

LES HÉROÏNES NOIRES DU CINÉMA BLACK-BRITISH :
REGARDS MASCULINS SUR DES DESTINS DE FEMMES
(BURNING AN ILLUSION, 1981 ; ELPHIDA, 1987 ; BABYMOTHER, 1998)

Émilie HERBERT

RÉSUMÉ

Inexistantes ou empreintes de stéréotypes négatifs, les représentations des femmes noires dans le cinéma britannique restent marginales. Les réalisateurs noirs eux-mêmes ont, depuis les débuts du cinéma *Black-British*, participé à cette invisibilisation en concentrant souvent leurs récits sur des héros masculins, reléguant les femmes noires à des rôles secondaires et unidimensionnels. Dans les années 1980 et 1990, les réalisateurs Menelik Shabazz, Tunde Ikoli et Julian Henriques vont cependant faire le choix de mettre en scène une femme noire comme personnage principal de leur premier long-métrage. Ces films ont contribué à la pluralisation des représentations féminines noires à une époque où le travail des réalisatrices noires n'était que difficilement accessible en Grande-Bretagne, et leurs héroïnes symbolisent une britannicité redéfinie par les questions de genre, de 'race' et de classe.

MOTS CLÉS : CINÉMA *BLACK-BRITISH* – IDENTITÉ BRITANNIQUE – FÉMINISME NOIR – INTERSECTIONNALITÉ

ABSTRACT

Nonexistent or filled with negative stereotypes, representations of black women in British cinema remain marginal. Black directors themselves have, since the beginning of *Black-British* cinema, contributed to this invisibilization by focusing their narratives on male heroes, pushing black women into secondary and unidimensional roles. In the 1980s and 1990s, Menelik Shabazz, Tunde Ikoli and Julian Henriques nonetheless chose to portray a black woman as the main character of their first long-feature films. Their films have contributed to pluralize black women's representations at a time when the work of black female directors was hardly accessible in Britain, and their female characters embody a sense of Britishness redefined by questions of gender, race and class.

KEYWORDS : *BLACK-BRITISH CINEMA – BRITISH IDENTITY – BLACK FEMINISM – BURDEN OF REPRESENTATION – INTERSECTIONALITY*

Émilie Herbert est doctorante en Arts et Sciences de la Communication à l'Université de Liège (Belgique), et est titulaire d'un Master en Film-Making de la Kingston University London. Sa thèse porte sur l'œuvre des réalisatrices noires britanniques au tournant du nouveau millénaire.

Lors du référendum sur le retrait du Royaume-Uni de l'Union Européenne en juin 2016, une majorité de citoyen.ne.s britanniques votait pour le Brexit. Si certains “*brexiteurs*” voient dans le rejet de l'Europe la possibilité de nouer des liens – notamment économiques – plus étroits avec les pays du Commonwealth (Howell, 2016), ce vote semble néanmoins révéler une vision nationaliste et xénophobe d'une britannicité tournant le dos au multiculturalisme qui l'a pendant longtemps définie (MacShane, 2017). Accusé de libérer la parole raciste, le Brexit semble particulièrement menaçant pour les femmes racisées, comme le soulignent la journaliste britannique June Eric-Udorie ou encore l'universitaire africaine-américaine Nathasha Omise'eke, dans des articles de presse aux titres chocs : « À cause du Brexit, j'ai peur d'être une jeune femme noire en Grande-Bretagne » (Eric-Udorie, 2016, ma traduction), « le Brexit, encore de mauvaises nouvelles pour les femmes noires » (Omise'eke, 2016, ma traduction), ou encore « Noire, britannique et absolument terrifiée : ce que le Brexit signifie pour moi » (Bradford, 2016, ma traduction). Leurs textes montrent que les questions de genre sont tout aussi centrales que les questions de “race” ou de classe pour (re)définir ce qu'est réellement l'identité britannique.

Ces questionnements ne sont pas nouveaux : l'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher en 1979 cristallise en effet dès les années 1980 un certain nombre d'interrogations autour de la notion même de britannicité – promue comme un produit de l'Empire, ayant « la blanchité et l'hétérosexualité en son centre »¹ (Brewer, 2005 : 171, ma traduction). Cette vision normative de l'identité britannique est exacerbée par la victoire de la Grande-Bretagne en 1982 lors de la guerre des Malouines : la volonté acharnée de Thatcher de reprendre la main sur cet archipel de l'Atlantique Sud disputé par

¹ « This identity had been forged in the production of empire, and it had whiteness and heterosexuality at its center ».

l'Argentine se traduit par un discours politique centré sur la nécessité pour les Britanniques d'être fiers de leur nation et de son héritage impérial. Paul Gilroy identifiera l'expression de ce renouveau nationaliste comme un rejet des populations caribéennes et sud-asiatiques qui vivent pourtant depuis des décennies sur le sol britannique mais restent considérées comme d'éternelles étrangères, contrairement aux habitants des Malouines résidant à des dizaines de milliers de kilomètres de là (Gilroy, [1987] 2002). Les années 1980 sont également le théâtre de violentes émeutes raciales à travers le pays – principalement à Brixton, Birmingham, Leeds et Liverpool. Un taux de chômage extrêmement élevé parmi les populations issues de l'immigration, ainsi que des conflits permanents avec les forces de police figurent parmi les raisons principales de l'explosion de ces émeutes entre 1981 et 1985 (Chambers, 2014). En réaction à ces évènements se développe ce qui est souvent présenté comme une réelle « renaissance culturelle noire »² (Chambers, 2012 : xli). Sous l'impulsion de nouvelles formes institutionnelles de subventions et de financements proposés par la chaîne télévisée Channel4, une nouvelle génération de cinéastes noirs regroupés en collectifs va imposer sa présence sur la scène artistique et culturelle britannique. Leur projet est clair : « le combat culturel dans lequel nous nous sommes engagés est la redéfinition de ce qu'on entend par être 'britannique'. Aussi mineur soit-il, le cinéma noir britannique actuel est à l'avant-garde de ce combat »³ (Reece et al., 1988, ma traduction). Fortement politisés, ces collectifs⁴ proposent des représentations alternatives de l'expérience noire britannique, contrecarrant ainsi les stéréotypes que l'on retrouve alors souvent dans les médias *mainstream*.

Leurs films abordent la question du racisme et de l'immigration mais également les thématiques de l'homosexualité et de la place des femmes au

² « The moment of cultural renaissance for Black-British artists ».

³ « The crucial cultural struggle in which we are engaged is the definition of what we mean by 'British'. Small as it is, current black British Cinema is at the forefront of that struggle ».

⁴ Tels que Sankofa, Black Audio Film Collective, Ceddo, ou les moins connus Liverpool Black Media Group, Wales Black Film et Video Workshop ou le Macro Collective.

sein des communautés noires, et plus largement de la société britannique (Hill, 1999). Ils montrent que les identités de genre ne sont pas accessoires dans le positionnement des noir.e.s britanniques face à la nation car « être noire (en tout cas non-blanche), être une femme et se trouver ‘ici’, en Ecosse, en Angleterre ou encore au Pays de Galles, c'est troubler toutes les catégories fermées de ce que signifie être britannique »⁵ (Mirza, 1997 : 3, ma traduction). Particulièrement problématiques, les représentations des femmes noires dans les médias dominants sont alors fortement critiquées par les réalisatrices et les féministes noires britanniques (Attilé et Blackwood, 1986 ; Bryan, Dadzie et Scafe, 1985 ; Mirza, 1997). Mais au sein même du cinéma *Black-British*, les personnages féminins noirs restent également souvent secondaires et les héroïnes noires sont peu nombreuses. Cette dernière marginalisation peut paraître troublante car, comme le souligne la féministe africaine-américaine Norma Manatu, « se faire moralement assassiner par un membre de son propre groupe, c'est vraiment se prendre une claque en pleine figure » (Manatu, 2003).

Cet article propose d'analyser le travail de trois réalisateurs noirs britanniques (Menelik Shabazz, Tunde Ikoli et Julian Henriques) qui, dans les années 1980 et 1990, ont décidé de se pencher sur des destins de femmes. S'ils contiennent certaines maladresses, leurs films ont permis (à une époque où le travail des réalisatrices noires n'était que peu accessible à un large public) de contrer la constante invisibilisation dont étaient victimes les femmes noires dans le cinéma *mainstream* ‘blanc’ comme dans le cinéma noir. En choisissant une femme comme personnage principal de leur premier long-métrage de fiction⁶, ces trois cinéastes déconstruisent ainsi l'idée

⁵ « To be black (not white), female and ‘over here’, in Scotland, England or Wales, is to disrupt all the safe closed categories of what it means to be British: that is to be white and British ».

⁶ On peut trouver un personnage principal féminin noir au cœur des courts-métrages de certains réalisateurs britanniques noirs : *On the Edge*, de Newton Aduaka (1997) ; *The Concrete Garden*, d'Alrick Riley (1994) ; ou encore *Spiders and Flies*, de Danny Thompson (1996). Nous nous concentrerons néanmoins dans cet article sur les films de format long, diffusés sur les écrans de cinéma ou les chaînes de télévision grand public, car leur pouvoir d'influence sur

courante que l'expérience britannique noire soit une expérience exclusivement masculine (Bryan, Dadzie et Scafe, 1985 ; Mirza, 1997 ; Lola, 2000) et opèrent ainsi un acte transgressif dans une tradition cinématographique où la place des femmes reste largement secondaire.

LE CINÉMA *BLACK-BRITISH* : UN CINÉMA MASCULIN

Durant les vingt-cinq premières années de son existence, le cinéma *Black-British* est un domaine exclusivement masculin : ce n'est en effet qu'à partir du milieu des années 1980 que les premières femmes noires britanniques réalisent leurs premières œuvres⁷. En termes de représentations, que ce soit chez les réalisateurs blancs ou chez les réalisateurs noirs de l'époque, les femmes noires sont souvent soit inexistantes soit stéréotypées négativement : figures érotiques et exotiques, victimes passives, folles hystériques et manipulatrices ou encore mauvaises mères (Bryan, Dadzie et Scafe, 1985), rares sont les héroïnes *Black-British* qui sortent de ces schémas préétablis. Lola Young, une des figures importantes du féminisme noir britannique, déplore à la fin des années 1990 que les réalisateurs noirs semblent déplacer leur frustration face à la domination culturelle et politique blanche vers des représentations sexistes des femmes noires (Young, 1996 : 180). Les réalisatrices *Black-British* Martina Attilé et Maureen Blackwood s'interrogent également sur la responsabilité des réalisateurs noirs dans la perpétuation de ces stéréotypes. Si elles comprennent qu'il sera dur pour elles de lutter contre les hommes blancs qui dirigent la BBC ou les grands studios de production, elles critiquent avec véhémence certains cinéastes noirs et sud-asiatiques comme Horace Ové ou Yugesh Walia : « même si leurs intentions sont différentes, quel travail ont-

le public se trouve démultiplié par ces circuits de production et de diffusion plus traditionnels.

⁷ La première réalisatrice noire britannique est Maureen Blackwood, avec son film *The Passion of Remembrance* (1986) qu'elle co-réalise avec Isaac Julien.

ils fait pour élargir les perspectives ? »⁸ (Attille et Blackwood, 1986 : 206, ma traduction). Des pionniers du cinéma *Black-British* aux réalisateurs plus contemporains comme Steve McQueen et Noel Clarke⁹, les réalisateurs britanniques noirs n'ont, il est vrai, eu de cesse de mettre davantage en avant des profils masculins au détriment de rôles féminins noirs souvent peu valorisés et peu valorisants (Young, 1996 ; Bray, 2016 ; Botshon et Plastas, 2018). Mais la possibilité de s'exprimer en tant que membre d'un groupe minoritaire est déjà en soi un privilège (Lim, 2006 : 48) : parce qu'ils ont eu davantage d'opportunités pour accéder au medium cinématographique, il pourrait donc être attendu des réalisateurs noirs qu'ils offrent des représentations variées de la communauté noire, prenant en compte aussi bien sa dimension raciale que genrée. Ainsi, une pratique cinématographique anti-raciste devrait aller naturellement de pair avec une mise en question des représentations sexistes de la féminité noire présentes autrement dans le cinéma *mainstream* blanc. C'est indirectement ce que bell hooks propose lorsque dans son ouvrage *We Real Cool: Black Men and Masculinity* (hooks, 2004), elle invite les hommes noirs américains à « offrir un regard critique sur le patriarcat et à s'impliquer dans le mouvement féministe »¹⁰ (hooks, 2004 : xiv, ma traduction). hooks encourage la création d'« une pratique politique féministe basée sur l'amour, qui nous permettra d'embrasser complètement le principe d'égalité des genres »¹¹ (hooks, 2004 : 132, ma traduction). Si la féministe africaine-américaine encourage évidemment les femmes noires à prendre la parole, elle souligne donc la

⁸ « Although the intentions may be different, what work has been done to broaden the readings? ».

⁹ Steve McQueen a réalisé trois long-métrages (*Hunger*, 2008 ; *Shame*, 2011 et *Twelve Years a Slave*, 2013) qui tout trois mettent en avant un héros masculin, avec des personnages féminins souvent secondaires. Mis à part dans *4.3.2.1.* (2010) qui met en scène quatre femmes, Noel Clarke semble également préférer les héros masculins dans ses films *Adulthood* (2008), *The Anomaly* (2014) et *Brotherhood* (2016). La féministe britannique Emma Dabiri dénonce par ailleurs ouvertement l'absence de personnages féminins noirs dans le film *Adulthood* comme le symptôme d'une invisibilisation plus générale des femmes noires dans les médias britanniques (Dabiri, 2013).

¹⁰ « I have consistently called attention to the need for men to critique patriarchy and involve themselves in shaping feminist movement ».

¹¹ « A loving feminist politics that will enable us to fully embrace gender equality ».

place capitale que leurs compagnons peuvent prendre dans ce processus d'émancipation.

Shabazz, Ikoli et Henriques participent à leur manière à la création de cette pratique politique féministe rêvée par bell hooks. Loin des modèles monolithiques des personnages féminins noirs véhiculés par le cinéma populaire blanc (dans des films comme *Peter's Friends*¹², *Mona Lisa*¹³ ou *Beautiful Thing*¹⁴) ou le cinéma indépendant noir (par exemple *Playing Away*¹⁵ ou *Rage*¹⁶) de l'époque, leurs héroïnes représentent des modèles de féminités radicalement différents. Les trois réalisateurs incarnent une volonté de montrer que « la question du sujet noir ne peut pas être représentée sans faire référence aux dimensions de classe, de genre, de sexualité et d'ethnicité » (Hall, 2017 [2007] : 404). Ce point de vue intersectionnel qui interroge les « interconnexions » entre le patriarcat, la classe et la 'race' (Carby, [1982] 1997) montre la volonté de ces cinéastes d'endosser la responsabilité d'être représentatifs de la communauté noire dans toute sa richesse et sa complexité, en ne reléguant pas les femmes noires au second plan. Au travers de leurs héroïnes et plus largement de castings majoritairement féminins et noirs, Shabazz, Ikoli et Henriques abordent certaines thématiques fondamentales du féminisme *Black-British* telles que l'investissement politique des femmes noires, la problématique du racisme institutionnel, l'hégémonie des codes de beauté eurocentriques ou encore la monoparentalité chez les femmes noires (Mirza, 1997 ; Bryan, Dadzie et Scafe, 1985 ; Sudbury, 1998). Parce que leurs films sont montrés sur les écrans de cinéma et de télévision, leurs héroïnes permettent de toucher un large public – notamment féminin – et ces réalisateurs s'inscrivent fermement dans une volonté de montrer que la position des femmes dans l'expérience noire britannique n'est pas une position subordonnée mais tout

¹² Kenneth Branagh, 1992 (101 minutes, 35mm, couleur).

¹³ Neil Jordan, 1986 (104 minutes, 35mm, couleur).

¹⁴ Hettie MacDonald, 1996 (90 minutes, 35mm, couleur).

¹⁵ Horace Ové, 1986 (98 minutes, 35mm, couleur).

¹⁶ Newton Aduaka, 1999 (97 minutes, 35mm, couleur).

aussi centrale que celle des hommes.

ENTRE BEAUTÉ ET POLITIQUE : LE CAS DE PAT DANS *BURNING AN ILLUSION* (105 MINUTES, 35MM, COULEUR)

La toute première héroïne du cinéma *Black-British* apparaît en 1981 sous les traits de Pat, le personnage principal du film *Burning an Illusion*, réalisé par Menelik Shabazz. Deuxième long-métrage à être réalisé par un cinéaste noir britannique (après *Pressure*, d'Horace Ové en 1975), le film suit l'histoire d'une jeune secrétaire (Cassie McFarlane) à la recherche d'une vie de couple stable et rangée dans le Londres des années 1970. Lorsqu'elle tombe amoureuse de Delroy (Victor Romero Evans), un ouvrier jamaïcain aux idées moins conventionnelles, la vie de Pat change peu à peu jusqu'à l'amener à abandonner ses rêves de romance et devenir une fervente militante antiraciste. Menelik Shabazz décrit la conscientisation politique de Pat en termes ouvertement féminins, et va montrer sa transformation intellectuelle à travers une certaine métamorphose physique. Dans la séquence d'ouverture du film, Pat nous est présentée comme une jeune femme inquiète de son apparence et aux aspirations plutôt 'bourgeoises' : elle se définit comme une femme indépendante, qui possède son propre appartement, est dotée d'un bon emploi, mais souhaiterait passer à 'l'étape supérieure' qui serait le mariage, la vie de famille et la prospérité matérielle. La chanson « *Slave Queen* », de la productrice et chanteuse de reggae Judy Mowatt, accompagne cette séquence d'ouverture qui se déroule dans un salon de coiffure où de jeunes femmes noires se font défriser et permanenter les cheveux. Le morceau préfigure le changement intellectuel qui va s'opérer chez Pat puisque la chanteuse y invite les femmes noires à « se débarrasser de leurs chaînes mentales » (« *slave queen, remove the shackles from your mind* »), c'est-à-dire en réalité à se politiser.

La narration est divisée en deux temps : la première partie du film décrit la mise en place de l'histoire d'amour chaotique de Pat et Delroy

jusqu'à l'évènement pivot de l'histoire – l'arrestation injustifiée de Del par la police – puis l'attaque raciste dont Pat va elle-même faire l'expérience dans les rues de Londres. Cette prise de conscience se manifeste dans le film au travers d'une scène capitale : assise devant le miroir de sa chambre à coucher, Pat enlève ses bijoux un par un, et efface avec mépris son maquillage du dos de la main. Nous assistons à la scène clé du film puisque c'est à partir de ce moment que Pat va réellement entamer sa transformation, physique et intellectuelle. Installée devant son miroir (en réalité devant nous, puisque c'est la caméra que l'actrice regarde) Pat se défait métaphoriquement des chaînes mentales que Judy Mowatt évoque dans sa chanson. Le miroir, devant lequel Pat est montrée se coiffant et se maquillant à plusieurs reprises dans la première partie du film, est ici dématérialisé et symbolisé au travers de l'utilisation de la caméra subjective. En regardant directement dans l'objectif de la caméra, Pat interroge le.spectateur.trice sur ses propres attentes et préconceptions. Ce que va rechercher la jeune femme dans son propre reflet à partir de cet instant ne sera plus l'assurance de son attractivité physique (basée sur des critères de beauté bien spécifiques) mais quelque chose de plus profond et spirituel. Cette scène montre que la prise de conscience de Pat va de pair avec un rejet de notions eurocentriques de beauté (Young, 1996).

À partir de ce moment, Pat va non seulement s'investir dans des activités militantes qui ne faisaient pas partie de son quotidien auparavant, mais elle change également d'apparence : son maquillage disparaît, elle troque ses tailleur élégants contre des dashikis africains, et ses cheveux seront soit nattés, soit dissimulés sous des coiffes en tissu coloré. Cette association que le réalisateur semble faire entre apparence physique et degré d'implication politique peut évidemment être contestée : Lola Young déplore ainsi dans sa critique du film que ce message puisse suggérer que pour les femmes, la conscience politique ne serait qu'une simple question de style et d'apparence, alors qu'il devrait selon elle pouvoir être envisageable

par exemple de porter du maquillage et d'avoir les cheveux défrisés tout en étant une militante politique pour les droits de la communauté noire (Young, 1996 : 157). Si cette critique est certainement légitime – et est d'ailleurs partagée par la comédienne Cassie McFarlane elle-même¹⁷ – la représentation de cette transformation permet également à Menelik Shabazz de rappeler et d'honorer l'histoire du mouvement Black Power aux États-Unis et en Grande-Bretagne. La naissance d'une conscience politique chez les jeunes femmes impliquées dans ces luttes allait alors généralement de pair avec une métamorphose physique dont le but était de revaloriser la beauté des femmes noires (notamment de leurs cheveux, puisque de nombreuses jeunes femmes refusèrent alors de défriser et lisser leurs cheveux). Les traits physiques caractéristiques des femmes de descendance africaine – précisément ceux qui les ont historiquement exclues des définitions d'une féminité idéale blanche – furent mis en valeur : les peaux foncées et les cheveux crépus “naturels” devinrent sources de fierté (Craig, 2002). Ces jeunes femmes revendiquèrent alors une féminité différente de celle de leurs aînées pour qui une apparence impeccable, des coiffures conventionnelles et même une sorte de pudeur dans leur comportement (des traits que l'on retrouve chez Pat dans la première partie de *Burning an Illusion*) étaient un moyen de combattre les images dégradantes et les stéréotypes racistes associés aux femmes noires aux États-Unis. Si le Black Power se développe également en Grande-Bretagne à la fin des années 1960, répondant à des besoins spécifiques à la situation des migrants (et de leurs enfants) originaires des Caraïbes, d'Afrique ou encore du sous-continent Indien, le mouvement est impulsé par des militants venus des États-Unis – tels Malcolm X et Stokely Carmichael (Shukra, 1998). L'influence des mouvements politiques africains-américains sur les noirs de Grande-Bretagne est ainsi rappelée dans le film lors de la visite de Pat dans une librairie : nous l'y voyons s'intéresser à une autobiographie de Malcolm X,

¹⁷ Voir les commentaires audio sur le DVD *Burning an Illusion* (produit par le BFI).

présenté comme une figure d'influence sur nos deux héros.

Après sa transformation, Pat continue d'évoluer dans un monde féminin, cette fois fort différent de celui qu'elle côtoyait au début du film (au sein du salon de coiffure). Désormais, ce lien de sororité repose sur le partage de valeurs communes – de valeurs politiques – et le film permet de rappeler la création des premiers groupes politiques féministes noirs en Grande-Bretagne – tel que l'OWAAD¹⁸ – à la fin des années 1970. Dans la séquence de clôture du film, nous assistons au dernier acte de transformation de Pat, qui se débarrasse de ses anciennes lectures : la jeune femme jette aux ordures une pile de livres de la maison d'édition historique Mills & Boons, spécialisée dans les romans à l'eau de rose. Au début du film, on la voit en effet se délecter de ces lectures, qui alimentent son rêve de vie de couple, symptôme d'un désir d'assimilation à la classe moyenne britannique. Pat passe ainsi d'une position passive (de lectrice rêveuse attendant l'apparition du prince charmant) à une position active où ses activités militantes sont source d'épanouissement. Une courte séquence illustrative et musicale nous montre ensuite Pat distribuant dans la rue des tracts à la population locale, ou encore discutant et riant en compagnie d'autres militantes dans une salle de réunion.

Si Pat résiste aux oppressions racistes en se détachant physiquement de tout ce qui l'attachait à la classe moyenne blanche (ses bijoux, son maquillage, ses livres de chevet...), le film présente le militantisme des femmes noires comme confiné dans le cadre hétéronormatif du couple et de la famille (même s'il critique l'institution bourgeoise du mariage). Cynthia, l'amie et "modèle" de Pat lorsqu'elle opère sa transformation intellectuelle, apparaît comme une compagne fidèle et mère de famille dévouée tout en étant une militante exemplaire (la petite fille dont elle accouche au cours du

¹⁸ Actif entre 1978 et 1983, l'OWAAD (*Organisation of Women of African and Asian Descent*) a été fondée par les pionnières du féminisme noir britannique, Stella Dadzie et Olive Morris. Fonctionnant comme une organisation mère, elle encadre de nombreuses petites associations : East London Black Women's Organisation (ELBWO) ou encore Awaz-Asian Women's Organisation.

film se voit baptisée d'un prénom en langue yoruba, symbole du retour aux racines africaines prôné par le groupe politique dans lequel Cynthia et Pat évoluent). Si Shabazz critique au début du film certaines attitudes misogynes de Delroy (se laisser nourrir, loger et blanchir gratuitement par Pat), il n'évoque à aucun moment le sexisme subi par les femmes noires au sein même des mouvements politiques noirs, une thématique pourtant constamment abordée par les féministes noires américaines (Wallace, ([1975] 2008 ; hooks [1981] 2015) et britanniques (Hull ; Bell-Scott ; Smith, 1982 ; Bryan, Dadzie et Scafe, 1985 ; Alibhai-Brown, 2000). Les liens de sororité entre femmes noires présentés dans *Burning an Illusion* apparaissent bien comme un bouclier contre le racisme de la société britannique blanche, mais jamais comme un moyen de contrer l'exclusion des femmes noires de ces cercles. Dans *The Passion of Remembrance*, dont elle partage la réalisation avec Isaac Julien en 1986, Maureen Blackwood revient plus en détail sur cette problématique : elle dénonce ainsi le rôle passif attribué aux femmes noires, en charge de la maison et des enfants tout en militant activement aux côtés de leurs compagnons masculins. Cette image « créée pour elles, mais pas par elles », comme le décrit un des personnages féminins du film, se retrouve dans le portrait idéalisé du personnage de Cynthia dans *Burning an Illusion*, au travers duquel Shabazz propose donc une version plutôt romantique de l'implication politique des femmes noires dans les années 1970 et 1980. Le réalisateur manque de donner à son film une dimension radicalement féministe en confinant la place des femmes dans les mouvements politiques à la périphérie : les combats qui les animent ne semblent jamais toucher à des sujets tels que les violences domestiques, la place de la famille, l'autonomie économique des femmes ou encore la sexualité, mais plutôt des problématiques non spécifiques aux femmes telles que les violences policières ou les conditions de vie des prisonniers noirs. Le film en revanche place le personnage de Pat comme le moteur réel de l'action et à la sortie du film dans les salles de cinéma, la performance de

McFarlane est acclamée. Célébrée par le milieu cinématographique (elle remporte le prix du meilleur espoir aux Evening Standard Film Awards en 1982), l'actrice suscite également l'engouement du public – et tout particulièrement celui des femmes britanniques noires. Lors de la projection du film au Commonwealth Institute's Black Film Festival en 1982, la critique de cinéma Isabel Appio remarque ainsi que « les femmes réagissaient avec enthousiasme, acclamant Pat (Cassie McFarlane) à chaque étape de son parcours [...] Cette nuit-là a prouvé qu'il existe bien un public conséquent et réceptif qui pour le moment est privé de films qui parlent de sujets auxquels il puisse s'identifier »¹⁹ (Bourne, 2001 : 150, ma traduction). La première héroïne noire du cinéma *Black-British* répond donc à la demande croissante d'un public féminin noir, qui reconnaît en Pat une représentation positive des expériences des femmes britanniques issues de la diaspora.

VERS D'AUTRES ASPIRATIONS : *ELPHIDA* (60 MINUTES, 35MM, COULEUR)

Il faudra attendre 1987 avant de trouver chez un cinéaste *Black-British* une nouvelle héroïne noire, cette fois sur le petit écran. *Elphida*, réalisé par Tunde Ikoli et diffusé en octobre 1987 sur la chaîne Channel4, relate le parcours d'une jeune mère de famille projetant de reprendre des études lorsque sa fille cadette atteint l'âge d'entrer à la crèche. Lorsque les locaux de la crèche sont menacés de fermeture, Elphida (Angela Wynter) tente désespérément de trouver une solution pour réaliser malgré tous ses projets, devant l'incompréhension de son mari et de ses parents face à son désir d'émancipation. La jeune femme est présentée comme tiraillée entre ses devoirs en tant que mère, épouse et fille, et ses ambitions personnelles : au début du film, nous la voyons littéralement courir entre diverses tâches

¹⁹ « Females reacted openly, cheering Pat (Cassie McFarlane) through her journey [...] It was proved that night that there is a vast and receptive audience who at the moment is starved of films dealing with subjects with which they can identify ».

domestiques (courses, ménage, soin des enfants...) et ses cours du soir. Si son mari semble initialement la soutenir, ce soutien disparaît dès que son confort personnel n'est plus assuré : lorsqu'Elphida évoque un séjour d'études de quelques jours à Paris, ce dernier s'oppose fermement à son départ, paniqué à l'idée de devoir s'occuper seul des enfants. Ikoli dénonce une seconde fois cet asservissement des femmes à la vie du foyer lorsque la mère d'Elphida menace de demander le divorce. Mère et fille s'entraident dans leur désir respectif de liberté en trouvant un accord : la petite fille d'Elphida sera gardée en soirée par sa grand-mère tandis qu'Elphida sera chargée en échange de convaincre son père d'entamer une procédure de divorce. Faisant écho à sa situation personnelle, Elphida reproche à son père : « ne crois-tu pas que la vie avait plus à offrir à maman que de faire la cuisine et le ménage pour toi ? »²⁰. Au travers de cette héroïne déchirée entre ses ambitions personnelles et professionnelles d'un côté, son devoir de mère, fille et épouse de l'autre, Ikoli interroge l'image stéréotypée de la *black superwoman*. Figure issue de l'esclavage selon la féministe africaine-américaine Michele Wallace (Wallace, [1978] 1999), la *black superwoman* est une femme active professionnellement et présente pour sa famille sans jamais se plaindre des difficultés du quotidien. Symbole de résilience, cette figure de matriarche noire est critiquée par Wallace, mais également par de nombreuses féministes noires britanniques, comme une justification de « l'émasculation des hommes noirs et [de] la fragmentation de la famille »²¹ (Bryan, Dadzie et Scafe, 1985 : 213, ma traduction), réifiant l'expérience de la féminité noire (Mirza, 1992 ; Young, 2000 ; Tate, 2015). Accusée d'être une invention des médias ayant peu de points communs avec la réalité de la majorité des femmes noires britanniques, elle ne renvoie pas, pour Tracy Reynolds, une image positive de la féminité noire mais en révèle plutôt une nouvelle forme d'essentialisation : « Une idée reçue persiste sur le

²⁰ « Don't you think that there was more to mum's like than cooking and cleaning for you? ». Ma traduction.

²¹ « The emasculation of the Black man and the fragmentation of the family ».

patrimoine physique et génétique des femmes noires qui les prédisposeraient à être naturellement résiliente et à travailler plus dur, à avoir une capacité à survivre et à avancer envers et contre tout »²² (Reynolds, 1997 : 98, ma traduction). Lorsqu'une sévère dispute éclate entre Elphida et son époux, cette dernière quitte le foyer et part se réfugier chez sa meilleure amie, présentée comme une femme indépendante et émancipée. Ensemble, les deux jeunes femmes s'amusent, boivent de l'alcool et dansent, mais le film prend soin de replacer la famille comme le centre de gravité obligé des femmes noires. Lorsqu'elle découvre un pistolet dans le salon de son amie, Elphida prend peur et quitte l'appartement : si elle envie son indépendance, Elphida semble refuser les pendants négatifs de cette liberté (comme la nécessité de devoir se protéger seule des dangers potentiels). Un montage parallèle montre son époux qui, pendant ce temps-là, tente maladroitement de s'occuper du foyer et des enfants. Ce montage contribue à appuyer l'incongruité de l'absence d'Elphida, qui n'est finalement pas montrée comme plus heureuse et épanouie chez son amie célibataire. Le profil de la femme indépendante, célibataire et sans enfants, incarné par l'amie d'Elphida, n'est pas désigné ici comme une alternative enviable et Ikoli semble surtout prôner une émancipation féminine qui se développerait au sein même du cercle normatif de la famille nucléaire. Cette valorisation de la structure familiale traditionnelle (Elphida retourne bien dans le foyer familial à la fin de l'histoire et le divorce de ses parents sera finalement invalidé) diminue la portée critique du film. Tout comme *Burning an Illusion* quelques années plus tôt, le film repose sur une représentation de la féminité noire formée au sein du cadre hétéronormatif et d'une émancipation féminine déterminée par des règles résolument patriarcales. Mais là où Shabazz prend soin de replacer l'histoire d'amour de son héroïne comme régie par la lutte politique, Elphida cherche moins la libération de la

²² « There is an assumption that, in the black women's physical and genetic make up there is something that predisposes her to be naturally resilient and hard working, with the ability to survive and succeed against all odds ».

communauté noire que l'accomplissement de ses propres aspirations individuelles. En ce sens, elle s'oppose au personnage de Pat dans *Burning an Illusion*, et Ikoli évite ici de faire écho aux émeutes raciales qui déchirent pourtant le pays les années précédant la production du film. Ainsi, si *Elphida* se place dans une position de dénonciation des pressions familiales et sociales qui entravent les femmes noires dans leur désir d'émancipation, le film ne propose néanmoins pas de réelle piste de réflexion pour permettre leur libération (qui serait par exemple leur politisation chez Shabazz). Le réalisateur critique bien certaines formes d'oppressions racistes et sexistes, mais ne s'aventure pas pour autant dans un discours émancipatoire. La diffusion du film sur les écrans de télévision permet en revanche de proposer à un large public une représentation alternative de la féminité noire et d'évoquer l'expérience migratoire au travers d'un regard féminin.

UNE AUTRE IMAGE DE LA MATERNITÉ : ANITA DANS *BABYMOOTHER* (81 MINUTES, 35MM, COULEUR)

Ce n'est que dix-sept ans après la sortie en salles de *Burning an Illusion*, qu'apparaît sur le grand écran une nouvelle héroïne noire, devant la caméra d'un réalisateur *Black-British*. Dans son film *Babymother*, Julian Henriques relate l'histoire d'Anita (Anjela Lauren-Smith), une jeune mère célibataire qui rêve d'intégrer le milieu très masculin du dancehall²³. Laissant régulièrement ses deux jeunes enfants aux soins de sa mère, Anita vit une vie faite de musique et de rêves, toujours entourée de ses meilleures amies Yvette et Sharon. C'est ensemble que les trois jeunes femmes luttent contre la misogynie à laquelle elles sont confrontées au quotidien, notamment au sein de leurs relations amoureuses. En concentrant son récit sur la vie de la communauté afro-caribéenne, Henriques n'évoque qu'en filigrane les

²³ Né dans les classes populaires de Jamaïque au début des années 1980, le dancehall est un courant musical dérivé du reggae. Sous l'effet de l'instrumentalisation électronique de la musique, le dancehall a à son tour donné naissance au genre du ragga. Musiques festives et populaires, elles mettent en valeur la figure du deejay, généralement un homme (Stolzoff, 2000).

oppressions racistes auxquelles ces femmes noires peuvent également faire face dans la société britannique. Mais en faisant évoluer ses personnages au sein d'un mouvement culturel (le dancehall) historiquement associé à la classe ouvrière et à la rébellion envers des codes coloniaux de respectabilité, Henriques rappelle que c'est bien « au travers de la musique et de l'écriture, de leurs vêtements et plus généralement de leur style »²⁴ que les personnages de *Babymother* « gèrent avec créativité des conditions de logement déplorables, un accès à l'éducation limité, un niveau de chômage très élevé et un taux de criminalité et de vandalisme considérable dans leurs quartiers »²⁵ (Korte et Sternberg, 2004 : 112, ma traduction). La chanson d'ouverture du film, « *Steppin' Ina NW10* » de Superfly, évoque effectivement les difficultés de la vie quotidienne dans le quartier de Harlesden (au code postal NW10), dans lequel se déroule l'action. Dans cette séquence d'ouverture, nous voyons Anita accompagnée d'Yvette et de Sharon ainsi que de ses deux enfants, danser dans la rue : les femmes investissent avec confiance l'espace public, tandis que les passants (majoritairement noirs) les regardent en souriant et en les encourageant. Ici, l'espace public est un espace d'émancipation que les femmes noires se réapproprient en toute confiance, alors que dans *Burning an Illusion* et *Elphida*, il représentait le terrain dangereux d'attaques racistes et sexistes.

L'exubérance et la joie de vivre d'Anita et de ses amies forment un contraste étonnant avec le décor des *council houses* (logements sociaux britanniques) qui compose en grande partie le paysage du film et révèle la précarité de leur existence. Si Rose, la sœur aînée d'Anita (qui se révèlera en réalité être sa mère) montre qu'avec l'adoption de certains codes (blancs) de respectabilité (des vêtements “occidentaux”, un maquillage sobre, un emploi de bureau conventionnel...), il est possible de s'extirper de son milieu d'origine, Julian Henriques – à l'instar de Menelik Shabazz dans *Burning an*

²⁴ « By way of their music and lyrics, clothes and overall 'style' ».

²⁵ « Deal creatively with bad housing conditions, a low educational level, high unemployment and considerable rates of crime and vandalism in their neighbourhoods ».

Illusion – choisit de centrer son récit sur les aspects positifs de la communauté noire : son histoire et sa culture. Les similitudes entre les personnages de Rose dans *Babymother* et Pat dans *Burning an Illusion* sont troublantes : bien qu'évoluant à des périodes différentes (les années 1990 pour la première et les années 1970 pour la seconde), les deux femmes incarnent au début de chaque film le fantasme d'une vie "bourgeoise" qui leur permettrait de se rapprocher d'une définition idéaliste de la britannicité. Ce désir d'ascension sociale est néanmoins critiqué par les deux réalisateurs, et leurs personnages tournent graduellement le dos à ces rêves d'embourgeoisement. En effet, à la fin de *Babymother*, Rose se rapproche d'Anita et de son univers : nous la voyons se joindre au public d'un club de musique ragga, affichant une expression souriante et décontractée, contrastant avec l'air contrit et fâché qu'elle adopte au début du récit. Ce changement de comportement s'accompagne d'une légère transformation physique : elle détache ses cheveux autrement toujours soigneusement coiffés et apparaît dans des vêtements colorés plutôt que dans son tailleur sombre habituel. Si ces changements ne sont pas d'ordre politique comme ceux qui guident Pat dans *Burning an Illusion*, en tournant le dos à certains idéaux de la culture dominante blanche, ces deux personnages opèrent bien un même rapprochement vers une classe plus populaire (puisque la différence entre Pat et Del, ainsi qu'entre Rose et Anita est également d'ordre social). Il y a donc chez les deux réalisateurs un désir d'associer l'expérience noire (inspirée d'une culture africaine chez Shabazz et caribéenne chez Henriques) à certains milieux sociaux. Mais cette célébration des cultures diasporiques n'est pas un rejet total d'une britannicité qui, dans *Babymother*, est « totalement redéfinie par la culture populaire jamaïcaine [...] pas la culture populaire de leurs parents, mais une culture jamaïcaine contemporaine – la musique et l'esthétique du dancehall »²⁶ (Korte et

²⁶ « Totally redefined using Jamaican popular culture [...] not the popular culture of their parents' era, but contemporary Jamaican culture – the music and aesthetic of the dance

Sternberg, 2004 : 114-115, ma traduction). À l'inverse d'Elphida, née dans les Caraïbes et donc porteuse d'une expérience migratoire, Anita incarne la possibilité d'une identité culturelle hybride, où les influences de cultures diasporique et britannique s'entremêlent naturellement. Le milieu du dancehall dans lequel Anita évolue s'avère pour Stuart Hall être l'endroit idéal pour développer ce type d'hybridité : « la musique dancehall et la sous-culture ragga en Grande-Bretagne ont été bien sûr inspirées par la musique dancehall et la culture 'rude boy' des jeunes Jamaïcains [...] mais elle a désormais ses propres formes britanniques noires, et ses propres localisations indigènes » (Hall, 2017 : 464-5). Henriques montre une nouvelle génération de jeunes femmes qui jonglent avec aisance entre la culture caribéenne de leurs parents et la culture de leur pays natal.

Au début du film, Anita est montrée comme une spectatrice passive, se pliant aux exigences des producteurs, restant dans l'ombre de son compagnon et attendant que celui-ci l'invite à monter sur scène. La dernière scène du film montre en revanche une héroïne plus affirmée : Anita s'impose sur scène et repousse Byron dans les coulisses sous les applaudissements de la foule. Mais si Yvette et Sharon sont aux côtés d'Anita pour la soutenir dans ses conflits contre les hommes, Henriques dés-idéalise ces liens de sororité en présentant leur amitié comme précisément susceptible de se briser à cause d'eux. La sociologue britannique Denise Noble dénonce cette tendance persistante au sein de la culture ragga à moquer les liens de solidarité qui peuvent unir les femmes noires, les hommes étant constamment replacés comme l'élément central qui animent leurs relations (Noble, 2000). Dans le film, lorsqu'Anita passe la nuit avec César, le petit-ami de Sharon, afin d'obtenir un accès gratuit au studio d'enregistrement dont il est propriétaire, elle trahit une relation de confiance et d'amitié profonde et s'expose à une confrontation violente qui apparaît sous la caméra de Henriques comme un vulgaire 'crêpage de chignons'. Plus loin dans le film, Bee, la seule femme halls ».

productrice de ragga que le film met en avant, n'hésite pas à trahir sa jeune protégée à la première opportunité financière. La solidarité féminine mise en avant lorsque Bee décide de prendre Anita sous son aile au début du film est donc finalement déconstruite et montrée comme intéressée et dépourvue de sincérité.

Là où l'affirmation de la féminité de Pat dans *Burning an Illusion* passait par une simplification de son apparence et un rappel de ses racines africaines, Anita affirme au contraire sa place en tant que femme noire au travers d'une hyperesthétisation de son apparence. Les *ragga queens* suivent en effet une série de codes esthétiques bien définis : maquillage excessif (à l'aide de faux-cils et de fards à paupières colorés), bijoux voyants, coiffures et perruques extravagantes, ainsi que vêtements moulants sont autant d'accessoires qui définissent le passage obligé vers leur accession aux rôles de chanteuse ou deejay (ou même plus simplement d'amatrices et danseuses de ragga). Pour Denise Noble, « le ragga subvertit les constructions eurocentriques du corps féminin qui tendent à dévaluer les corps des femmes noires comme ‘non-féminins’ »²⁷ (Noble, 2000 : 154, ma traduction). La célébration du corps féminin retrouvée dans les paroles des deejays se traduit par l'appropriation d'un style vestimentaire valorisant les formes féminines qui « invite les femmes à oser montrer leur corps et leurs formes »²⁸ (Noble, 2000 : 154, ma traduction). Cela montre la réelle évolution des discours féministes noirs entre les années 1980 et la fin des années 1990 : la simplicité prônée par Pat dans *Burning an Illusion* comme l'apparat d'une “vraie” féminité noire (malgré tout déjà dictée par un discours masculin) évolue ici vers une hyper-féminisation revendiquée comme une libération féministe. Le plaisir que les trois femmes semblent ressentir à se préparer physiquement montre que le regard masculin n'est

²⁷ « Ragga subverts mainstream Eurocentric constructions of the feminine body which have tended to devalue Black women’s bodies as ‘unfeminine’ ».

²⁸ « It is a style that invites women to show as much of their body and body shape as they dare ».

pas l'unique destinataire de cette stylisation. Anita est montrée comme traçant sa propre voie : elle ne se conforme ni aux attentes initiales de sa mère Rose, qui souhaiterait la voir se soumettre aux codes de respectabilité de la classe moyenne (trouver un emploi stable, déménager dans un autre quartier, s'installer durablement en couple...), ni aux attentes misogynes de Byron, qui rêverait de la voir enfermée dans un rôle de mère et de compagne dévouée et servile. Mais en dépeignant les femmes noires comme potentiellement déloyales et perfides les unes avec les autres, Henriques rend fragile une représentation de la sororité noire qui a pourtant besoin d'être encouragée à la fin du millénaire (Mirza, 1997). Diffusé dans les salles de cinéma, sur les écrans de Channel4 et dans divers festivals à travers le monde, *Babymother* connaît cependant une carrière internationale et reste un des films *Black-British* les plus connus et appréciés. Tout comme *Burning an Illusion*, le succès populaire du film montre donc bien qu'un public existe pour ce type de cinéma *Black-British*, et que les héroïnes noires sont appréciées et attendues.

Qu'elles soient militantes politiques, mères et épouses rêvant de s'émanciper, ou encore *ragga queens* ambitieuses, Pat, Elphida et Anita incarnent des manières différentes d'investir leur identité diasporique. Si *Burning an Illusion* aux débuts des années 1980 met l'accent sur la célébration d'une culture afrocentrique (qui passe par le port de tenues inspirées de motifs africains, le choix de donner un nom en yoruba à son enfant né sur le sol britannique ou encore de renoncer au défrisage et au lissage des cheveux crépus), *Babymother* met en scène une culture diasporique caribéenne remodelée par l'apport d'une jeunesse née sur le sol britannique. À la fin des années 1990, l'accent est donc davantage mis sur l'hybridité des identités noires britanniques, et Anita incarne une nouvelle manière de se placer en relation avec l'identité nationale. Les héroïnes de Shabazz, Ikoli et Henriques symbolisent une britannicité redéfinie par les questions de genre,

de race et de classe, à une époque où certains discours nationalistes mettent en question l'appartenance des communautés noires à la nation britannique. Ces trois personnages affichent une ferme volonté de se détacher de la mentalité de leurs parents, et de leurs velléités de s'assimiler complètement aux codes dictés par la société britannique. Si les trois films montrent bien que leurs origines culturelles font partie intégrante de l'identité de ces héroïnes, ils déconstruisent également l'idée que l'identité britannique ne puisse accommoder ces différences. Pat, Elphida et Anita sont des enfants de la « *black Britain* » : celle qui, pour le dramaturge Kwame Kwei Armah, est le foyer de « ceux qui ne connaissent que ce pays pour maison »²⁹ (Akwagyiram, 2011, ma traduction). Par ailleurs, si les trois films critiquent la misogynie au sein du couple et de la famille, les pistes proposées par les réalisateurs pour l'émancipation de leurs héroïnes restent partielles : il n'est pas expliqué comment la conscientisation politique de Pat, l'éducation d'Elphida ou le succès professionnel d'Anita les aideront à faire face aux rapports de domination qu'elles endurent aux côtés de leurs compagnons. Mais ils montrent que, si leur réelle portée féministe peut être contestée, ces regards masculins permettent *a minima* de pluraliser des représentations de la féminité noire par ailleurs relativement pauvres. Placées au cœur du récit, ces héroïnes répondent à une demande croissante de voir sur les écrans de cinéma et de télévision des femmes noires échappant aux représentations stéréotypées habituellement retrouvées dans le cinéma *mainstream* blanc. En cette période de refonte et de remodelage de l'identité britannique, l'émergence de nouvelles héroïnes noires pourraient à nouveau permettre de questionner des représentations de la britannicité qui continuent encore aujourd'hui de marginaliser les femmes noires (Dabiri, 2013).

²⁹ « This was black Britain – the ones who only knew this country as home ».

BIBLIOGRAPHIE

- AKWAGYIRAM Alexis (2011), « Did the New Cross fire create a black British identity? », *BBC News*, [En ligne] <https://www.bbc.com/news/uk-12182927>
- ALIBHAI-BROWN Yasmin (2000), *Who Do We Think We Are? Imagining the New Britain*, Londres, The Penguin Press.
- ATTILLE Martina et Maureen BLACKWOOD (1986), « Notes from the Workshop held in London, 1984 », in Charlotte BRUNSDON (dir.), *Films for Women*, Londres, BFI Publishing, p. 202-208.
- BOURNE Stephen (2001), *Black in the British Frame. The Black Experience in British Film and Television*, Londres & New-York, Continuum.
- BOTSHON Lisa et Melinda PLASTAS (2018), « “Negro Girl (Meager)” : Black Women’s In/Visibility in Women Activists and Civil Rights Leaders », in Delphine LETORT & Benaouda LEBDAI, *Auto/Biographical Literature and Films*, Londres, New York, Palgrave MacMillan, p. 171-188.
- BRADFORD Jade (2017), « Black, British and Bloody Terrified : What Brexit Means to Me », *Huffington Post*, [En ligne] https://www.huffingtonpost.co.uk/jade-e-bradford/racism-after-brexit_b_10682300.html?guccounter=1&guce_referrer_us=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_cs=3VKbBmPD-GhLETcI2ecrsA
- BRAY Catherine (2016), « Film Review : ‘Brotherhood’ », *Variety*, [En ligne] <https://variety.com/2016/film/reviews/brotherhood-review-1201860420>
- BREWER Mary (2005), *Staging Whiteness*, Middleton, Wesleyan University Press.
- BRYAN, Beverley, DADZIE Stella et Suzanne SCAFE (1985), *The Heart of the Race : Black Women’s Lives in Britain*, Londres, Virago Press.
- CARBY Hazel ([1982] 1997), « White Woman Listen! Black feminism and the boundaries of sisterhood », in Heidi MIRZA, *Black British Feminism: A Reader*, Londres & New-York, Routledge.
- CHAMBERS Eddie (2012), *Things Done Change: The Cultural Politics of Recent Black Artists in Britain*, Amsterdam & New-York, Rodopi.
- CHAMBERS Eddie (2014), *Black Artists in British Art: A History since the 1950s*, Londres & New York, I.B. Tauris.

- CRAIG Maxine (2002), *Ain't I a Beauty Queen? : Black Women, Beauty, and the Politics of Race*, Oxford, Oxford University Press.
- DABIRI Emma (2013), « Who Stole all the Black Women from Britain? », *Media Diversified*, [En ligne] <https://mediadiversified.org/2013/11/05/who-stole-all-the-black-women-from-britain>
- ERIC-UDORIE June (2016), « Thanks to Brexit, I'm afraid to be a young black woman in Britain », *Splinter*, [En ligne] <http://splinternews.com/thanks-to-brexit-i-m-afraid-to-be-a-young-black-woman-1793857818>
- GILROY, Paul ([1987] 2002), *There Ain't No Black in the Union Jack*, Londres & New York, Routledge.
- HALL Stuart ([2007] 2017), *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, édition établie par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam.
- HILL John (1999), *British Cinema in the 1980s*, Oxford, Clarendon Press.
- HOOKS bell ([1981] 2015), *Ain't I A Woman: Black Women and Feminism*, Londres & New York, Routledge.
- HOOKS bell (2004), *We Real Cool: Black Men and Masculinity*, Londres & New-York, Routledge.
- HOWELL David (2016), « Brexit, the UK and the Commonwealth: Opportunities and Challenges », *The Round Table*, Vol. 105, n° 5, p. 575-576.
- HULL, Gloria, BELL-SCOTT, Patricia et Barbara SMITH (1982), *All the Women are White, all the Blacks are Men, But Some of us are Brave: Black Women's Studies*, New York, Feminist Press.
- KORTE Barbara et Claudia STERNBERG (2004), *Bidding for the Mainstream? Black and Asian British Film Since the 1990s*, Amsterdam & New-York, Rodopi.
- LIM Song Hwee (2006), *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- MACSHANE Denis (2017), *Brexit, No Exit: Why Britain Won't Leave Europe*, Londres & New York, I.B. Tauris.
- MANATU Norma (2003), « African American Women and Sexuality in the Cinema », in Anne CREMIEUX, *Les Cinéastes Noirs Américains et le Rêve Hollywoodien*, Paris, L'Harmattan.

- MIRZA, Heidi Safia (1992), *Young, Female and Black*, Londres, New York, Routledge.
- MIRZA Heidi (1997), *Black British Feminism: A Reader*, Londres & New York, Routledge.
- NOBLE Denise (2000), « Ragga Music: Dis/Respecting Black Women and Dis/Reputable Sexualities », in Barnor HESSE, *Un/settled Multiculturalisms: Diasporas, Entanglements, Transruptions*, Londres & New York, Zed Books, p. 148-169.
- OMISE'EKE Natasha (2016), « Brexit, More Bad News For Black Women », *Huffington Post*, [En ligne] http://www.huffingtonpost.com/entry/brexit-more-bad-news-for-black-women_us_5771735fe4b06721d4c0f2d9
- REECE Auguiste et al. (1988) « Aesthetics and Politics: Working on Two Fronts », *Undercut: The Magazine for the London Filmmakers' Co-op*, n° 17, p. 32-39.
- REYNOLDS Tracy (1997), « (Mis)representing the Black (Super)woman », in Heidi Mirza, *Black British Feminism: A Reader*, Londres & New York, Routledge, p. 97-112.
- SHUKRA, Kalbir (1998), *The Changing Pattern of Black Politics in Britain*, Londres, Sterling (Virginie), Pluto Press.
- STOLZOFF Norman (2000), *Wake the Town & Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica*, Durham, Londres, Duke University Press.
- SUDBURY Julia (1998) 'Other Kinds of Dreams': *Black Women's Organisations and the Politics of Transformation (Gender, Racism, Ethnicity)*, Londres & New York, Routledge.
- TATE Shirley (2015), *Black Women's Bodies and the Nation: Race, Gender and Culture*, Londres, Palgrave MacMillan.
- YOUNG Lola (1996), *Fear of the Dark: 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema*, Londres & New-York, Routledge.
- YOUNG Lola (2000), « What is Black British Feminism? », *Women: A Cultural Review*, Vol. 11, n° 2, p. 45-60.
- WALLACE Michele ([1978] 1999), *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, Londres & New-York, Verso.
- WALLACE, Michele ([1975] 2008) « Une féministe en quête de sororité », in Elsa DORLIN, *Black Feminism: Anthologie du Féminisme Africain-Américain 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, p. 45-58.