views* (p. 150-174). Oxford university press.
- Haslanger, Sally. (2019b). Tracing the sociopolitical reality of race. Dans Joshua Glasgow, Sally Haslanger, Chike Jeffers et Quayshawn Spencer, *What is race? Four Philosophical Views* (p. 4-37). Oxford university press.
- Hattam, Victoria. (2004). The 1964 Civil Rights Act: Narrating the Past, Authorizing the Future. *Studies in American Political Development*, 18(1), 60-69. <https://doi.org/10.1017/S0898588X04000045>
- Haupt, Adam et Rollefson, J. Griffith. (2021). Hip hop's third space: Imagined community and the global hip hop nation. *Global Hip Hop Studies*, 2(1), 3-6. https://doi.org/10.1386/ghhs_00029_2
- Haygood, Wil. (2021). *Colorization: One Hundred Years of Black Films in a White World* (1^{re} éd.). Alfred A. Knopf.
- Heffernan, Courtney Julia. (2016). *'We Gon' Be Alright': Kendrick Lamar's Criticism of Racism and the Potential for Social Change Through Love* [Master's Thesis, The University of British Columbia].
- Heilbronner, Oded. (2019). The Culture Industry and its Critics: The English Way. Dans Uwe H. Bittlingmayer, Alex Demirović et Tatjana Freytag (dir.), *Handbuch Kritische Theorie* (p. 1125-1132). Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-12695-7_60
- Heilman, Madeline E., Caleo, Suzette et Manzi, Francesca. (2024). Women at Work: Pathways from Gender Stereotypes to Gender Bias and Discrimination. *Annual Review of Organizational Psychology and Organizational Behavior*, 11(1), 165-192. <https://doi.org/10.1146/annurev-orgpsych-110721-034105>
- Henderson, Odie. (2021). *Candyman movie review & film summary (2021) | Roger Ebert*. <https://www.rogerebert.com/>. <https://www.rogerebert.com/reviews/candyman-movie-review-2021>
- Hennekam, Sophie et Syed, Jawad. (2018). Institutional racism in the film industry: a multilevel perspective. *Equality, Diversity and Inclusion: An International Journal*, 37(6), 551-565. <https://doi.org/10.1108/EDI-05-2017-0108>
- Henning, Kristin N. (2021). *The Rage of Innocence: How America Criminalizes Black Youth* (1^{re}

éd.). Pantheon Books.

Henning, Kristin N. (2013). Criminalizing Normal Adolescent Behavior in Communities of Color: The Role of Prosecutors in Juvenile Justice Reform. *Cornell Law Review*, 98, 383-462.

Henríquez-Betancor, María. (2019). Anzaldúa and ‘the new mestiza’: A Chicana dives into collective identity. *Language Value*, 4(2). <https://doi.org/10.6035/LanguageV.2012.4.2.4>

Henry, Carmel. (2025). *A Brief History of Civil Rights in the United States*. Howard University School of Law. <https://library.law.howard.edu/civilrightshistory/blackrights/civilrightsacts>

Herman, Edward et Chomsky, Noam. (2019). *A Propaganda Model (Excerpted from Manufacturing Consent)*. The Noam Chomsky Website. <https://chomsky.info/consent01/>

Herman, Edward S. et Chomsky, Noam. (2002). *Manufacturing consent: the political economy of the mass media*. Pantheon Books.

Herrera, Antonio, Sánchez-Hernández, M. Dolores, Herrera, M. Carmen et Expósito, Francisca. (2024). Athlete Portraits in News: Influence of Media Representation and Gender on Social Perception. *The Spanish Journal of Psychology*, 27, e26. <https://doi.org/10.1017/SJP.2024.21>

Hersey, Curt. (2022). « This Is What’s Real »: The Pathology of Black Addiction in the Hood Films of the 1990s. *Journal of Film and Video*, 74(1-2), 28-39.

Hill Collins, Patricia. (1990). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge.

Hill Collins, Patricia. (2006). *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism*. Routledge.

Hill Collins, Patricia et Bilge, Sirma. (2016). *Intersectionality*. Polity press.

Hill, J. (1973). *Coffy*. American International Pictures.

Hill, J. (1974). *Foxy Brown*. American International Pictures.

Hoad, Catherine, Stahl, Geoff et Wilson, Oli (dir.). (2022). *Mixing pop and politics: political dimensions of popular music in the 21st century*. Routledge, Taylor and Francis Group.

Hochman, Adam. (2017). Replacing Race: Interactive Constructionism about Racialized Groups. *Ergo*, 4(20201214). <https://doi.org/10.3998/ergo.12405314.0004.003>

Hoff, Shannon. (2025). White Gaze as a Concept in Phenomenology. Dans Nicolas De Warren et Ted Toadvine (dir.), *Encyclopedia of Phenomenology* (p. 1-8). Springer Nature Switzerland. https://doi.org/10.1007/978-3-030-47253-5_417-1

Hofmann, Bjørn. (2024). Aesthetic Injustice. *Journal of Business Ethics*, 189(2), 217-229. <https://doi.org/10.1007/s10551-023-05401-4>

- Hogans, Kristian et McAndrews, Laura. (2023). Away from Violence toward Justice: A Content Analysis of Cultural Appropriation Claims from 2013–2020. *Fashion Practice*, 15(3), 493-517. <https://doi.org/10.1080/17569370.2022.2118333>
- Hohendahl, P. (2020). *Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's Ästhetische Theorie*.
- hola. (2024, 27 février). *Miles Morales: The Impact And Evolution Of A Marvel Afro Latino Phenomenon*. Hola Culture § Afro-Latino Culture. <https://holacultura.com/miles-morales-the-impact-and-evolution-of-a-marvel-afro-latino-phenomenon/>
- Hollinger, David A. (2005). The One Drop Rule & the One Hate Rule. *Daedalus*, 134(1), 18-28.
- Holt, Stephanie. (2024). *Aesthetic mechanisms of dehumanization in the prison industrial complex* [University of Oklahoma]. <https://hdl.handle.net/11244/340494>
- hooks, bell. (1995). An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional. *Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry*, 1, 65-72.
- hooks, bell. (2015a). Introduction: Revolutionary Attitude. Dans *Black looks: race and representation* (p. 1-7). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315743226>
- hooks, bell. (2015b). Micheaux's Films: Celebrating Blackness. Dans *Black looks: race and representation* (p. 133-143). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315743226>
- hooks, bell. (2015c). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. Dans *Black looks: race and representation* (p. 115-131). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315743226>
- Howard, Josiah. (2021). *Blaxploitation Cinema: The Essential Reference Guide* (First edition). FAB Press.
- Howard, Philip S. S. (2023). *Performing Postracialism: Reflections on Antiracism, Nation, and Education Through Contemporary Blackface in Canada*. University of Toronto Press.
- Howard, Sheena. (2018, 10 mars). *Black Panther and the Politics of Black Heroism - AAIHS*. Black Perspectives § Comics. <https://www.aaihs.org/black-panther-and-the-politics-of-black-heroism/>
- Huang, Xiaowei. (2019). Understanding Bourdieu Cultural Capital and Habitus. *Review of European Studies*, 11(3), 45-49.
- Hudson, Sa-kiera Tiarra Jolynn, Myer, Annalisa et Berney, Elyssa Christine. (2024). Stereotyping, prejudice, and discrimination at the intersection of race and gender: An intersectional theory primer. *Social and Personality Psychology Compass*, 18(2), e12939. <https://doi.org/10.1111/spc3.12939>
- Hughes, Coleman. (2024). *The end of race politics: arguments for a colorblind America*. Thesis.
- Hughey, Matthew W. (2009). Cinesthetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in

« Magical Negro » Films. *Social Problems*, 56(3), 543-577.
<https://doi.org/10.1525/sp.2009.56.3.543>

Hughey, Matthew W. (2014). *The white savior film: content, critics, and consumption*. Temple University Press.

Hughey, Matthew W. et Gonzalez-Lesser, Emma (dir.). (2020). Introduction. The « Labor » of Racialized Media: Stuart Hall and the Circuit of Culture. Dans *Racialized media: the design, delivery, and decoding of race and ethnicity* (p. 1-18). New York University Press.

Ikard, David H. (2017). *Lovable Racists, Magical Negroes, and White Messiahs*. The University of Chicago Press.

Ingersoll, Karena Fiorenza et Selenow, Deena. (2015). *You Want a Diverse Theatre? Prove it*. HowlRound Theatre Commons. <https://howlround.com/you-want-diverse-theatre-prove-it>

Ireland, Nicole. (2016). Oscars' lack of diversity contributes to wider racial bias, experts say. *CBC News*. <https://www.cbc.ca/news/entertainment/oscars-diversity-society-1.3411961>

Irwin, Laura et Joseph, Ralina L. (2021). Watching Woke: An Exercise in Restraining Our Burden of Representation Laura Irwin and Ralina L. Joseph / University of Washington – Flow. *Flow Journal*. <https://www.flowjournal.org/2021/02/watching-woke/>

Ivy, Vanessa, Corley-Rigoni, Natarshia, Wilmot, Matthew, Eibach, Richard P. et Spencer, Steven. (2025). Belief in the permanence of systemic racism as a barrier to antiracist activism. *Frontiers in Social Psychology*, 3, 1537489. <https://doi.org/10.3389/frsps.2025.1537489>

Jacobson, Daniel. (2023). Immoralism and Contextualism. Dans James Harold (dir.), *The Oxford handbook of ethics and art* (p. 320-335). Oxford University Press.

James, C. L. R. (1970). Interviews: C. L. R. James. *The Black Scholar*, 42(2), 22-30. <https://doi.org/10.1080/00064246.2012.11413594>

Jasper, Marykate. (2018). Dismantling the Myth That Black Films Don't Sell. *The Mary Sue*. <https://www.themarysue.com/naacp-image-awards-black-films-box-office/>

Jay, Gregory S. (2017). Speaking of Abjection: White Writing and Black Resistance in Kathryn Stockett's *The Help*. Dans *White Writers, Race Matters: Fictions of Racial Liberalism from Stowe to Stockett* (vol. 1, p. 286-326). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190687229.003.0007>

Jeffers, Chike. (2013). The Cultural Theory of Race: Yet Another Look at Du Bois's "The Conservation of Races". *Ethics*, 123(3), 403-426. <https://doi.org/10.1086/669566>

Jeffers, Chike. (2015). The Ethics and Politics of Cultural Preservation. *The Journal of Value Inquiry*, 49(1-2), 205-220. <https://doi.org/10.1007/s10790-014-9470-9>

Jeffers, Chike. (2019a). Cultural Constructionism. Dans Joshua Glasgow, Sally Haslanger, Chike

- Jeffers et Quayshawn Spencer, *What is race? Four Philosophical Views* (p. 38-72). Oxford university press.
- Jeffers, Chike. (2019b). Jeffers's reply to Glasgow, Haslanger, and Spencer. Dans Joshua Glasgow, Sally Haslanger, Chike Jeffers et Quayshawn Spencer, *What is race? four philosophical views*. Oxford university press.
- Jenkins, Candice M. (2024). "Unimaginable from this distance": Get Out, Black Speculative Horror, and Captive Embodiment. *Studies in the Fantastic*, 16(1), 39-59. <https://doi.org/10.1353/sif.2024.a923182>
- Johnson, David Kyle, Kowalski, Dean A., Lay, Chris et Engels, Kimberly S. (dir.). (2024). *The Palgrave Handbook of Popular Culture as Philosophy* (1st ed. 2024). Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-24685-2>
- Johnson, M. Sellers. (2023). Prestige Television: Cultural and Artistic Value in 21st Century America. Eds. Seth Friedman and Amanda Keeler. Rutgers UP, 2022. 240 pp. \$32.95 Paperback. *The Journal of Popular Culture*, 56(3-4), 762-765. <https://doi.org/10.1111/jpcu.13231>
- Johnson, Veronica E. et Carter, Robert T. (2020). Black Cultural Strengths and Psychosocial Well-Being: An Empirical Analysis with Black American Adults. *Journal of Black Psychology*, 46(1), 55-89. <https://doi.org/10.1177/0095798419889752>
- Johnston, P. et Moore, R. (2018). *Ralph Breaks the Internet*. Walt Disney Animation Studios & Walt Disney Pictures.
- Jones, Khary, Lespinasse, Patricia G., Popescu, Adina et Marable, Manning. (2005). *The new Black renaissance: the souls anthology of critical African-American studies*. Paradigm Publishers.
- Joret, Blandine. (2019). *Studying Film with André Bazin*. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvrs8xh6>
- Joseph, Chanté. (2020). Lovecraft Country review: This sci-fi horror addresses racism and violence without rehashing trauma. *The Independent*, Culture. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/reviews/lovecraft-country-review-sci-fi-racism-violence-mark-ruff-novel-a9674041.html>
- Jussim, Lee, Stevens, Sean T. et Honeycutt, Nathan. (2018). Unasked questions about stereotype accuracy. *Archives of Scientific Psychology*, 6(1), 214-229. <https://doi.org/10.1037/arc0000055>
- Kahneman, Daniel. (2013). *Thinking, fast and slow*. Anchor Canada.
- Kahneman, Daniel et Tversky, Amos. (1996). On the reality of cognitive illusions. *Psychological Review*, 103(3), 582-591. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.103.3.582>
- Kaisary, Philip. (2023). The Slave Narrative and Filmic Aesthetics: Steve McQueen, Solomon

- Northup and Colonial Violence. Dans Thomas Austin (dir.), *ReFocus: The Films of Steve McQueen* (p. 78-95). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781399510936.003.0007>
- Kannen, Victoria. (2016). “This is mud on our faces! We’re not really black!” Teaching gender, race, and age through humour in. *Outskirts*, 35, 1-18.
- Kawamura, Yuniya. (2020). *Sneakers: fashion, gender, and subculture*. Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781474262941>
- Kayira, Jean. (2015). (Re)creating spaces for *uMunthu* : postcolonial theory and environmental education in southern Africa. *Environmental Education Research*, 21(1), 106-128. <https://doi.org/10.1080/13504622.2013.860428>
- Kehrer, Lauron Jockwig. (2022). *Queer Voices in Hip Hop: Cultures, Communities, and Contemporary Performance*. University of Michigan Press.
- Kelley, Robin D. G. (1996). *Race rebels: culture, politics, and the Black working class*. Free Press: Distributed by Simon & Schuster.
- Kellner, Douglas. (2018). Cultural Studies, Multiculturalism, and Media Culture. Dans Gail Dines, Jean McMahon Humez, Bill Yousman et Lori Bindig (dir.), *Gender, race, and class in media: a critical reader* (Fifth edition). SAGE Publications, Inc.
- Kennedy, Randall. (2003). *Nigger: The Strange Career of a Troublesome Word*. Vintage.
- Kesur, Bhupendra Nandlal et Patil, Mukesh Pundalik. (2022). Wole Soyinka’s Death and the King’s Horseman: A Resistance to Cultural Hegemony of the West. *Asian Research Journal of Arts & Social Sciences*, 44-48. <https://doi.org/10.9734/arjass/2022/v18i230331>
- Khan, Themrise, Dickson, Kanakulya et Sondarjee, Maïka. (2023). Introduction: Why White Saviorism? Dans *White saviorism in international development: theories, practices and lived experiences* (p. 1-24). Daraja Press.
- Khatchatourian, Maane. (2015). ‘Star Wars’ China Poster Sparks Controversy After Shrinking John Boyega’s Character. *Variety*. <https://variety.com/2015/film/news/star-wars-china-poster-controversy-john-boyega-1201653494/>
- Kilpatrick, Jacquelyn. (2016). *Celluloid Indians: Native Americans and Film*. UNP - Nebraska Paperback.
- Kippin, Sean. (2024). The Conservatives and the “War on Woke”. Dans Sean Kippin, *Public Policy and Democratic Backsliding in the UK* (p. 71-89). Springer Nature Switzerland. https://doi.org/10.1007/978-3-031-74646-8_4
- Kirkland, David E. (2021). A Pedagogy for Black People: Why Naming Race Matters. *Equity & Excellence in Education*, 54(1), 60-67. <https://doi.org/10.1080/10665684.2020.1867018>

- Kisolo-Ssonko, Joseph. (2019). Race and the Responsibility to Abide by the Norms of Unchosen and Unjust Social Roles. *The Monist*, 102(2), 172-186. <https://doi.org/10.1093/monist/onz004>
- Koegler, Caroline. (2018). Anti-capitalism as a Brand Narrative. Dans *Critical Branding: Post-colonial Studies and the Market* (1^{re} éd.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315144825>
- Kohler-Hausman, Julilly. (2017). Welfare Is a Cancer: Economic Citizenship in the Age of Reagan. Dans *Getting Tough: Welfare and Imprisonment in 1970s America* (p. 163-206). Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400885183-007>
- Kopp, Luvena. (2014). Satirizing Satire: Symbolic Violence and Subversion in Spike Lee's Bamboozled. Dans Derek C. Maus et James J. Donahue (dir.), *Post-Soul Satire: Black Identity after Civil Rights* (1^{re} éd.). University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781617039973.001.0001>
- Kozol, Wendy. (2001). Relocating Citizenship in Photographs of Japanese Americans during World War II. Dans Wendy Hesford et Wendy Kozol (dir.), *Haunting Violations: Feminist Criticism and the Crisis of the 'Real'*. University of Illinois Press.
- Kpohoue, Ferdinand, Aguessy, Anne Nathalie Jouvencia Agossi et Kounnou, Agath. (2025). Examining Minority Representation in U.S. Politics: Barack Obama and Kamala Harris as Case Studies. *Open Journal of Social Sciences*, 13(01), 204-219. <https://doi.org/10.4236/jss.2025.131012>
- Krajnyak, Zack. (2020). *Pixar's Soul Made History (But Still Has One Big Racial Issue)*. ScreenRant § Movies. <https://screenrant.com/soul-racial-trope-dehumanizing-black-character-fail/>
- Kramer, S. (1958). *The Defiant Ones*. United Artists.
- Kramer, S. (1967). *Guess Who's Coming to Dinner*. Columbia Pictures.
- Krause, Sharon. (2012). Freedom Beyond Sovereignty. *Political Theory Workshop*. <https://politicalscience.stanford.edu/events/freedom-beyond-sovereignty>
- Kuo, Rachel. (2020). Comic Forms of Racial Justice: Aesthetics of Racialized Affect and Political Critique. Dans Matthew W. Hughey et Emma González-Lesser (dir.), *Racialized Media* (p. 75-95). New York University Press. <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479811076.003.0005>
- Kwarteng, Joseph, Perfumi, Serena Coppelino, Farrell, Tracie, Third, Aisling et Fernandez, Miriam. (2022). Misogynoir: challenges in detecting intersectional hate. *Social Network Analysis and Mining*, 12(1), 166. <https://doi.org/10.1007/s13278-022-00993-7>
- LaMar, Kristy L. et Rolle, Helen N. (2025). How Media Influence about Hair Texture Impacts

- Internalized Racial Oppression and Why The Crown Act Simultaneously Promotes Necessary Change and Yet Familiar Defeat. *Journal of Psychology and Behavioral Science*, 10(2), 1-8.
- Landry, Angie. (2019). *Diversité à l'écran : le plafond de verre des rôles vedette* [Ici Radio-Canada]. Radio-Canada. Radio-Canada.ca. <https://ici.radio-canada.ca/recit-numerique/202/diversite-television-quebec-vedettes-roles-gala>
- Lane, David. (2023). The 'Anti-Capitalist' Critique. Dans David Lane, *Global Neoliberal Capitalism and the Alternatives* (p. 220-233). Policy Press. <https://doi.org/10.1332/policypress/9781529220902.003.0012>
- Langman, Lauren. (2003). Culture, Identity and Hegemony: The Body in a Global Age. *Current Sociology*, 51(3-4), 223-247. <https://doi.org/10.1177/0011392103051003005>
- Lau, Melody. (2019). *Everything you need to know about Don Shirley, the subject of Oscar contender Green Book*. CBC Music. <https://www.cbc.ca/music/everything-you-need-to-know-about-don-shirley-the-subject-of-oscar-contender-green-book-1.5017545>
- Lauter, Estella. (1990). Re-enfranchising Art: Feminist Interventions in the Theory of Art. *Hypatia*, 5(2), 91-106. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1990.tb00419.x>
- Laver, Michael. (2021). *The Madness of Crowds: Gender, Race, and Identity* by Douglas Murray: (Bloomsbury Continuum, 2019), 2020 Paperback Edition with New Afterword by Author, 304 pp., ISBN 978-1472979575. *Society*, 58(1), 80-82. <https://doi.org/10.1007/s12115-021-00560-4>
- Lavik, Erlend. (2024). Cinematic TV drama. *Journal of Aesthetics & Culture*, 16(1), 2327662. <https://doi.org/10.1080/20004214.2024.2327662>
- Lawhon, Mary et Truelove, Yaffa. (2020). Disambiguating the southern urban critique: Propositions, pathways and possibilities for a more global urban studies. *Urban Studies*, 57(1), 3-20. <https://doi.org/10.1177/0042098019829412>
- Lawler, Kelly. (2020). « *Lovecraft Country* » review: *In HBO's horror series, America's racism is the real monster*. USA TODAY. <https://www.usatoday.com/story/entertainment/tv/2020/08/07/lovecraft-country-review-horror-show-racism-monster/3297948001/>
- Lawrence, Novotny. (2008). *Blaxploitation Films of the 1970s: Blackness and Genre*. Routledge.
- Lawrence, Novotny. (2019). A Tale of Two Shafts: Considering the Blaxploitation Classic and the 2000 Remake. *The Journal of Popular Culture*, 52(4), 817-838. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12824>
- Lawson, W. (2015). Together Brothers dir. By William A. Graham (review). *Film & History: An Interdisciplinary Journal*, 45(2), 84-85.

- Leddy, Tom et Puolakka, Kalle. (2023). Dewey's Aesthetics. Dans Edward N. Zalta et Uri Nodelman (dir.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2023). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/win2023/entries/dewey-aesthetics/>
- Lee, Helen. (2021). *Why Soul's Big Golden Globe Win Means More Than You Think*. Looper. <https://www.looper.com/344074/why-souls-big-golden-globe-win-means-more-than-you-think/>
- Lee, Yueh-Ting, McCauley, Clark et Jussim, Lee. (2013). Stereotypes as Valid Categories of Knowledge and Human Perceptions of Group Differences. *Social and Personality Psychology Compass*, 7(7), 470-486. <https://doi.org/10.1111/spc3.12039>
- Lefebvre, Everett. (2023). "These were real men, White men": Masculinity, Race, and the Rise of the White Nationalist Movement [Master's Thesis, University of Ottawa].
- Leonard, Franklin. (2025, 19 juin). Take That for Data [Substack newsletter]. *Franklin Leonard's Substack*. https://franklinleonard.substack.com/p/take-that-for-data?utm_medium=android&triedRedirect=true
- Leonardo, Zeus. (2015). Contracting race: writing, racism, and education. *Critical Studies in Education*, 56(1), 86-98. <https://doi.org/10.1080/17508487.2015.981197>
- Letort, Dephine. (2009). Sweet Sweetback's Baadasssss Song de Melvin Van Peebles (1971): exégèse d'un film militant. *Revue LISA*, 7(1), 74-88. <https://doi.org/10.4000/lisa.790>
- Levine, Lawrence W. (1993). "Some Go Up and Some Go Down": The Meaning of the Slave Trickster. Dans *The Unpredictable Past* (p. 59-77). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195082975.001.0001>
- Levy, Neil. (2016). Am I a Racist? Implicit Bias and the Ascription of Racism. *The Philosophical Quarterly*, pqw070. <https://doi.org/10.1093/pq/pqw070>
- Lierow. (2013). The "Black Man's Vision of the World": Rediscovering Black Arts Filmmaking and the Struggle for a Black Cinematic Aesthetic. *Black Camera*, 4(2), 3. <https://doi.org/10.2979/blackcamera.4.2.3>
- Liew, Jamie Chai Yun. (2022, 27 janvier). *Racial tokenism: What happened to Miranda in the 'Sex and the City' reboot?* The Conversation. <http://theconversation.com/racial-tokenism-what-happened-to-miranda-in-the-sex-and-the-city-reboot-174852>
- Ligues des droits et libertés. (2016). Personne racisée ou racialisée. *Ligue des droits et libertés*. <https://liguedesdroits.ca/lexique/personne-racisee-ou-racialisee/>
- Lindell, Johan. (2022). Symbolic Violence and the Social Space: Self-imposing the Mark of Disgrace? *Cultural Sociology*, 16(3), 379-401. <https://doi.org/10.1177/17499755221082375>
- Linder, Jannik. (2025). *Diversity, Equity, And Inclusion in The Entertainment Industry Statistics*

Statistics: Market Data Report 2025. Gitnux. <https://gitnux.org/diversity-equity-and-inclusion-in-the-entertainment-industry-statistics/>

- Liou, Daniel D. (2023). Expectations as property of white supremacy: the coloniality of ascriptive expectations within the racial contract. *Race Ethnicity and Education*, 26(4), 478-496. <https://doi.org/10.1080/13613324.2023.2207982>
- Lipsitz, George. (2023). Rejecting the racial contract: Charles Mills and critical race theory. *Race Ethnicity and Education*, 26(4), 533-552. <https://doi.org/10.1080/13613324.2023.2207985>
- Livingston, Paisley et Plantinga, Carl R. (dir.). (2011). *The Routledge companion to philosophy and film* (First publ. in paperback). Routledge.
- Livingstone, Sonia. (2008). Audiences and interpretations. *E-Compós*, 10. <https://doi.org/10.30962/ec.185>
- Livingstone, Sonia. (2015). Active Audiences? The Debate Progresses But Is Far From Resolved. *Communication Theory*, 25(4), 439-446. <https://doi.org/10.1111/comt.12078>
- Livingstone, Sonia. (2019). Audiences in an Age of Datafication: Critical Questions for Media Research. *Television & New Media*, 20(2), 170-183. <https://doi.org/10.1177/1527476418811118>
- Lockhart-Rush, Liam. (2022). Colour-Conscious Casting. *(Re)Setting the Stage*. <https://casting-canadiantheatre.ca/archives/1979>
- Loison-Charles, Julie et Martin-Breteau, Nicolas. (2023). Dire et traduire l'identité noire en France et aux États-Unis : questions raciales, enjeux linguistiques, perspectives scientifiques. *Revue française d'études américaines*, N° 174(1), 3-19. <https://doi.org/10.3917/rfea.174.0003>
- Long, Sophie. (2023). *How #OscarsSoWhite changed the Academy Awards*. BBC. <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-64883399>
- Lopes, Dominic McIver. (2007). *Understanding pictures* (Reprinted). Clarendon Press.
- Lopes, Dominic McIver. (2024). *Aesthetic Injustice* (1^{re} éd.). Oxford University PressOxford. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198930983.001.0001>
- Lopes, Dominic McIver, Nanay, Bence et Riggle, Nick. (2022). Introduction. Dans Dominic Lopes, Bence Nanay et Nick Riggle, *Aesthetic Life and Why It Matters* (1^{re} éd., p. 1-10). Oxford University PressNew York. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197625798.003.0001>
- Lopez, Allie R. (2024). *The Idea of « Welfare Queens » Has Always Been a Myth*. TIME. <https://time.com/6697055/welfare-queen-stereotype-origins/>
- Lopez, Cesar, Van Alphen, Floor et Carmona, Laura. (2025). Narratives and collective memory. *Current Opinion in Psychology*, 65, 102087. <https://doi.org/10.1016/j.copsy.2025.102087>

- Lorde, Audre. (1984). Poetry Is Not a Luxury. Dans *Sister Outsider: Essays and Speeches* (p. 36-39). The Crossing Press.
- Lorde, Audre. (2003). *Sister Outsider. Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme* (Magali C. Calise, trad.). Éditions Mamamélis.
- Lott, Tommy Lee. (1999). *The invention of race: black culture and the politics of representation* (1. publ). Blackwell.
- Loury, Glenn C. (2009). Racial Stereotypes. Dans *Anatomy of Racial Inequality*. Harvard University Press.
- Lugones, María. (2003). *Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalition against Multiple Oppressions*. Rowman & Littlefield.
- Lyn, Sheldon, Dunn, Jonathan, Onyeador, Nony et Zegeye, Ammanuel. (2021). *Black representation in film and TV: The challenges and impact of increasing diversity*. McKinsey & Company. [https://www.mckinsey.com/featured-insights/diversity-and-inclusion/black-representation-in-film-and-tv-the-challenges-and-impact-of-increasing-diversity#/#/](https://www.mckinsey.com/featured-insights/diversity-and-inclusion/black-representation-in-film-and-tv-the-challenges-and-impact-of-increasing-diversity#/)
- Mabasa, Xilelo et Boshoff, Priscilla. (2022). Liberatory violence or the gift: paths to decoloniality in Black Panther. *Image & Text*, (36), 1-21. <https://doi.org/10.17159/2617-3255/2022/n36a7>
- Mackenzie, Catriona et Stoljar, Natalie (dir.). (2000). *Relational Autonomy: Feminist Perspectives on Autonomy, Agency, and the Social Self*. Oxford University Press.
- Mallon, Ron. (2003). Social Construction, Roles, and Stability. Dans Frederick F. Schmitt (dir.), *Socializing metaphysics: the nature of social reality* (p. 327-353). Rowman & Littlefield Publishers.
- Mapp, Monica. (2025). *Sociological Investigation Into the Usage of Faith Symbols and Garments in Fashion* [PhD Thesis, University of Leicester]. https://figshare.le.ac.uk/articles/thesis/Sociological_Investigation_Into_the_Usage_of_Faith_Symbols_and_Garments_in_Fashion/29931527/1
- Mapping Police Violence. (2024). *Mapping Police Violence*. Mapping Police Violence. <https://mappingpoliceviolence.org/>
- Marginson, Simon et Xu, Xin. (2023). Hegemony and Inequality in Global Science: Problems of the Center-Periphery Model. *Comparative Education Review*, 67(1), 31-52. <https://doi.org/10.1086/722760>
- Marshall, Paule. (1983). The Making of a Writer: From the Poets in the Kitchen. Dans *Reena and Other Stories* (p. 71-91). The Feminist Press at the City University of New York.
- Martin, James. (2023). Antonio Gramsci. Dans Edward N. Zalta et Uri Nodelman (dir.), *The Stan-*

- ford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2023). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/gramsci/>
- Martin, Jetta Grace et Bloom, Joshua. (2021). *Freedom! the story of the Black Panther Party*. Levine Querido.
- Martin, Michael T. et Kamara, Yalie. (2020). Boots Riley on Sorry to Bother You and the Matter of the « Good Fight ». *Black Camera*, 11(2), 176-215.
- Martin-Breteau, Nicolas. (2023). Une dignité majuscule ? Nomination de soi et luttes symboliques dans l'histoire africaine-américaine. *Revue française d'études américaines*, 174(1), 20-37. <https://doi.org/10.3917/rfea.174.0020>
- Martinez, Gerald, Martinez, Diana et Chavez, Andres (dir.). (1998). *What It Is, What It Was!: The Black Explosion of the 70s in Words and Pictures*. Hyperion Miramax Books.
- Martínez Marín, Irene. (2024). Varieties of Aesthetic Autonomy. *Philosophy Compass*, 19(12), e70012. <https://doi.org/10.1111/phc3.70012>
- Massey, Douglas S. et Denton, Nancy A. (2003). *American apartheid: segregation and the making of the underclass* (10. print). Harvard Univ. Press.
- Massood, Paula J. (1996). Mapping the Hood: The Genealogy of City Space in « Boyz N the Hood » and « Menace II Society ». *Cinema Journal*, 35(2), 85-97.
- Massood, Paula J. (2003). *Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film*. Temple University Press.
- Matamoros-Fernández, Ariadna et Farkas, Johan. (2021). Racism, Hate Speech, and Social Media: A Systematic Review and Critique. *Television & New Media*, 22(2), 205-224. <https://doi.org/10.1177/1527476420982230>
- Matthes, Erich Hatala. (2022). *Drawing the line: what to do with the work of immoral artists from museums to the movies*. Oxford University press.
- Matthes, Erich Hatala. (2023). Immoral Artists. Dans James Harold (dir.), *The Oxford handbook of ethics and art* (p. 593-608). Oxford University Press.
- M'Baye, Babacar. (2021). Tricksters in African, African American, and Caribbean Folktales and Cultures. Dans *African American Studies*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/obo/9780190280024-0094>
- M-C, Evan. (2024). The New Black Renaissance: Alex Smith On Afrofuturism And His Many Artistic Endeavors. *BLACKFISTS*. <https://theblackfists.com/2024/02/15/the-new-black-renaissance-alex-smith-on-afrofuturism-and-his-many-artistic-endeavors/>
- Mccarthy, Francesca. (2024). (Mis)recognising the symbolic violence of academically selective

education in England: a critical application of Bourdieusian analysis to pupils' lived experiences. *Critical Studies in Education*, 1-18. <https://doi.org/10.1080/17508487.2024.2409672>

- McClendon III, John H. (2005). Act Your Age and Not Your Color: Blackness as Material Conditions, Presumptive Context, and Social Category. Dans George Yancy (dir.), *White on white/black on black* (p. 275-295). Rowman & Littlefield Publishers.
- McCluskey, Megan. (2018). *Kelly Marie Tran Breaks Silence After Deleting Instagram Because of Racist Abuse*. TIME. <https://time.com/5373345/kelly-marie-tran-breaks-silence-instagram-harassment/>
- McMahon, Laura. (2020). The Bressonians: French Cinema and the Culture of Authorship. *French Studies*, 74(2), 337-337. <https://doi.org/10.1093/fs/knaa042>
- McWhorter, Christine et Mitchell Patterson, Tiffany. (2023). Teaching critical race media literacy through Black historical narratives. *Journal of Media Literacy Education*, 15(3), 1-13. <https://doi.org/10.23860/JMLE-2023-15-3-1>
- McWhorter, John H. (2021). *Woke Racism: How a New Religion Has Betrayed Black America*. Penguin Publishing Group.
- Means Coleman, Robin R. (2023a). *Horror Noire: A History of Black American Horror from the 1890s to Present* (2^e éd.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003168256>
- Means Coleman, Robin R. (2023b). We Always Die First - Invisibility, Racial Red-Lining, and Self-Sacrifice: 1980s. Dans *Horror Noire: A History of Black American Horror from the 1890s to Present* (2^e éd., p. 197-234). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003168256>
- Means Coleman, Robin R. et Harris, Mark H. (2023). *The Black guy dies first: Black horror cinema from fodder to Oscar* (First Saga Press trade paperback edition). Saga Press, an imprint of Simon & Schuster, Inc.
- Means Coleman, Robin R. et Lawrence, Novotny. (2025a). Historicized Traumas : Black Art in Nia DaCosta's Candyman. Dans Robin R. Means Coleman et Novotny Lawrence (dir.), *The Oxford Handbook of Black Horror Film* (p. 3-22). <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197624807.013.24>
- Means Coleman, Robin R. et Lawrence, Novotny (dir.). (2025b). *The Oxford Handbook of Black Horror Film*. Oxford University Press.
- Media Smarts. (2021). *Racial and Cultural Diversity in Entertainment Media*. Media Smarts: Canada's Centre for Digital Media Literacy. <https://mediasmarts.ca/>
- Media Smarts. (2023). *Media portrayals of racial and cultural diversity - Overview*. Media Smarts: Canada's Centre for Digital Media Literacy. <https://mediasmarts.ca/digital-media-literacy/media-issues/diversity-media/visible-minorities/media-portrayals-racial-cultural-diversity-overview>

- MediaChomp. (2022). The « Black Best Friend » Archetype. *Media Chomp*. <https://media-chomp.com/the-black-best-friend-archetype/>
- Medina, José. (2013a). Active Ignorance, Epistemic Others, and Epistemic Friction. Dans *The Epistemology of Resistance: Gender and Racial Oppression, Epistemic Injustice, and Resistant Imaginations* (p. 27-55). Oxford University Press.
- Medina, José. (2013b). Epistemic Responsibility and Culpable Ignorance. Dans *The Epistemology of Resistance: Gender and Racial Oppression, Epistemic Injustice, and Resistant Imaginations* (p. 119-185). Oxford University Press.
- Medina, José. (2013c). Resistant Imaginations and Radical Solidarity. Dans *The Epistemology of Resistance: Gender and Racial Oppression, Epistemic Injustice, and Resistant Imaginations* (p. 250-311). Oxford University Press.
- Medina, José. (2013d). *The Epistemology of Resistance: Gender and Racial Oppression, Epistemic Injustice, and Resistant Imaginations*. Oxford University Press.
- Medina, José. (2025). Aesthetic Resistance: Reimagining Critical Epistemology and the Grammars of Silence. *Social Epistemology*, 39(4), 347-357. <https://doi.org/10.1080/02691728.2024.2402435>
- Melson-Silimon, Arturia, Spivey, Briana N. et Skinner-Dorkenoo, Allison L. (2024). The construction of racial stereotypes and how they serve as racial propaganda. *Social and Personality Psychology Compass*, 18(1), e12862. <https://doi.org/10.1111/spc3.12862>
- Mendelson, Scott. (2018). *Box Office: « Black Panther » Sinks « Titanic, » Tops \$1.3 Billion, Wins « Black Jeopardy »*. Forbes § Media. <https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2018/04/09/box-office-black-panther-sinks-titanic-passes-1-3-billion-wins-black-jeopardy/>
- Mercer, Kobena. (1994). *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. Routledge.
- Meyers, Diana T. (1989). *Self, Society, and Personal Choice*. Columbia University Press.
- Michelle, Carolyn. (2007). Modes of Reception: A Consolidated Analytical Framework. *The Communication Review*, 10(3), 181-222. <https://doi.org/10.1080/10714420701528057>
- [@midosommar]. (2024, 20 octobre). Ok so I've decided to repost this - the last few days have been wild & have helped me realise that the initial reaction was largely overblown. This is, and always was, an innocent fan edit to pay homage to the original Broadway poster, and there's nothing wrong with that! <https://t.co/XeyWpt2tvF> [Tweet]. *Twitter*. <https://x.com/midosommar/status/1847877308633288862>
- Mihai, Mihaela. (2018). Epistemic marginalisation and the seductive power of art. *Contemporary Political Theory*, 17(4), 395-416. <https://doi.org/10.1057/s41296-017-0186-z>

- Miles, Lewis. (2019). *The Afterlife of Slavery: How Racial Logics Maintain Racial Health Disparities*. IAPHS – Interdisciplinary Association for Population Health Science. <https://iaphs.org/the-afterlife-of-slavery-how-racial-logics-maintain-racial-health-disparities/>
- Mills, Charles W. (1997). *The Racial Contract*. Cornell University Press.
- Mills, Charles W. (1998). *Blackness Visible: Essays on Philosophy and Race*. Cornell University Press.
- Mills, Charles W. (2000). Race and the Social Contract Tradition. *Social Identities*, 6(4): 441-462.
- Mills, Charles W. (2007)a. The Domination Contract. In Pateman, C., & Mills, C. W., *Contract and Domination* (pp. 79-105). Polity.
- Mills, Charles W. (2007)b. White Ignorance. Dans Shannon Sullivan et Nancy Tuana (dir.), *Race and Epistemologies of Ignorance* (p. 13-38). SUNY Press.
- Mills, Charles W. (2015a). Bestial Inferiority: Locating Simianization within Racism. Dans Wulf D. Hund, Charles W. Mills et Silvia Sebastiani (dir.), *Simianization: apes, gender, class, and race* (p. 19-41). Lit Verlag.
- Mills, Charles W. (2015b). Global white ignorance. Dans M. Gross et L. McGoey (dir.), *Routledge International Handbook of Ignorance Studies* (p. 217-227). Routledge.
- Mills, Charles W. (2015c). *The Racial Contract* revisited: still unbroken after all these years. *Politics, Groups, and Identities*, 3(3), 541-557. <https://doi.org/10.1080/21565503.2015.1053400>
- Mills, Charles W. (2017)a. Racial Liberalism. In *Black Rights/White Wrongs: The Critique of Racial Liberalism* (pp. 27-48). Oxford University Press.
- Mills, Charles W. (2017)b. Ideology. Dans Ian James Kidd, José Medina et Gaile M. Pohlhaus (dir.), *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice* (p. 100-111). Routledge.
- Mills, Charles W. (2017)c. *Black Rights/White Wrongs: The Critique of Racial Liberalism*. Oxford University Press.
- Mills, Charles W. (2022). *Le contrat racial* (Aly Ndiaye, trad.). Mémoire d'encrier.
- Mills, Charles Wright. (2000). *The power elite*. Oxford University Press.
- Mills, Jon. (2025). A Critique of Antiracist Ideology. *Journal of Teaching in Social Work*, 45(2), 393-415. <https://doi.org/10.1080/08841233.2025.2469554>
- Mishani, Dror et Smortriez, Aurelia. (2005). *Finkielkraut - Interview Haaretz : Quelle sorte de Français sont-ils*. Questions Critiques. http://questionscritiques.free.fr/edito/haaretz/finkielkraut_171105.htm

- Mitchell, Katharyne. (1997). Different Diasporas and the Hype of Hybridity. *Environment and Planning D: Society and Space*, 15(5), 533-553. <https://doi.org/10.1068/d150533>
- Mitchell, Tony (dir.). (2001). *Global noise: rap and hip-hop outside the USA*. Wesleyan University Press.
- Molina, Natalia. (2014). *How race is made in America: immigration, citizenship, and the historical power of racial scripts*. University of California Press.
- Molina-Guzmán, Isabel. (2019). Why Hollywood Remains “SoWhite” and a Note on How to Change It. Dans Sarah E. Turner et Sarah Nilsen (dir.), *The Myth of Colorblindness* (p. 35-57). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-17447-7_3
- Mollenthiel, Julia. (2023). Candyman and the Afterlives of Slavery. *Popular Culture Review*, 34(2), 129-168. <https://doi.org/10.1002/j.2831-865X.2023.tb00800.x>
- Moore-Berg, Samantha L. et Karpinski, Andrew. (2019). An intersectional approach to understanding how race and social class affect intergroup processes. *Social and Personality Psychology Compass*, 13(1), e12426. <https://doi.org/10.1111/spc3.12426>
- Morgan, Danielle Fuentes. (2020). *Laughing to Keep from Dying: African American Satire in the Twenty-First Century* (1^{re} éd.). University of Illinois Press. <https://doi.org/10.5622/illinois/9780252043390.001.0001>
- Morley, David. (1980). *The Nationwide Audience: structure and decoding*. British Film Institute.
- Morley, David. (1992). *Television, audiences, and cultural studies*. Routledge.
- Morris, Wesley. (2014). On Plantation Politics. Dans Eileen Daspin et Missy Scharwitz (dir.), *LIFE Magazine: Gone with the Wind, The Great American Movie 80 Years Later* (p. 86-100). Meredith Corporation.
- Morris, Wesley. (2019). *Why Do the Oscars Keep Falling for Racial Reconciliation Fantasies?* The New York Times. <https://www.nytimes.com/2019/01/23/arts/green-book-interracial-friendship.html>
- Morrison, Toni. (1993). *Playing in the dark: whiteness and the literary imagination* (1st Vintage Books ed). Vintage Books.
- Morrison, Toni. (2010). *Beloved*. Vintage.
- Morrison, Toni et Rose, Charlie. (1997). *A Conversation with Toni Morrison (February 24)*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=WvcJ1YyQCkA&feature=youtu.be>.
- Moten, Fred. (2008). The Case of Blackness. *Criticism*, 50(2), 177-218.
- Mothoagae, I. D. (2016). Reclaiming our black bodies: reflections on a portrait of Sarah (Saartjie) Baartman and the destruction of black bodies by the state. *Acta Theologica*, 36(suppl. 24),

62-83.

- Motro, Daphna, Evans, Jonathan B., Ellis, Aleksander P. J. et Benson, Lehman. (2022). *The “Angry Black Woman” Stereotype at Work*. Harvard Business Review. <https://hbr.org/2022/01/the-angry-black-woman-stereotype-at-work>
- Mueller, Jennifer C. (2020). Racial Ideology or Racial Ignorance? An Alternative Theory of Racial Cognition. *Sociological Theory*, 38(2), 142-169. <https://doi.org/10.1177/0735275120926197>
- Murakawa, Naomi. (2021). Ida B. Wells on Racial Criminalization. Dans Melvin L. Rogers et Jack Turner (dir.), *African American Political Thought: A Collected History* (p. 212-234). The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/978-0-226-72607-6.001.0001>
- Murdock, Graham. (2016). Encoding and Decoding. Dans *The International Encyclopedia of Media Effects* (1^{re} éd., p. 1-11). Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781118783764.wbieme0113>
- Murphy, Chris. (2024). *‘Wicked’ Stars Cynthia Erivo and Ariana Grande on Love, Defying Rumors, and Flying High*. Vanity Fair § tags. <https://www.vanityfair.com/hollywood/story/wicked-ariana-grande-cynthia-erivo-cover>
- Murray, Brittany et Nir, Oded. (2025). Autonomy of Art, Anxieties of Transition. *South Atlantic Quarterly*, 124(1), 163-178. <https://doi.org/10.1215/00382876-11557777>
- Murray, Conor et Bohannon, Molly. (2025). *All The Major Companies And Orgs Dumping Their DEI Programs (Full List)*. Forbes. <https://www.forbes.com/sites/conormurray/2025/03/22/mlb-removes-references-to-diversity-from-careers-website-here-are-all-the-companies-rolling-back-dei-programs/>
- Murray, Douglas. (2021). *The madness of crowds: gender, race and identity*. Bloomsbury Continuum.
- Murray, James P. (1972). Do We Really Have Time for a Shaft? *Black Creation*, 3(2), 12-14.
- Musker, J. et Clements, R. (2009). *The Princess and the Frog*. Walt Disney Animation Studios & Walt Disney Pictures.
- Mustafa, Talhah. (2025). The Role of Culture in Race: A Critique of Jeffers. *Critical Philosophy of Race*, 13, 121-138. <https://doi.org/10.5325/critphilrace.13.1.0121>
- Myers, Elya. (2023). Can We Talk?: Employment and Representation in the Film Industry. *International Journal of Community Development and Management Studies: Special Issue on Black in Quebec*, 7, 87-108.
- Nair, Yasmin. (2022). *Sex and the City’s Soft White Supremacy*. In *These Times*. <https://inthesetimes.com/article/sex-and-the-city-franchise-whiteness-racist-tokenism>

- National Museum of African American History and Culture. (2025). *Black is Beautiful: The Emergence of Black Culture and Identity in the 60s and 70s*. National Museum of African American History and Culture. <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/black-beautiful-emergence-black-culture-and-identity-60s-and-70s>
- Ndounou, Monica White. (2019). Slavery Now: 1970s Influence Post–20th-Century Films on American Slavery. Dans Monica White Ndounou, *Black Cultural Production after Civil Rights* (p. 72-93). University of Illinois Press. <https://doi.org/10.5622/illinois/9780252042775.003.0004>
- Neal-Jackson, Alaina. (2020). « Well, What Did You Expect? »: Black Women Facing Stereotype Threat in Collaborative Academic Spaces at a Predominantly White Institution. *Journal of College Student Development*, 61(3), 317-332. <https://doi.org/10.1353/csd.2020.0030>
- Nelson, Jessica C., Adams, Glenn et Salter, Phia S. (2013). The Marley Hypothesis: Denial of Racism Reflects Ignorance of History. *Psychological Science*, 24(2), 213-218. <https://doi.org/10.1177/0956797612451466>
- Newsrooms. (2024). *Media Representation of Minority Groups: Progress and Challenges*. Nex News Network. <https://nexnews.org/social-awareness/news/media-representation-of-minority-groups-progress-and-challenges?form=MG0AV3&form=MG0AV3>
- Ngangura, Tari. (2018). *Looking Back, Sex and the City Was Seriously Problematic for Black Women*. FASHION Magazine § FLARE. <https://fashionmagazine.com/flare/tv-movies/sex-and-the-city-black-women/>
- Nguyen, C. Thi et Strohl, Matthew. (2023). Cultural Appropriation. Dans James Harold (dir.), *The Oxford Handbook of Ethics and Art* (p. 609-626). Oxford University Press.
- Ni, Yuwei. (2024). Navigating Intercultural Communication in the Media Landscape: Challenging Stereotypes and Cultivating Critical Perspectives—Hall Model as the Framework. *Digital Society*, 3(2). <https://doi.org/10.1007/s44206-024-00126-x>
- Niang, Mame-Fatou. (2022). Innocence, Ignorance et Arrogance : Les Trois Grâces de l’Anti-Noirité en France. *Contemporary French and Francophone Studies*, 26(4-5), 361-374. <https://doi.org/10.1080/17409292.2022.2107265>
- Nnabuihe, Onyekachi E., Onwuzuruigbo, Ifeanyi et Ihembe, Martin Ayankaa. (2025). Cultural hegemony and ethnic minority struggles in Nigeria. *African Identities*, 23(3), 715-736. <https://doi.org/10.1080/14725843.2024.2331485>
- Norwood, Kimberly Jade. (2015). “If You Is White, You’s Alright...”: Stories About Colorism in America. *Washington University Global Studies Law Review*, 14(4), 585-617.
- Ntsababa, Unam et Mabe, Luvuyo. (2024). Black Women for Sale: The Saartjie Baartman Story. *IQOQO - Interfacing South Africa’s creative industries*. <https://iqoqo.org/black-women-for-sale-the-saartjie-baartman-story/>

- Nurwahyuni, Kiki. (2021). Stereotypes and Discrimination in the « Green Book » Movie: A Critical Discourse Analysis. *International Journal of Systemic Functional Linguistics*, 3(1), 44-50. <https://doi.org/10.55637/ijsl.3.1.3000.44-50>
- Nwonka, Clive Chijioke. (2025). Negotiating Black urban screen identities: Recognition, audiovisual authenticity and Black youth cultures in London. *Crime, Media, Culture: An International Journal*, 17416590251345705. <https://doi.org/10.1177/17416590251345705>
- Obenson, Tambay. (2019). ‘Watchmen’: How the 1921 Tulsa Race Massacre Influences the Series. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/features/general/watchmen-hbo-tulsa-massacre-1202182758/>
- O’Falt, Chris. (2024). How ‘Boyz n the Hood’ and the Explosion of Black Cinema Became a Double-Edged Sword for Black Creatives. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/features/interviews/1990s-black-movies-mainstream-boyz-n-the-hood-1235040647/>
- Oforu-Asare, Yaw. (2025). Blackness in Visual Narratives. Dans Yaw Oforu-Asare, *African Design Futures* (p. 115-141). Springer Nature Switzerland. https://doi.org/10.1007/978-3-031-71754-3_4
- Ogbar, Jeffrey O.G. (2019). The Black Arts Movement Reprise: Television and Black Art in the 21st Century. *European journal of American studies*, 14(1). <https://doi.org/10.4000/ejas.14366>
- O’Kane, Caitlin. (2022). *Over 1,600 books were banned in U.S. school districts in one year – and the number is increasing - CBS News*. CBS News. <https://www.cbsnews.com/news/banned-books-list-increased-schools-ban-critical-race-theory-sexuality-pen-america-report/>
- Okeowo, Alexis. (2020). *How Saidiya Hartman Retells the History of Black Life | The New Yorker*. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/magazine/2020/10/26/how-saidiya-hartman-retells-the-history-of-black-life>
- Okorafor, Nnedi. (2020). Africanfuturism Defined. Dans Wole Talabi (dir.), *Africanfuturism: An Anthology* (p. unpaginated). Brittle Paper.
- Okoth, Christine. (2018). Christina Sharpe, In the Wake: On Blackness and Being. *European journal of American studies*. <https://doi.org/10.4000/ejas.12485>
- Okun, Tema. (2010). *The emperor has no clothes: teaching about race and racism to people who don’t want to know*. Information Age Pub.
- Okwuchukwu. (2023). Uzoma Asagwara’s Win: A Bold Step Towards Inclusive Governance – WEPBI. <https://wepbi.com/en/uzoma-asagwaras-win-a-bold-step-towards-inclusive-governance/>
- Omi, Michael et Winant, Howard. (2014). *Racial Formation in the United States* (0 éd.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203076804>

- Omojemite, Matthew Damilola, Ciske, Elphina Nomabandla et Zibongiwe, Mpongwana. (2024). Gender Stereotyping and Social Norms: Exploring Theoretical Perspectives and Educational Implications. *Research in Social Sciences and Technology*, 9(3), 77-92. <https://doi.org/10.46303/ressat.2024.48>
- Ongiri, Amy Abugo. (2010). *Spectacular Blackness: The Cultural Politics of the Black Power Movement and the Search for a Black Aesthetic*. University of Virginia Press.
- Opie, Frederick Douglass. (2008). *Hog and hominy: soul food from Africa to America*. Columbia University Press.
- Oscars. (2016). *Chris Rock's Opening Monologue*. <https://www.youtube.com/watch?v=kqhVNZgZGqQ>
- Oshodi, Tamilore. (2025, 13 mars). Au-delà du Mois de l'histoire des Noirs : Ressources pour l'apprentissage et la réflexion. *Carrefour International*. <https://cintl.org/fr/blog/au-dela-du-mois-de-lhistoire-des-noirs-ressources-pour-lapprentissage-et-la-reflexion/>
- Osman, Sonny. (2025). Taking consent for granted: A case for rethinking hegemony. *Thesis Eleven*, 187(1), 116-127. <https://doi.org/10.1177/07255136241308880>
- Osumare, Halifu. (2002). Global Breakdancing and the Intercultural Body. *Dance Research Journal*, 34(2), 30-45. <https://doi.org/10.2307/1478458>
- Osumare, Halifu. (2008). *The Africanist aesthetic in global Hip-Hop: power moves*. Palgrave Macmillan.
- Outlaw Jr., Lucius T. (1996). *On race and philosophy*. Routledge.
- Owens, Kris. (2021). The Burden of Black Artists. *Medium*. <https://kristopherowens.medium.com/the-burden-of-black-artists-158fb1aec84c>
- Owusu-Bempah, Akwasi et Wortley, Scot. (2014). Race, Crime, and Criminal Justice in Canada. Dans Sandra M. Bucerius et Michael Tonry (dir.), *The Oxford Handbook of Ethnicity, Crime, and Immigration* (p. 281-320). Oxford University Press.
- Pager, Devah. (2003). The Mark of a Criminal Record. *American Journal of Sociology*, 108(5), 937-975. <https://doi.org/10.1086/374403>
- Palmer, Landon. (2021). Do the Loud Thing: The Boombox and Urban Space in 1980s American Cinema. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 61(5), 59-85. <https://doi.org/10.1353/cj.2021.0083>
- Parham-Payne, Wanda. (2022). Hollywood's Social Construction of Innocence: Entertainment Media's Deviant Portrayal of Black Children. *Journal of African American Studies*, 25(3), 460-474. <https://doi.org/10.1007/s12111-021-09548-0>
- Parkhomova, Tatiana. (2024). *Diversity and Inclusion in Netflix's Bridgerton: A Hit or a Miss?*

GENDER JUSTICE PROJECT. <https://genderjusticeproject.org/media-and-entertainment/diversity-and-inclusion-in-netflixs-bridgerton-a-hit-or-a-miss>

Parks, Gordon. (1971). *Shaft*. Metro-Goldwyn-Mayer.

Parks, Gordon. (1990). *Voices in the mirror: an autobiography* (1. ed). Doubleday.

Parks, Gordon. (2024). *Born Black: A Personal Report on the Decade of Black Revolt 1960-1970*. Steidl Verlag.

Parks, Gordon et Roth, Paul (dir.). (2013). *Gordon Parks*. Thames & Hudson.

Parks Jr., Gordon. (1972). *Superfly*. Superfly Ltd & Warner Bros. Pictures.

Parr, Freya. (2021). *Pixar's « Soul » wins the Golden Globe for Best Original Score*. Classical Music. <https://www.classical-music.com/news/pixars-soul-wins-the-golden-globe-for-best-original-score>

Patel, Trishula. (2022). “Two Separate Societies, Divided by Color”: Race, Colonialism, and Bridgerton. *Perspectives on History - Culture*. <https://www.historians.org/perspectives-article/two-separate-societies-divided-by-color-race-colonialism-and-bridgerton-september-2022/>

Patterson, Nori. (2020). What's Wrong With Pixar's Soul: Animation, Racism, and Blackface? *Medium*. <https://noripatterson.medium.com/whats-wrong-with-pixar-s-soul-animation-racism-and-blackface-c9a7709cd50f>

Patterson, Orlando. (1982). *Slavery and social death: a comparative study*. Harvard University Press.

Pearson, Adam R., Dovidio, John F. et Gaertner, Samuel L. (2009). The Nature of Contemporary Prejudice: Insights from Aversive Racism. *Social and Personality Psychology Compass*, 3(3), 314-338. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9004.2009.00183.x>

Peipert, John Devin. (2007). *A theory of aesthetic justice* [University of Missouri--St. Louis]. WorldCat. <http://irl.umsl.edu/thesis/190>

PEN America. (2022). Banned in the USA. *PEN America*. <https://pen.org/report/banned-usa-growing-movement-to-censor-books-in-schools/>

Perry, Imani. (2006). *Prophets of the hood: politics and poetics in hip hop* (4th pr). Duke Univ. Press.

Persaud, E. Jerry. (2011). The Signature of Hip Hop: A Sociological Perspective. *International Journal of Criminology and Sociological Theory*, 4(1), 626-647.

Petrelli, Marco. (2023). “You Can Really Make the Story Your Own”: Taking Back Candyman. *Humanities*, 12(5), 103. <https://doi.org/10.3390/h12050103>

- Philips, Michael. (1984). Racist Acts and Racist Humor. *Canadian Journal of Philosophy*, 14(1), 75-96. <https://doi.org/10.1080/00455091.1984.10716369>
- Phoenix, Aisha. (2018). From Text to Screen: Erasing Racialized Difference in The Handmaid's Tale. *Communication, Culture and Critique*, 11(1), 206-208. <https://doi.org/10.1093/ccc/tcx018>
- Picheta, Rob. (2020). *Zoe Saldana apologizes for darkening her skin to play Nina Simone in panned 2016 biopic*. CNN Entertainment. <https://www.cnn.com/2020/08/06/entertainment/zoe-saldana-nina-simone-apology-scli-intl/index.html>
- Pilgrim, David. (2024). *The Jezebel Stereotype*. The Ferris State University's Jim Crow Museum of Racist Memorabilia. <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/jezebel/index.htm?form=MG0AV3>
- Pinker, Steven. (2018). *Enlightenment now: the case for reason, science, humanism, and progress*. Viking, an imprint of Penguin Random House LLC.
- Placido, Dani Di. (2024). *Cynthia Erivo's 'Wicked' Poster Controversy, Explained*. Forbes § Arts. <https://www.forbes.com/sites/danidiplacido/2024/10/21/cynthia-erivos-wicked-poster-controversy-explained/>
- Plantinga, Carl. (2021). Collective Memory and the Rhetorical Power of the Historical Fiction Film. *Global Storytelling: Journal of Digital and Moving Images*, 1(1). <https://doi.org/10.3998/gi.855>
- Pohlhaus, Gaile. (2012). Relational Knowing and Epistemic Injustice: Toward a Theory of Willful Hermeneutical Ignorance. *Hypatia*, 27(4), 715-735. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2011.01222.x>
- Posner, Richard A. (1997). Against Ethical Criticism. *Philosophy and Literature*, 21(1), 1-27. <https://doi.org/10.1353/phl.1997.0010>
- Pough, Gwendolyn D. (2004). *Check it while I wreck it: Black womanhood, hip-hop culture, and the public sphere*. Northeastern University Press.
- Prabawa, Anarbuka Kukuh et Astuti, Kun Setyaning. (2021). Laras Madya's Resistance to the Mass Cultural Hegemony and Its Impact on Traditional Societies' Habitus. *The International Journal of Humanities & Social Studies*, 9(9). <https://doi.org/10.24940/thejihss/2021/v9/i9/HS2109-015>
- Prasad, Pushkala. (2023). *True colors of global economy: In the shadows of racialized capitalism*. *Organization*, 30(5), 1113-1129. <https://doi.org/10.1177/13505084211066803>
- Price, Rande. (2025, 22 janvier). Diversity-driven success overlooked in film funding. *Digital Content Next*. <https://digitalcontentnext.org/blog/2025/01/22/diversity-driven-success-overlooked-in-film-funding/>

- Proctor, Robert et Schiebinger, Londa L. (dir.). (2008). *Agnology: The Making and Unmaking of Ignorance*. Stanford University Press.
- Pulliam-Moore, Charles. (2020). *Soul Feels Like Pixar's First Black Movie Made with White People in Mind*. Gizmodo. <https://gizmodo.com/soul-feels-like-pixars-first-black-movie-made-with-whit-1845956107>
- Quane, T. et Bruno, N. (2019). *Spies in Disguise*. Blue Sky Studios & 20th Century Fox.
- Quattrone, Tillie. (2023). "You know how the game goes, Baby": Exploring Intersections of Power in Sweet Sweetback's Baadasssss Song. *Film Matters*, 14(1), 37-49. https://doi.org/10.1386/fm_00258_1
- Ralph, M. et Singhal, Mayank. (2019). Racial capitalism. *Theory and Society*, 48, 851-881. <https://doi.org/10.1007/s11186-019-09367-z>
- Ramasubramanian, Srividya, Riewestahl, Emily et Ramirez, Anthony. (2023). Race and Ethnic Stereotypes in the Media. Dans Srividya Ramasubramanian, Emily Riewestahl et Anthony Ramirez, *Oxford Research Encyclopedia of Communication*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.1262>
- Ramón, Ana-Christina, Tran, Michael, Abston, Jade et Hunt, Darnell M. (2025). *Hollywood Diversity Report 2025 Part 1: Theatrical*. UCLA College Social Sciences. <https://socialsciences.ucla.edu/wp-content/uploads/2025/02/UCLA-Hollywood-Diversity-Report-2025-Theatrical-Film-2-27-2025.pdf>
- Ramón, Ana-Christina, Tran, Michael et Hunt, Darnell. (2024). *Hollywood Diversity Report 2024 Part 1: Theatrical*. UCLA College Social Sciences. <https://socialsciences.ucla.edu/hollywood-diversity-report-2024/>
- Ramos, Barbra. (2025). *Top films' diversity in decline even as moviegoers worldwide want more*. UCLA. <https://newsroom.ucla.edu/releases/hollywood-diversity-in-decline-as-moviegoers-worldwide-want-more>
- Rancière, Jacques. (2009). *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible* (Reprinted, Gabriel Rockhill, trad.). Continuum.
- Randle, Brenda A. (2025). I Am Not My Hair; African American Women and Their Struggles With Embracing Natural Hair! *Race, Gender & Class*, 22(1-2), 114-121.
- Rawls, John. (1971). *A theory of justice*. Belknap Press of Harvard University Press.
- Ray, Victor. (2019). A Theory of Racialized Organizations. *American Sociological Review*, 84(1), 26-53. <https://doi.org/10.1177/0003122418822335>
- Ray, Victor Erik, Randolph, Antonia, Underhill, Megan et Luke, David. (2017). Critical Race Theory, Afro-Pessimism, and Racial Progress Narratives. *Sociology of Race and Ethnicity*, 3(2), 147-158. <https://doi.org/10.1177/2332649217692557>

- Raynaud, Claudine. (2023). « Caractéristiques de l'expression nègre » : traduire la langue de Zora Neale Hurston. *Revue française d'études américaines*, N° 174(1), 104-121. <https://doi.org/10.3917/rfea.174.0104>
- Re, Valentina. (2024). Curation, Algorithmic « Caregiving » and Collective Archival Practices. Rethinking the Archival Work of Culture in Streaming Media. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 13(26), 12-30. <https://doi.org/10.18146/view.330>
- Reese, Ellen. (2005). *Backlash against Welfare Mothers Past and Present*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520244610.001.0001>
- Reeves, Mosi. (2017). The Roots' Black Thought on How He Spit Nearly 10-Minute Viral Freestyle. *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/the-roots-black-thought-on-how-he-spit-nearly-10-minute-viral-freestyle-197206/>
- Riley, Boots. (2023). A Metaphor for What (n° 7). Dans Amazon Prime, *I'm a Virgo*.
- Riley, Clayton. (1972). « Shaft Can Do Everything -- I Can Do Nothing ». *The New York Times*, 154.
- Roberts, John. (2000). After Adorno: Art, Autonomy, and Critique. *Historical Materialism*, 7(1), 221-239. <https://doi.org/10.1163/156920600794750829>
- Roberts, Tom. (2025). Voice, Rhyme, and Aesthetic Injustice. *British Journal of Aesthetics*, 65(3), 481-497. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayae051>
- Rodarte, Jessica. (2022). *Aesthetic Injustice* [Master's Thesis, Uppsala University].
- Rodriguez, Nelesi. (2019, 1^{er} mars). *Hortense Spillers' "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book"*. Nelesi Rodriguez: Bits of Self. <http://bitsofself.com/rtp-mix-tape/2019/3/1/spillers-hortense-mamas-baby-papas-maybe-an-american-grammar-book-diacritics-vol-17-no-2-summer-1987-pp-6481>
- Roelofs, Monique. (2005). Racialization as an Aesthetic Production. Dans George Yancy (dir.), *White on white/black on black* (p. 83-124). Rowman & Littlefield Publishers.
- Rosario, Zachary del. (2024, 1^{er} mars). *The 'average' revolutionized scientific research, but overreliance on it has led to discrimination and injury*. The Conversation. <http://theconversation.com/the-average-revolutionized-scientific-research-but-overreliance-on-it-has-led-to-discrimination-and-injury-223509>
- Rose, Sam. (2019). *Art and form: from Roger Fry to global modernism*. The Pennsylvania State University Press.
- Rose, Tricia. (1994). *Black noise: rap music and black culture in contemporary America* (Nachdr.). Wesleyan University Press.
- Rose, Tricia. (2008). *The hip hop wars: what we talk about when we talk about hip hop - and why*

it matters. Basic civitas books.

- Rosenthal, M. L. et Hummel, W. C. (1942). A Contemporary Aesthetic Injustice. *College English*, 3(8), 756-759. <https://doi.org/10.2307/370516>
- Rosette, Ashleigh Shelby, Koval, Christy Zhou, Ma, Anyi et Livingston, Robert. (2016). Race matters for women leaders: Intersectional effects on agentic deficiencies and penalties. *The Leadership Quarterly*, 27(3), 429-445. <https://doi.org/10.1016/j.leaqua.2016.01.008>
- Rosette, Ashleigh Shelby, Ponce De Leon, Rebecca, Koval, Christy Zhou et Harrison, David A. (2018). Intersectionality: Connecting experiences of gender with race at work. *Research in Organizational Behavior*, 38, 1-22. <https://doi.org/10.1016/j.riob.2018.12.002>
- Rosette, Ashleigh Shelby et Tost, Leigh Plunkett. (2010). Agentic women and communal leadership: how role prescriptions confer advantage to top women leaders. *Journal of applied psychology*, 95(2), 221.
- Ross, Alexander G. (2011). Creative decision making within the contemporary Hollywood studios. *Journal of Screenwriting*, 2(1), 99-116. https://doi.org/10.1386/josc.2.1.99_1
- Rothfeld, Becca. (2023). Aestheticism. Dans James Harold (dir.), *The Oxford handbook of ethics and art* (p. 336-351). Oxford University Press.
- Rothstein, Richard. (2018). *The color of law: a forgotten history of how our government segregated America* (First published as a Liveright paperback 2018). Liveright Publishing Corporation, a division of W.W. Norton & Company.
- Rowe, Aimee Carrillo. (2007). Feeling in the Dark: Empathy, Whiteness, and Miscegenation in *Monster's Ball*. *Hypatia*, 22(2), 122-142.
- Ryan, Patrick. (2016). #OscarsSoWhite controversy: What you need to know. USA Today. <https://www.usatoday.com/story/life/movies/2016/02/02/oscars-academy-award-nominations-diversity/79645542/>
- Sajnani, Damon. (2018). Recuperating the Real: The Liberation Imperative of Hip Hop Authenticity. Dans Justin D. Burton et Jason Lee Oakes (dir.), *The Oxford Handbook of Hip Hop Music* (1^{re} éd.). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190281090.013.5>
- Saleem, Muniba, Hawkins, Ian, Rains, Stephen A., Mastro, Dana et Coles, Stewart. (2025). Media Depictions of Minority Groups: A Meta-Analytic Review Examining the Effects of Positive and Negative Portrayals on Outgroup Evaluations. *Media Psychology*, 1-31. <https://doi.org/10.1080/15213269.2025.2498374>
- Sales, Michelle et Muniz, Bruno. (2024). Liberating Minds: The Intellectual Legacy of Angela Davis and Its Images in Film. *Vista*, (13), e024005. <https://doi.org/10.21814/vista.5505>
- Salkin, Wendy. (2024). *Speaking for Others: The Ethics of Informal Political Representation* (1st

- ed). Harvard University Press.
- Samoyault, Tiphaine. (2023). « Darkness » est-il un intraduisible ? *Perspective*, (1), 12-18. <https://doi.org/10.4000/perspective.28660>
- Samudzi, Zoé. (2020). *Reparative Futurities: Thinking From the OvaHerero and Nama Colonial Genocide*. THE FUNAMBULIST MAGAZINE. <https://thefunambulist.net/magazine/reparations/reparative-futurities-thinking-from-the-ovaHerero-and-nama-colonial-genocide-by-zoe-samudzi>
- Sanders, Steven, Williams, Tiffany, Berry, April, Garcia-Aguilera, Claudia, Robinson, Kiera, Martin, Reniece et Jones, Paigean. (2024). Internalized Racism and Mental Health: The Moderating Role of Collective Racial Self-Esteem. *Behavioral Sciences*, 14(11), 1003. <https://doi.org/10.3390/bs14111003>
- Sanderson, Elizabeth L. (2019). *Spike Lee's Bamboozled and blackface in American culture*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Sandler, Monica Roxanne. (2023). The First Years of #OscarsSoWhite: Louise Beavers, Hattie McDaniel, and the History of Black Media Discourse at the Academy Awards. *Cinephile*, 17(1), 46-54.
- Santonico, Fabrizio, Trombetta, Tommaso, Paradiso, Maria Noemi et Rollè, Luca. (2023). Gender and Media Representations: A Review of the Literature on Gender Stereotypes, Objectification and Sexualization. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 20(10), 5770. <https://doi.org/10.3390/ijerph20105770>
- Santos, Marilyn. (2023). *Hip-Hop Fashion: A Growth in Mass Appeal That Led to a Cultural Movement* [Master's Thesis, Erasmus University of Rotterdam].
- Saul, Miranda. (2023). « Beyond the Ballroom: Unmasking Bridgerton's Diverse Casting and its Illusion of Inclusion » A Critical Analysis of Racial Representation and Historical Visibility in the Modernised Period Drama. *Journal of Intersectional Social Justice*. <https://jisj.pub-pub.org/pub/zj7k3yj5/release/1>
- Scanlon, T. M. (1998). *What We Owe to Each Other*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Schacht, Kira. (2019). *What Hollywood movies do to perpetuate racial stereotypes*. DW. <https://www.dw.com/en/hollywood-movies-stereotypes-prejudice-data-analysis/a-47561660>
- Schneider, Michael. (2017). 'Black-ish,' 'Insecure,' and Others Aren't Just 'Black Shows,' As Nielsen Study Proves. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/features/general/blackish-insecure-this-is-us-empire-scandal-african-american-nielsen-1201794477/>
- Schröder, Kim Christian. (2000). Making sense of audience discourses: Towards a multidimensional model of mass media reception. *European Journal of Cultural Studies*, 3(2), 233-258. <https://doi.org/10.1177/136754940000300205>

- Schulman, Michael. (2018). *Is the Era of #OscarsSoWhite Over?* The New Yorker § cultural comment. <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/is-the-era-of-oscarssowhite-over>
- Schultz, Michael. (1976). *Car Wash*. Universal Pictures.
- Schur, Richard L. (2009). *Parodies of ownership: hip-hop aesthetics and intellectual property law*. University of Michigan Press : University of Michigan Library.
- Scott, Hannah. (2022). *Identifying and Rooting Out Racism in Writing*. BYU Humanities. <https://hum.byu.edu/identifying-and-rooting-out-racism-in-writing>
- Sculos, Bryant William. (2020). *Sorry to Bother You with Twelve Theses on Boots Riley's « Sorry to Bother You »: Lessons for the Left*. Hampton Institute. <https://www.hampton-think.org/read/twelve-theses-on-boots-rileys-sorry-to-bother-you-lessons-for-the-left>
- Seamster, Louise et Ray, Victor. (2018). Against Teleology in the Study of Race: Toward the Abolition of the Progress Paradigm. *Sociological Theory*, 36(4), 315-342. <https://doi.org/10.1177/0735275118813614>
- Sears, David O. et Henry, P. J. (2003). The origins of symbolic racism. *Journal of Personality and Social Psychology*, 85(2), 259-275. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.85.2.259>
- Seth, Radhika. (2025). *A Decade After #OscarsSoWhite, How Much Has Actually Changed?* Vogue § tags. <https://www.vogue.com/article/how-much-has-actually-changed-a-decade-after-oscarssowhite>
- Sexton, Jared. (2016). Afro-Pessimism: The Unclear Word. *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, (29). <https://doi.org/10.20415/rhiz/029.e02>
- Sexton, Jared. (2017). *Black Masculinity and the Cinema of Policing*. Palgrave Macmillan.
- Shadow and Act Staff. (2020). *How « Green Book » And The Hollywood Machine Swallowed Donald Shirley Whole - Blavity*. Blavity News & Entertainment. <https://blavity.com/entertainment/the-real-donald-shirley-green-book-hollywood-swallowed-whole>
- Sharf, Zack. (2018). *Disney Reanimates Princess Tiana in 'Wreck-It Ralph 2' After Backlash Over Lightening Black Character's Skin Color*. IndieWire. <https://www.indiewire.com/features/general/disney-reanimates-princess-princess-tiana-wreck-it-ralph-2-lightening-skin-color-1202006386/>
- Sharpe, Christina Elizabeth. (2016). *In the wake: on blackness and being*. Duke University Press.
- Shaulis, Dahn. (2025). Universities Eliminate DEI Programs Amid Political and Financial Pressures. *Higher Education Inquirer*. <https://www.highereducationinquirer.org/2025/03/universities-eliminate-dei-programs.html>
- Shavers, Rone. (2024). Afrofuturism. Dans Mark Bould, Andrew M. Butler et Sherryl Vint (dir.),

- The new Routledge companion to science fiction* (2^e éd., p. 94-100). Routledge.
- Shebahkeget, Ozten. (2023). *A look at Wab Kinew's journey to become Manitoba's 1st Anishinaabe premier*. CBC News. <https://www.cbc.ca/news/canada/manitoba/wab-kinew-profile-premier-election-1.6988740>
- Shelby, Tommie. (2002). Is Racism in the "Heart"? *Journal of Social Philosophy*, 33(3), 411-420. <https://doi.org/10.1111/0047-2786.00150>
- Shklovsky, Victor. (1988). Art as Technique. Dans David Lodge (dir.), *Modern criticism and theory: a reader* (p. 16-30). Longman.
- Sidiropoulou, Avra. (2019). *Creating beauty in chaos*, 125-140. <https://doi.org/10.4324/9781315578989-8>
- Sims, Yvonne D. (2006). *Women of Blaxploitation: How the Black Action Film Heroine Changed American Popular Culture*. McFarland.
- Şimşek, Ali. (2021). Publishing Arif Dirlik in his native language. *Inter-Asia Cultural Studies*, 22(4), 588-589. <https://doi.org/10.1080/14649373.2021.1995203>
- Smalls, Shanté Paradigm. (2018). Queer Hip Hop: A Brief Historiography. Dans Fred Everett Maus et Sheila Whiteley (dir.), *The Oxford Handbook of Music and Queerness* (1^{re} éd., p. 121-142). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199793525.013.103>
- Smith, Anna Marie. (2015). *The Racial Contract*, educational equity, and emancipatory ideological critique. *Politics, Groups, and Identities*, 3(3), 504-523. <https://doi.org/10.1080/21565503.2015.1058827>
- Smith, David Livingstone. (2020). *On inhumanity: dehumanization and how to resist it*. Oxford University Press. <https://www.overdrive.com/search?q=3C9FB407-5635-465E-8A38-6801B18A95A1>
- Smith, David Livingstone. (2021a). Dehumanization, the problem of humanity and the problem of monstrosity. Dans Maria Kronfeldner (dir.), *The Routledge Handbook of Dehumanization* (p. 355-361). Taylor & Francis Group. <http://public.eblib.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6452416>
- Smith, David Livingstone. (2021b). *Making monsters: the uncanny power of dehumanization*. Harvard University Press. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/j.ctv33wwtbk>
- Smith, Kelly M. (2022). Branding for New Futures: Brand Activism's Mediation of Collective Prospective Remembering. Dans Bart Cammaerts et Lisa Derand (dir.), *LSE Media and Communications* (p. 57).
- Smitherman, Geneva. (1977). *Talkin and testifyin: the language of black America*. Wayne State Univers. Press.

- Smitherman, Geneva. (1994). *Black talk: words and phrases from the hood to the amen corner*. Houghton Mifflin.
- Snorton, C. Riley. (2013). As Queer as Hip Hop. *Palimpsest: A Journal on Women, Gender, and the Black International*, 2(2), vi-x. <https://doi.org/10.1353/pal.2013.0014>
- Sobande, Francesca. (2021). Spectacularized and Branded Digital (Re)presentations of Black People and Blackness. *Television & New Media*, 22(2), 131-146. <https://doi.org/10.1177/1527476420983745>
- Sonni, Alem Febri, Irwanto, Irwanto, Hafied, Hasdiyanto et Putri, Vinanda Cinta Cendekia. (2025). Cultural power dynamics and narrative transformation: a comparative analysis of Hollywood film remakes in contemporary Asian cinema. *Frontiers in Communication*, 10, 1568170. <https://doi.org/10.3389/fcomm.2025.1568170>
- Sowell, Thomas. (2021). *Discrimination and disparities*. Basic Books.
- Sowell, Thomas. (2023). *Social justice fallacies*. Basic Books.
- Speidel, Suzanne. (2012). Film Form and Narrative. Dans Jill Nelmes (dir.), *Introduction to Film Studies* (5^e éd., p. 79-112). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203824139>
- Spencer, Quayshawn. (2019). How to Be a Biological Racial Realist. Dans Joshua Glasgow, Sally Haslanger, Chike Jeffers et Quayshawn Spencer, *What is race? Four Philosophical Views* (p. 73-110). Oxford university press.
- Spillers, Hortense J. (2009). Mama's Baby, Papa's Maybe: an American Grammar Book. Dans Robyn Warhol-Down et Diane Price Hemdi (dir.), *Feminisms REDUX: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (p. 443-464). Rutgers University Press.
- Stamps, David. (2024). Black Audiences and Media Resistance. Dans Srividya Ramasubramanian et Omotayo O. Banjo (dir.), *The Oxford Handbook of Media and Social Justice* (1^{re} éd., p. 44-51). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197744345.013.5>
- Stamps, David L. et Johnson, Tiara. (2025). Black Communities' Relationship to Hip-Hop Culture, Self-Efficacy and Critical Consciousness. *Journal of Black Studies*, 56(6), 477-497. <https://doi.org/10.1177/00219347251339681>
- Staples, Robert. (1970). The Myth of the Black Matriarchy. *The Black Scholar*, 1(3-4), 8-16.
- Stear, Nils-Hennes. (2023). Autonomism. Dans James Harold (dir.), *The Oxford handbook of ethics and art* (p. 282-301). Oxford University Press.
- Sterritt, David. (2021). Herzog, Martel, and Auteurism. *Quarterly Review of Film and Video*, 38(7), 603-607. <https://doi.org/10.1080/10509208.2021.1959186>
- Stevens, Wesley E. (2021). Blackfishing on Instagram: Influencing and the Commodification of Black Urban Aesthetics. *Social Media + Society*, 7(3), 1-15.

<https://doi.org/10.1177/20563051211038236>

Stokes, Melvyn. (2018). From Uncle Tom to Nat Turner: An Overview of Slavery in American Film, 1903-2016. *Transatlantica*, (1). <https://doi.org/10.4000/transatlantica.12814>

Stokes, Melvyn et McEwan, Paul (dir.). (2023). *In the Shadow of The Birth of a Nation: Racism, Reception and Resistance*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-04737-4>

Stubblefield, Anna. (2005). *Ethics along the color line*. Cornell University Press.

Sugita, I Wayan, Setini, Made et Anshori, Yahya. (2021). Counter Hegemony of Cultural Art Innovation against Art in Digital Media. *Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity*, 7(2), 147. <https://doi.org/10.3390/joitmc7020147>

Sundstrom, Ronald R. (2002). Race as a human kind. *Philosophy & Social Criticism*, 28(1), 91-115. <https://doi.org/10.1177/0191453702028001592>

Sundstrom, Ronald R. et Kim, David Haekwon. (2014). Xenophobia and Racism. *Critical Philosophy of Race*, 2(1), 20-45. <https://doi.org/10.5325/critphilrace.2.1.0020>

Supa, Markéta, Nečas, Vlastimil, Rosenfeldová, Jana et Nainova, Victoria. (2021). Children as Cosmopolitan Citizens: Reproducing and Challenging Cultural Hegemony. *International Journal of Multicultural Education*, 23(2), 23-44. <https://doi.org/10.18251/ijme.v23i2.2269>

Táiwò, Olúfemi O. (2022). *Reconsidering reparations: worldmaking in the case of climate crisis*. Oxford University Press.

Talabi, Oluwadunni O. (2025). Misogynoir and the Construction of Difference. Dans *Woman, African, other: black feminism and intersectionality in the contemporary works of African diasporic women* (p. 159-190). transcript Verlag.

Talley, Lori. (2019). *Baadassssses*. BackStage. <https://www.backstage.com/magazine/article/baadassssses-1-36090/>

Tate, Shirley Anne. (2016). *Black beauty: aesthetics, stylization, politics*. Routledge, Taylor & Francis Group.

Taylor, Paul C. (2000). Appiah's Uncompleted Argument: W.E.B. Du Bois and the Reality of Race. *Social Theory and Practice*, 26(1), 103-128.

Taylor, Paul C. (2009). The Last King of Scotland or the Last N---r on Earth? The Ethics of Race on Film. *Contemporary Aesthetics, Special Volume*, (2). <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.spec.211>

Taylor, Paul C. (2013). *Race: a philosophical introduction* (2ème éd.). Polity.

Taylor, Paul C. (2016a). *Black is beautiful: a philosophy of black aesthetics*. Wiley Blackwell.

<https://doi.org/10.1002/9781119118527>

- Taylor, Paul C. (2016b). No Negroes in Connecticut: Seers, Seen. Dans *Black is beautiful: a philosophy of black aesthetics* (p. 32-76). Wiley Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781119118527>
- Taylor, Paul C. (2023). Representation, Identity, and Ethics in Art. Dans James Harold (dir.), *The Oxford Handbook of Ethics and Art* (p. 693-708). Oxford University Press.
- Thapar-Björkert, Suruchi, Samelius, Lotta et Sanghera, Gurchathen S. (2016). Exploring symbolic violence in the everyday: misrecognition, condescension, consent and complicity. *Feminist Review*, (112), 144-162.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2025). *Break dancing*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/break-dance>
- The Role of Media in Shaping Black Perceptions*. (2025). <https://podcastrepublic.net/podcast/1781463138>
- Theodore-Vachon, Rebecca. (2021). As ‘Insecure’ Signs Off, Its Creative Team Predicts Its Legacy Will Be Bigger Than Anyone Can Imagine. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/features/general/insecure-series-finale-interview-1234686607/>
- Thomas, Kevin D., Johnson, Guillaume D. et Grier, Sonya A. (2023). Perspectives: race and advertising: conceptualizing a way forward through aesthetics. *International Journal of Advertising*, 42(3), 617-637. <https://doi.org/10.1080/02650487.2023.2167365>
- Thornquist, Clemens. (2017). Plot structure over character and drama: a new aesthetics for art research. *Journal of Visual Art Practice*, 16(2), 139-157. <https://doi.org/10.1080/14702029.2016.1206315>
- Tinubu, Aramide. (2024). Netflix’s ‘Good Times’ Reboot Is Dated, Humorless and Baffling: TV Review. *Variety*. <https://variety.com/2024/tv/reviews/good-times-animated-reboot-review-1235964209/>
- Tosaya, Lando C. (2018). Gender and Race in Science Fiction and the Emergence of Afrofuturism. *International Journal of Multidisciplinary Thought*, 07(01), 37-54.
- Towlson, Jon. (2014). *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. McFarland.
- Towns, Armond R. (2020). Toward a Black media philosophy. *Cultural Studies*, 34(6), 851-873. <https://doi.org/10.1080/09502386.2020.1792524>
- Towns, Armond R. (2022a). Conclusion. The Reparations of the Earth. Dans *On Black media philosophy* (p. 149-166). University of California Press.
- Towns, Armond R. (2022b). *On Black media philosophy*. University of California Press.

- Towns, Armond R. (2022c). Technological Darwinism. Dans *On Black media philosophy* (p. 27-53). University of California Press.
- Tracking (In)Justice. (2023). *A Living Data Set Tracking Canadian Police-Involved Deaths & Deaths in Custody*. Tracking (In)Justice: A Law Enforcement and Criminal Justice Data and Transparency Project. <https://trackinginjustice.ca/>
- Trench, Mikael. (2023). *Star Wars: John Boyega Confirms If He Is Finally Open to Playing Finn Again*. Looper. <https://www.looper.com/1346564/john-boyega-star-wars-return-possibility/>
- Trivisonno, Ross. (2020). *(Not) Sorry to Bother You: Boots Riley Unapologetically Intrudes on Capitalism*. The Best Picture Project. <https://sites.la.utexas.edu/bpp/2020/05/08/not-sorry-to-bother-you-boots-riley-unapologetically-intrudes-on-capitalism/>
- Truffaut, François. (2007). *A Certain Tendency of French Cinema (Une Certain Tendance Du Cinéma Français)*. New Wave Film. <https://www.newwavefilm.com/about/a-certain-tendency-of-french-cinema-truffaut.shtml>
- Twitty, Michael. (2017). *The cooking gene: a journey through African-American culinary history in the Old South* (First edition). Amistad, an imprint of HarperCollinsPublishers.
- UC Santa Cruz. (2018). *Angela Y Davis*. Campus Directory. https://campusdirectory.ucsc.edu/cd_detail?uid=aydavis
- Ugwu, Reggie. (2020). *The Hashtag That Changed the Oscars: An Oral History*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2020/02/06/movies/oscarssowhite-history.html>
- Upadhayay, Prapti. (2025). « *Un-American, unpatriotic* »: *Backlash as Trump fires Black Air Force general, five more military ousters « soon* ». MSN.com § news. <https://www.msn.com/en-in/news/world/un-american-unpatriotic-backlash-as-trump-fires-black-air-force-general-five-more-military-ousters-soon/ar-AA1zyJIZ?form=MG0AV3>
- Valle, Joseph S. (2016). *As Foxy as Can Be: The Melodramatic Mode in Blaxploitation Cinema*. Dans Novotny Lawrence et Gerald R. Butters Jr. (dir.), *Beyond Blaxploitation*. Wayne State University Press.
- Van Den Haak, Marcel. (2024). Challenging the Autonomy of Art: An Exploration of the Nature and Impact of Progressive Art Critique. *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, 9(1), 01. <https://doi.org/10.20897/jcasc/14927>
- Van Peebles, Melvin. (1971). *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. Cinemation Industries.
- Vera, Hernan et Gordon, Andrew. (2003). *Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Viscuso, Christopher. (2024). Understanding Racial Encounters in African American Literature:

- Trauma, Identity, and Literary Analysis in African American Narrative. *International Review of Literary Studies*, 6(2), 27-41.
- Vuong, Ocean. (2019). *On Earth We're Briefly Gorgeous*. Penguin Press.
- Waddell, Calum. (2018). *The Style of Sleaze: The American Exploitation Film, 1959-1977*. Edinburgh University Press.
- Walcott, Rinaldo. (2021). *On Property: Policing, Prisons, and the Call for Abolition* (1^{re} éd.). Biblioasis.
- Walker, Alice. (1983). In Search of Our Mothers' Gardens. Dans *In search of our mothers' gardens: womanist prose* (p. 230-243). Harcourt.
- Walker, Brian. (1997). Plural Cultures, Contested Territories: A Critique of Kymlicka. *Canadian Journal of Political Science*, 30(2), 211-234. <https://doi.org/10.1017/S0008423900015419>
- Walker, David, Brown, Chuck et Greene, Sanford. (2023). *Bitter Root: Omnibus*. Image Comics.
- Wallace, Michele. (2015). *Black Macho and the Myth of the Superwoman*. Verso.
- Wallace, Mike et Lomax, Louis. (1959). *The Hate That Hate Produced*. News Beats.
- Wallowitz, Laraine. (2008). Resisting the White Gaze: Critical Literacy and Toni Morrison's « The Bluest Eye ». *Counterpoints*, 326, 151-164.
- Walsh, Colleen. (2016). *Pam Grier's presence*. The Harvard Gazette. <https://content.news.harvard.edu/gazette/story/2016/10/gates-on-grier/>
- Wang, Aiqing, Whyke, Thomas William, Song, Zhennuo et Fan, Yibo. (2025). Digital echoes of conformity: navigating elderly fandom and intergenerational 'creativity' on Douyin within the shadow of the culture industry. *Creative Industries Journal*, 1-25. <https://doi.org/10.1080/17510694.2024.2447956>
- Wang, Cindy. (2020). *Identity in Spider-Man: Into the Spider-Verse – Cinematic Dissonance*. Dartmouth College. <https://journeys.dartmouth.edu/mils/2020/10/21/spider-man-into-the-spider-verse-2/>
- Wang, Yuanjiang. (2024). Gloria Anzaldúa's New Mestiza Consciousness Through Kristevan Female Writing and the Re-Shaping of Divine Maternal Archetypes. *Humanities*, 13(6), 159. <https://doi.org/10.3390/h13060159>
- Ward, L. Monique et Grower, Petal. (2020). Media and the Development of Gender Role Stereotypes. *Annual Review of Developmental Psychology*, 2(1), 177-199. <https://doi.org/10.1146/annurev-devpsych-051120-010630>
- Ware, Lawrence. (2019). *How 'Green Book' Gives Short Shrift to a Gay Life*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2019/02/13/movies/green-book-jussie-smollett.html>

- Warner, Kristen J. (2017). In the Time of Plastic Representation. *Film Quarterly*, 71(2), 32-37. <https://doi.org/10.1525/fq.2017.71.2.32>
- Warner, Kristen J. (2018). *The cultural politics of colorblind TV casting*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Watkins, Mel. (1999). *On the real side: a history of African American comedy*. Lawrence Hill Books.
- Webb, Jen, Schirato, Tony et Danaher, Geoff. (2002). *Understanding Bourdieu*. SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781446221488>
- WebFX Team. (2021). *The 6 Companies That Own (Almost) All Media [INFOGRAPHIC]*. WebFX. <https://www.webfx.com/blog/internet/the-6-companies-that-own-almost-all-media-infographic/>
- Weddington, A. J. (2025). MSNBC's Purge: Impact on Black Voices in Media. *EBONY*. <https://www.ebony.com/msnbc-diversity-shakeup-joy-reid-final-show-raises-concerns-about-inclusion-in-media/>
- Weik von Mossner, Alexa. (2023). Introduction: Narrative Encounters with Ethnic American Literatures. Dans Alexa Weik von Mossner, Marijana Mikić et Mario Grill (dir.), *Ethnic American Literatures and Critical Race Narratology* (p. 1-11). Taylor & Francis.
- Wells, Brenda Powell. (2025, 1^{er} juillet). *The Shift Away from DEI in Higher Education*. IRMI. <https://www.irmi.com/articles/expert-commentary/the-shift-away-from-dei-in-higher-education>
- Werwath, Timothy. (2006). *Art Crimes: The Culture and Politics of Graffiti Art*. Graffiti.org. <https://www.graffiti.org/faq/werwath/werwath.html>
- West, Cornel. (1995). Foreword. Dans Kimberlé Crenshaw, Neil Gotanda, Gary Peller et Kendall Thomas (dir.), *Critical Race Theory: The Key Writings that Formed the Movement* (p. xi-xii). New Press.
- Wex, Sabina. (2024). *A new documentary examines how the music industry exploits Black artists*. CBC Arts. <https://www.cbc.ca/arts/commotion/a-new-documentary-examines-how-the-music-industry-exploits-black-artists-1.7326585>
- White, Shane et White, Graham J. (1999). *Stylin': African American expressive culture from its beginnings to the zoot suit*. Cornell University Press.
- Whitten, Sarah. (2020). « *Soul* » is a « gorgeous muddle » filled with artistry, charm and a tangled plot. CNBC § Entertainment. <https://www.cnbc.com/2020/12/22/soul-reviews-what-critics-are-saying-about-pixars-newest-film.html>
- Wicker, Kay. (2018, 16 mars). *It's official: We are experiencing a Black Renaissance*. ThinkProgress. <https://archive.thinkprogress.org/black-renaissance-2018-93d8b3981e28/>

- Wilderson, Frank B. (2020). *Afropessimism* (1ère éd.). Liveright Publishing Corporation, a division of W.W. Norton and Company.
- Willard, Mary Beth. (2020). *Cosby, Comedy and Aesthetic Betrayal*. The Philosophers' Magazine Archive. <https://archive.philosophersmag.com/cosby-comedy-and-aesthetic-betrayal/>
- Willard, Mary Beth. (2021). *Why it's ok to enjoy the work of immoral artists*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Willis, Henry A., Sosoo, Effua E., Bernard, Donte L., Neal, Aaron et Neblett, Enrique W. (2021). The Associations Between Internalized Racism, Racial Identity, and Psychological Distress. *Emerging Adulthood*, 9(4), 384-400. <https://doi.org/10.1177/21676968211005598>
- wilson, gloria j. (2024). Tending to Aesthetic Injustice, Otherwise: Radical Imagination in and Beyond Systemic Harm in Education. *Studies in Art Education*, 65(3), 393-397. <https://doi.org/10.1080/00393541.2024.2355073>
- Wilson, Melinda D. (2009). Joe Turner's Come and Gone: An Experiment in "Race-Conscious" Casting. *Theatre Topics*, 19(1), 39-49. <https://doi.org/10.1353/tt.0.0050>
- Wlodarz, Joe. (2004). Beyond the Black Macho: Queer Blaxploitation. *The Velvet Light Trap*, 53(1), 10-25. <https://doi.org/10.1353/vlt.2004.0012>
- Wolfe, Molly. (2020). Serial killers are fascinating - except when they're black. *ShoutOutUK*. <https://www.shoutoutuk.org/2020/08/31/serial-killers-are-fascinating-except-when-theyre-black/>
- Woltmann, Suzy. (2023). *What Are Colorblind and Color-Conscious Casting?* BackStage. <https://www.backstage.com/magazine/article/color-blind-casting-76238/>
- Wolton, Dominique. (1997). *Penser la communication*. Flammarion.
- Wood, Brennon. (1998). Stuart Hall's Cultural Studies and the Problem of Hegemony. *The British Journal of Sociology*, 49(3), 399. <https://doi.org/10.2307/591390>
- Wyatt, Justin. (1994). *High concept: movies and marketing in Hollywood* (1st ed). University of Texas Press.
- Yi, Jacqueline, Neville, Helen A., Todd, Nathan R. et Mekawi, Yara. (2023). Ignoring race and denying racism: A meta-analysis of the associations between colorblind racial ideology, anti-Blackness, and other variables antithetical to racial justice. *Journal of Counseling Psychology*, 70(3), 258-275. <https://doi.org/10.1037/cou0000618>
- Young, Iris Marion. (1990). Five Faces of Oppression. Dans *Justice and the Politics of Difference* (p. 39-95). Princeton university press.
- Young, James O. (2010). *Cultural Appropriation and the Arts*. Wiley-Blackwell.

- Younge, Gary. (2022). *Black Like Me? "Bridgerton" and the Fantasy of a Non-Racist Past*. <https://www.thenation.com/article/culture/bridgerton-racism-shonda-rhimes/>
- Yousuf, Imaan. (2025). *What Is the Significance of the #OscarsSoWhite Hashtag?* | *Britannica Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/story/what-is-the-significance-of-the-oscarssowwhite-hashtag>
- Ytre-Arne, Brita et Das, Ranjana. (2021). Audiences' Communicative Agency in a Datafied Age: Interpretative, Relational and Increasingly Prospective. *Communication Theory*, 31(4), 779-797. <https://doi.org/10.1093/ct/qtaa018>
- Yuen, Nancy Wang. (2017). *Reel inequality: Hollywood actors and racism*. Rutgers University Press.
- Zack, Naomi. (1999). Philosophy and Racial Paradigms. *The Journal of Value Inquiry*, 33(3), 299-317. <https://doi.org/10.1023/A:1004635631455>
- Zack, Naomi. (2002). *Philosophy of science and race*. Routledge.
- Zack, Naomi. (2003). Race and Racial Discrimination. Dans H. Lafollette (dir.), *The Oxford Handbook of Practical Ethic* (p. 245-271). Oxford University Press.
- Zack, Naomi. (2023). *Philosophy of race: an introduction*. Palgrave Macmillan.
- Zembylas, Michalinos. (2022). Theorizing aesthetic injustice in democratic education: insights from Boal and Rancière. *Ethics and Education*, 17(4), 388-402. <https://doi.org/10.1080/17449642.2022.2148387>
- Zhang, Qin. (2010). Asian Americans Beyond the Model Minority Stereotype: The Nerdy and the Left Out. *Journal of International and Intercultural Communication*, 3(1), 20-37. <https://doi.org/10.1080/17513050903428109>