

Université de Montréal

**Féminisme et afrofuturisme dans *Pumzi* de Wanari Kahiu et
Metropolis de Janelle Monáe**

Par Mélodie Joseph

Département de communications

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès sciences en communication
option médiatique

Juin 2019

©Mélodie Joseph, 2019

Université de Montréal
Département de communications, Faculté des arts et sciences

Ce mémoire intitulé

**Féminisme et afrofuturisme dans *Pumzi* de Wanari Kahi et
Metropolis de Janelle Monáe**

Présenté par Mélodie Joseph

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Julianne Pidduck
Présidente-rapporteuse

Tamara Vukov
Directrice de recherche

Sirma Bilge
Membre du jury

Résumé

Ce mémoire explore les liens intertextuels existants entre les féminismes noirs et les œuvres afrofuturistes *Metropolis* de Janelle Monáe et *Pumzi* de Wanari Kahi. Une revue de la littérature a permis de montrer que des personnages incarnés par des femmes noires dans des rôles principaux sont peu présents dans le genre cinématographique de la science-fiction, mais qu'ils tiennent une place centrale dans l'afrofuturisme. Cette recherche s'interroge ainsi sur le manque de représentation des femmes noires dans la science-fiction et offre une étude de l'évolution du courant afrofuturiste, de ses modalités intermédiaires, et des conséquences de sa récente popularisation. Cette recherche propose donc une analyse textuelle de *Pumzi* et de *Metropolis* et une exploration de l'interaction de ces deux objets culturels avec les courants féministes noirs en relation avec le principe de l'intertextualité. Il émerge de cette analyse une étude sur la récente marchandisation et édulcoration subséquente des motivations sociales radicales du courant afrofuturiste, entraînant un questionnement sur les possibilités d'une redéfinition.

Mots-clefs : afrofuturisme, féminisme noir, intertextualité, femmes noires

Abstract

This thesis explores the intertextual links between black feminism and the afrofuturist works *Metropolis* by Janelle Monae and *Pumzi* by Wanari Kahiu. A literature review showed that characters played by black women in protagonist roles had a minimal presence in the cinematic genre of science fiction but that they had a central place in afrofuturism. This research interrogates black women lack of representation in science fiction and futurism and studies the evolution of the afrofuturist movement, its intermediality and the consequences of its recent popularization. This research proposes a textual analysis of *Pumzi* and *Metropolis* and an exploration of the interaction between those two cultural objects and black feminism movements in relation with the concept of intertextuality. Out of this investigation emerges a study of the recent commodification of the afrofuturist movement and the subsequent weakening of its radical and social motivations, leading to a questioning on the possibility of a redefinition.

Keywords : afrofuturism, black feminism, intertextuality, black women

Table des matières

Page d'identification du jury	I
Résumé.....	II
Abstract.....	III
Introduction	1
1 Afrofuturisme et science-fiction : l'art de raconter le futur	12
1.1 Passés, futurs et absences	12
1.2 Questions de genre, d'intertextualité et de pouvoir	22
1.3 Les futurs de l'afrofuturisme.....	28
2 Éléments intertextuels de Pumzi et Metropolis : futurs passés et féminisme noir	40
2.1 Courte généalogie des féminismes noirs et définition d'un afrofuturisme féministe	40
2.2 Le fantastique et la science-fiction africaine : intertextes de Pumzi	52
2.3 Entre réalité et fiction : intertextes de Metropolis.....	63
3 Arracher la narration : analyse textuelle de Pumzi et Metropolis et réflexion sur les conséquences de la popularisation du courant afrofuturiste	74
3.1 Pumzi et Metropolis : liens avec les féminismes noirs	74
3.2 Afrofuturisme et les tensions ambivalentes de la marchandisation	86
3.3 S'imaginer	103
Conclusion	107
Bibliographie	110
Annexe	I

Introduction

Au commencement, il y avait une idée : les femmes noires dans la science-fiction américaine. Nous étions alors en avril 2017, et la représentation des femmes noires dans le cinéma de science-fiction américain titillait grandement ma curiosité. Les problématiques qui s'agitaient dans mon esprit à cette époque étaient les suivantes : quels genres de personnages incarnent ces femmes noires ? Y a-t-il une récurrence au niveau de leurs caractéristiques ou comportements ? Un type voire un stéréotype ? Et surtout, qu'est-ce que ces personnages nous disent sur la façon dont est imaginé le futur, plus précisément sur la façon dont sont construits les futurs des questions de race et de sexisme ? Il m'avait en effet été possible de constater que la littérature sur les stéréotypes incarnés par les femmes noires dans le cinéma de manière générale est extensible, mais qu'il existait peut-être une place intéressante à explorer du côté du genre plus spécifique du cinéma de genre et de la science-fiction.

Afin de répondre à ces différentes interrogations et d'aller au bout de cette étude, il m'a donc été nécessaire de trouver lesdites représentations de femmes noires dans les œuvres concernées. Un premier mur s'est alors dressé devant moi, m'obligeant à une difficile réalisation : l'absence des femmes noires dans le genre cinématographique de la science-fiction était une intransigeante réalité. *Black Panther*, avec sa sortie en janvier 2018, fut comme un rocher jeté dans le lac paisible du cinéma de science-fiction américain -- provoquant de gigantesques ondulations, entraînant même des raz-de-marée par l'amplification de diverses conversations sur la place des femmes noires dans le cinéma SFF. Avant sa sortie, les femmes

noires dans la science-fiction étaient une exceptionnalité, notamment dans les rôles principaux, qui furent toujours mon premier point d'intérêt.

En 1966, le lieutenant Nyota Uhura jouée par l'actrice afro-américaine Nichelle Nichols apparaît sur tous les écrans de télévision dans la, aujourd'hui culte, série de science-fiction *Star Trek*. Il s'agit de l'un des premiers rôles incarnés par une femme noire qui ne soit pas celui d'une domestique (David et Moule, 2006, p. 152). Aujourd'hui encore, ce personnage est l'un des seuls personnages majeurs de science-fiction joués par une femme noire¹. Il faudra attendre la série *Firefly* en 2002, et le personnage de Zoe Washburne (Gina Torres) pour voir apparaître un autre personnage féminin noir dans un rôle principal majeur. Et ensuite ? En parlant de SFF on peut citer la série de zombies *The Walking Dead* (2011) et le personnage de Michonne, jouée par Danai Gurira. Mais celui-ci apparaît plusieurs épisodes après le pilote de l'émission, et il faut compter encore de nombreuses saisons avant qu'il ne commence à se développer comme un personnage central de la narration – et devienne ainsi plus difficile aux scénaristes de le faire disparaître. Du côté des séries dites « paranormales », il y a aussi le fiasco de *Sleepy Hollow* en 2016. L'émission arborait comme personnage principal l'actrice afro-américaine Nicole Beharie dans le rôle du Lieutenant Grace Abigail. Cependant, le personnage fut tué à la fin de la troisième saison malgré le fait qu'elle soit l'héroïne de la série.

L'absence des femmes noires dans les genres de l'imaginaire et plus spécifiquement dans celui de la science-fiction est si abyssale qu'un site Internet (firsttvdrama.com) a répertorié les séries de science-fiction populaires des années 90 n'ayant jamais fait apparaître une femme noire pendant toute la durée de leur diffusion. Le constat provoque de l'inconfort. La liste est un peu

¹ En 2009, le rôle a d'ailleurs été repris par l'actrice afro-américaine Zoë Saldaña dans une nouvelle série de films.

ancienne et inclue quelques émissions qui ont depuis eu droit à une forme de reboot dans lequel des femmes noires ont été introduites². Mais la liste compte malgré tout presque 200 émissions différentes et grand nombre d'entre elles ont été achevées il y a plusieurs années et contiennent un grand nombre de saisons et d'épisodes³. Cette liste ne prend aussi pas en compte les séries de science-fiction ayant présenté une femme noire en tant que personnage secondaire non récurrent, et affiche seulement celles qui n'en ont tout simplement jamais montré à l'écran dans un rôle autre que celui de figurant.

Alarmée par cette absence criante dans le genre et recherchant toujours une forme ou une autre de représentation, je suis allée à la recherche de sites où il serait possible de trouver d'autres formes de représentations. C'est ainsi que mon travail m'a mené au courant afrofuturiste.

Le terme « afrofuturiste » fait son apparition pour la première fois en 1994 dans l'essai *Black to the Future* du journaliste américain Mark Dery. Toutefois, il englobe selon certains une pensée et des œuvres qui existaient depuis bien plus longtemps notamment sous l'appellation de « fiction spéculative de la diaspora africaine » (Thomas, 2000). L'afrofuturisme a principalement émergé de l'absence et, probablement, de la frustration assez compréhensive résultante de celle-ci. Observant une carence au niveau de la représentation des Noirs dans la science-fiction, des auteurs et artistes décidèrent d'y remédier et d'imaginer leurs propres futurs, prenant cette fois-ci en compte l'histoire et les cultures qui leur sont propres. L'afrofuturisme

² Par exemple la série anglaise *Doctor Who* qui présente dans son reboot de 2005 deux femmes noires dans les rôles importants de la compagne du Docteur.

³ *Farscape* qui compte à son actif 4 saisons, *Stargate SG-1* qui en a 10 et dépasse les 200 épisodes, *X-Files* qui malgré deux nouvelles saisons en 2016 et 2018, les saisons 10 et 11, démontre toujours un certain manque de représentation de femmes noires.

puise ainsi ses références dans le passé de la diaspora africaine, et tout en tentant de visualiser ses futurs, reconstruit et rassemble aussi ses archives, cultures et traditions.

L'afrofuturisme se base ainsi principalement sur l'idée d'une technologie noire très avancée. Elle peut être retrouvée dans le film afrofuturiste *Space Is the Place* (1974) de John Coney qui présente l'artiste Sun Ra dans le rôle principal, tout comme dans *Black Panther*. Il y est fréquemment question du développement d'une technologie puissante entraînant un grand avancement technologique au sein d'une communauté noire.

Black Panther prend place dans l'univers cinématographique bâti par Marvel qui règne depuis déjà une décennie en tête des palmarès des films à gros budget. Le film arbore comme personnage principal le roi T'Challa, dirigeant du pays africain fictif Wakanda, ainsi que les nombreuses femmes noires qui constituent son entourage rapproché (conseillères, mère, chef des armées, ingénieure, etc). Il rencontre un succès fulgurant dans les salles, faisant de lui l'année suivant sa sortie le troisième film le plus rentable de l'histoire des États-Unis et le neuvième film le plus rentable de tous les temps. Il affiche aussi clairement son inspiration : l'afrofuturisme. Celle-ci est tout particulièrement visible dans l'univers présenté, l'esthétique construite à partir de multiples cultures africaines, le concept général basé sur le fantasme d'une ultime technologie noire, d'un espace africain que le colonialisme n'aurait pas réussi à atteindre, ainsi que dans la présence importante voire centrale des femmes noires dans l'histoire.

En effet, l'afrofuturisme est un courant dont la grande majorité des auteurs et des personnages sont des femmes noires. Octavia Butler, Nnedie Okorafor, Sheree Thomas, N. K. Jemisin, etc. Womack, dans son ouvrage *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*, cite les propos d'Alondra Nelson : « Afrofuturism is a feminist movement [...] The complex black women characters in black sci-fi stories and the plethora of Afrofuturist women

in the arts and beyond are no accidents. There have always been black women at the center of this project. » (2013, p.108). Par la suite, reprenant Jennie Ruby et Nelson, Womack qualifie l'afrofuturisme d'espace féministe, car il offrirait un lieu d'expression et d'émancipation aux femmes noires. Il serait un lieu démocratique mettant en avant coopération plutôt que compétition, et s'opposant au sexisme et au racisme (p.109).

Ainsi, dans le but d'analyser cette représentation des femmes noires si particulière offerte par l'afrofuturisme, deux œuvres culturelles différentes sont analysées dans le cadre de ce mémoire. Premièrement, j'ai jugé important de choisir et de m'attarder sur une œuvre culturelle américaine, car le rayonnement culturel international des États-Unis est aujourd'hui difficile à contester. Il est compliqué de parler de science-fiction ou de futurisme sans parler d'œuvre américaine, et il est tout aussi compliqué de parler de représentation de femmes noires dans un contexte artistique et plus spécifiquement cinématographique sans parler d'œuvres américaines. En effet, l'impact mondial de celles-ci ne peut être ignoré.

Or, cette vision d'un espace démocratique où les femmes noires peuvent s'exprimer et laisser libre cours à leur idiosyncrasie est très visible dans l'œuvre afrofuturiste *Metropolis* de la chanteuse afro-américaine Janelle Monáe. Album musical et en partie visuel grâce aux nombreux vidéo-clips musicaux qui l'illustrent, cette œuvre représente aussi parfaitement la transmédiatité (Jenkins, 2006) propre à l'afrofuturisme et la façon dont le courant traverse et unit plusieurs types de médias et formes d'art.

Par le biais de chansons et de vidéos, Janelle Monáe a bâti sur un ensemble de trois albums (*Metropolis : Point Zero*, *The ArchAndroid* et *The Electric Lady*) et d'un EP (*The Chase*) l'histoire d'un androïde appelée Cindi Mayweather. Grâce à cette esthétique futuriste et à cet alter ego, Janelle Monáe aborde des sujets plus complexes propres à notre univers actuel et

s'attaque à des questions en lien avec les problèmes de préjudice, de classe ou de racisme auxquels font face actuellement les États-Unis. Cette musique lui permet aussi d'afficher sa propre individualité en tant qu'artiste noire et d'exprimer son histoire personnelle en tant que femme noire *queer*, artiste, et passionnée de science-fiction (Romano, 2018).

Deuxièmement, il m'a semblé intéressant de choisir une œuvre africaine dans le cadre de ce mémoire afin d'analyser de quelles manières les valeurs de l'afrofuturisme y sont présentées par rapport à une œuvre américaine. Dans un article écrit pour le site du The Johannesburg Review of Books (2018), l'auteure sud-africaine Mohale Mashigo écrit que l'afrofuturisme « ne serait pas pour les Africains vivant en Afrique ». Elle s'appuie notamment sur la définition proposée par Dery, selon laquelle le mouvement serait un rassemblement de fiction spéculative adressant particulièrement les expériences des Afro-Américains. « I believe Africans, living in Africa, need something entirely different from Afrofuturism [...] Our needs, when it comes to imagining futures, or even reimagining a fantasy present, are different from elsewhere on the globe; we actually live on this continent, as opposed to using it as a costume or a stage to play out our ideas. ». Mashigo ne nie pas l'importance du mouvement afrofuturiste, mais précise que l'expérience du racisme des Africains vivants en Afrique est évidemment différente de celles des Afro-Américains et appelle à des textes et des fictions qui répondraient directement aux histoires qui leur sont propres. Elle commente notamment sur le fait qu'elle n'a pas souffert d'un manque de représentation dans les médias en grandissant en Afrique du Sud, mais qu'elle a bien grandi dans un environnement où son langage, sa culture et sa présence étaient considérés comme une nuisance. Pourtant, plusieurs œuvres africaines de science-fiction sont parfois catégorisées comme afrofuturistes par la littérature. Il semble donc intéressant d'analyser aussi cette vision « afrofuturiste » différente.

Parmi ces œuvres africaines liées à l’afrofuturisme, on retrouve le court-métrage *Pumzi*. Réalisé par la réalisatrice kenyane Wanari Kahi et sorti en 2009, *Pumzi* (du Swahili qui signifie « Respirer »), se déroule dans un futur lointain dystopique au sein de la communauté africaine fictive Maitu. Le film explore le futur de cette communauté en sous-entendant que celle-ci est la seule survivante d’une grande catastrophe écologique. Le concept afrofuturiste d’une technologie noire peut aussi être retrouvé dans l’utilisation du système très avancé de recyclage des eaux de la communauté Maitu.

Metropolis et *Pumzi* sont toutes deux inspirées des personnalités et expériences personnelles de leurs auteures. De ce fait, *Metropolis*, qui est la création d’une femme afro-américaine, reprend des thèmes et des sujets qui reflètent les relations raciales spécifiques aux États-Unis. Tandis que *Pumzi*, qui est l’œuvre d’une femme kenyane, reflète les inquiétudes et l’histoire kenyane et prend inspiration du contexte politico-socioculturel qui a entouré sa création. Cependant, *Metropolis* et *Pumzi* se rejoignent dans l’idée d’une forme de fiction futuriste qui aborderait des sujets propres aux communautés noires et qui mettrait une femme noire au cœur du projet. Les deux œuvres s’interrogent aussi sur les questions de race et de technologie dans le futur, et sur l’importance de la résistance à l’autorité dans l’instance d’une incitation au changement, réflexion qui pourrait être aisément rattachée à maintes facettes de l’histoire des personnes racisées.

Metropolis, saga musicale et visuelle, et *Pumzi*, histoire entièrement cinématographique, reflètent toutes deux la richesse, la transmédiabilité, et la diversité propre au courant afrofuturiste, ainsi que ses thèmes les plus récurrents (la technologie, les questions de race et de sexisme dans le futur, l’environnement). Dans une étude de l’afrofuturisme, *Pumzi* et *Metropolis* se révèlent

donc des oeuvres clefs et idéales afin de construire une vision à la fois générale et approfondie du courant.

C'est donc à l'aide de ces deux oeuvres que je décide d'explorer la représentation des femmes noires dans l'afrofuturisme ainsi que la signification de leur absence entêtante dans les oeuvres de science-fiction audiovisuelles en général. Les problématiques de ce mémoire se formulent donc en lien avec ces questionnements :

Qu'exprime l'absence des femmes noires dans la science-fiction sur notre conception des futurs et plus précisément sur notre vision des enjeux de racisme et de sexisme dans le futur ? Cherchant à représenter l'expérience des femmes noires, à leur offrir un lieu d'expression et d'émancipation, l'afrofuturisme, comme l'affirme Womack, peut être défini comme un lieu de combat féministe. Dans ce cas, de quelles façons peut-on dire que l'afrofuturisme est féministe ?

À l'aide d'une étude approfondie de *Pumzi* et de *Metropolis*, ce mémoire tente d'explorer des réponses à ces questions. Dans une première partie, la question du genre cinématographique de la science-fiction est donc observée dans son ensemble par le biais d'une courte historiographie afin d'obtenir une vision générale de sa position par rapport à la représentation des femmes noires. Quels sont les thèmes et les idées qui le constituent ? Quelles sont les attentes que le genre produit chez le public et en quoi cela a-t-il perpétué un manque de représentation ? Dans son essai sur le concept d'intertextualité et en se basant sur les travaux de Bakhtine, Fairclough (1992) explore la notion que les textes se forment en réponse ou en anticipation à des textes précédents (p. 101). Cette idée, appliquée au genre de la science-fiction, pourrait expliquer la pérennité de l'absence très spécifique des femmes noires dans des rôles majeurs dans le cinéma de science-fiction. Hall (1997), quant à lui, parle d'un jeu de pouvoir intrinsèque

au concept de représentation, offrant un point de référence plus approfondi quant à l'absence des femmes noires dans le genre.

Dans cette même partie est aussi analysée la question de l'afrofuturisme. Quelles sont les origines de ce courant ? Il est ainsi aussi question de ce qui le constitue en tant que « famille » artistique (Wittgenstein dans Rieder, 2008, p. 16), des thèmes, idées et réflexions qui lui sont propres et de la façon dont celles-ci s'opposent aux idées récurrentes du genre de la science-fiction.

La deuxième partie de ce mémoire s'intéresse aux origines de *Metropolis* et de *Pumzi*, et aux éléments intertextuels qui les constituent. À quelles créations artistiques ces deux oeuvres répondent-elles et de quelles images et de quels textes se sont-elles inspirées ? Quelles positions prennent-elles par rapport à ces inspirations ? En effet, si *Metropolis*, par exemple, est largement inspirée par l'oeuvre de Fritz Lang, les thèmes repris ne sont pas exactement les mêmes ni traités de la même façon. L'approche de Janelle Monáe pourrait être perçue à la fois comme une réponse et une critique de l'oeuvre originale. En partant de ce principe, cette partie explore aussi comment *Metropolis* et *Pumzi* construisent les perspectives féministes, plus particulièrement celles des féminismes noirs, et comment les personnages de Cindi et d'Asha encouragent les valeurs revendiquées par les féminismes noirs par leurs actions. *Pumzi* étant une oeuvre kenyane il y a des limites à cette analyse. Ces limites sont liées au fait que les féminismes noirs américains ont des perspectives parfois différentes des féministes africains et kenyans. Ces différences se retrouvent principalement dans la perception des concepts de race, sexisme et classe inhérents à une analyse féministe et dépendant des contextes socioculturels qui leur donnent naissance. Ainsi, cette particularité sera aussi prise en compte dans l'étude de cette oeuvre.

Enfin, dans une troisième et dernière partie, ce mémoire réalise une analyse textuelle de *Pumzi* et *Metropolis* par rapport aux principes du féminisme noir identifiés dans la partie précédente. Ce chapitre analyse également la façon dont l'afrofuturisme met en question la science-fiction contemporaine par sa manière d'explorer le futur des questions de race et de sexisme, et sa volonté d'ouvrir aussi le futur aux personnes de couleur. Finalement, cette partie conclut par une réflexion soulevée par les changements et basculements récents dans le courant afrofuturiste. Il est en effet possible d'observer que le mouvement échappe la sphère indépendante qui l'a vu naître et rejoint petit à petit l'univers de la science-fiction plus populaire. Quelles conséquences se trouvent à ce croisement ? Peut-on voir en cette popularisation une forme d'écoute et donc de progrès et/ou une forme de capture ? Comment percevoir la popularisation du courant par le biais de films à gros budgets tels que *Black Panther* ? Quelles conséquences pour l'évolution de l'afrofuturisme ?

1 – Afrofuturisme et science-fiction : l’art de raconter les futurs

1.1 Passés, futurs et absences

Dans cette première partie, je propose de construire une courte généalogie non exhaustive du genre de la science-fiction depuis le jour de sa nomination à nos jours. Cette généalogie permet de considérer la définition originale du genre, et de donner un aperçu révélateur de la représentation des personnes de couleur dans le genre depuis sa création. Il permet ainsi d’expliquer et de poser les bases d’un intérêt vers des sites de représentation futuristes différents.

Le terme « science-fiction » alors sous la forme « scientifiction », est apparu pour la première fois en 1926 dans la revue américaine *Amazing Stories*. Hugo Gernstack, créateur du magazine, désirait transmettre des connaissances scientifiques à l’aide de fictions, comme le faisaient Jules Vernes, H.G Wells et Edgar Allan Poe dans leurs propres histoires. Gernstack nomme ainsi ce type d’histoires, qui existait pourtant bien avant l’apparition du mot.

Dans l’éditorial du premier volume du magazine, Gernstack décrit le genre comme « a charming romance intermingled with scientific facts and prophetic vision » (1926) et proclame Edgar Allan Poe le père de cette forme de littérature. Bien que des histoires répondant à cette description aient déjà fait leur apparition ici et là dans d’autres magazines, *Amazing Stories* sera la première revue entièrement dédiée à ce type de récits et participera grandement à la popularisation de la science-fiction en tant que genre littéraire à part entière.

Gernstack, en louant les travaux de Vernes, Wells et Bellamy, met un fort accent sur leur aspect « prophétique » et va jusqu’à qualifier les auteurs eux-mêmes de prophètes, car leurs écrits

auraient prédit certains grands développements scientifiques. Selon lui, la science-fiction aurait ainsi la possibilité d'ouvrir la porte à de grandes découvertes technologiques ou de les inspirer, et les lecteurs de science-fiction celle d'entrepercevoir et d'anticiper le futur grâce aux récits du genre (Gernstack, 1926). Ce point de vue est d'ailleurs partagé par Campbell, alors rédacteur en chef du magazine *Astounding Science*, qui à la suite de l'explosion de la bombe atomique en 1945 écrit que les lecteurs de science-fiction se seraient déjà préparés à l'existence d'une telle arme pour l'avoir déjà lu dans des récits du genre (1945)⁴.

S'il est aujourd'hui aisé de contester les propos de Campbell et de Gernstack en indiquant de quelles façons la science-fiction de l'époque a échoué à prédire notre société actuelle (et notamment l'importance que prendraient Internet et les ordinateurs dans nos vies a contrario de l'expansion spatiale très populaire dans les fictions de l'époque), il est important de noter que la plupart des auteurs de science-fiction n'écrivent pas leurs récits dans le but de prédire ou d'anticiper le futur, mais dans celui d'extrapoler sur des sujets et thématiques souvent en lien avec la technologie, ou d'explorer des futurs possibles de l'humanité. La science-fiction serait ainsi, depuis ses débuts, un reflet des angoisses et inquiétudes de son époque et de la culture qui l'a vue naître.

Par exemple, Charlie Brooker, réalisateur de la série de science-fiction *Black Mirror* (2011) connue pour avoir anticipé des développements technologiques, dont l'utilisation de Drones Abeilles, déclare à Press Association qu'il trouve surprenant que de nombreuses scènes et idées de l'émission aient précédé des événements réels. À cela, Annabel Jones, productrice de la série ajoute : « You don't try and predict what is going to be five years in the future, it's

⁴ Il reprend le même discours lors du lancement du satellite Sputnik en 1957, déclarant que la science-fiction aurait depuis longtemps anticipé la colonisation de l'espace par l'humain (1959).

more 'How am I feeling about this?' And 'What am I worried about?' » (2018). Et à cette question « Qu'est-ce qui m'inquiète ? » on lit « Qu'est-ce qui *nous* inquiète ? », car *Black Mirror* est bien une série de son époque, qui offre une vision pessimiste du futur en s'ancrant dans notre usage actuel des technologies et dans le développement rapide que celles-ci connaissent depuis le début du vingt-et-unième siècle. Le titre lui-même de l'émission est un reflet d'une époque très attachée aux écrans, puisqu'il s'agit d'une référence au « miroir noir » qui nous renvoie notre image lorsque l'on éteint l'écran de son téléviseur, met son téléphone portable en veille, s'apprête à allumer son ordinateur... (Prié, 2012). Dans cinquante ans, cette référence sera peut-être obsolète. Il y a cent ans, elle était à peine compréhensible.

Quant à la série elle-même, elle traite bien de sujets qui reflètent les angoisses de notre siècle. Des angoisses liées à l'utilisation excessive des médias sociaux pour créer des liens sociaux et juger la valeur d'autrui au détriment de contacts physiques et de conversations en face à face (sujet traité dans l'épisode *Chute Libre*), angoisses liées à un constant matraquage publicitaire et à la déshumanisation qu'entraînent les jeux de télé réalité (*Quinze millions de mérites*), angoisses liées au concept de l'acrasie à l'ère des nouvelles technologies et des médias sociaux (*L'Hymne Nationale*), etc. Ces sujets et thèmes n'auraient pu être abordés de la façon dont ils le sont dans l'émission à l'époque des débuts du magazine *Amazing Stories* parce que les technologies qui leur donnent naissance étaient alors encore inconcevables et que les inquiétudes étaient bien différentes. Au cœur des histoires relatées par les premières éditions d'*Amazing Stories* on retrouve ainsi maintes explorations spatiales qui sont aujourd'hui beaucoup plus rares puisqu'il est désormais un fait admis qu'il n'y a pas de civilisations extraterrestres dans le Système solaire grâce à l'amélioration des technologies astrophysiques.

Toutefois, bien que la science-fiction n'ait initialement pas pour but de prédire le futur, sa capacité d'influencer et d'inspirer l'avenir ne peut être ignorée. En effet, Robert Goddard, précurseur en astronautique, se serait inspiré du roman de science-fiction *La Guerre des Mondes* (1898) de H.G. Wells pour mettre au point l'un des premiers prototypes de fusée à ergols liquide, une pièce importante dans le puzzle qui permettra à l'homme, quelques années plus tard, d'aller dans l'espace (Bolden, 2016). De son côté Martin Cooper, à la tête de l'équipe d'ingénieurs Motorola qui développa le premier téléphone portable, déclare avoir été inspiré par la série de science-fiction *Star Trek* et par son communicator lors de la conception de l'appareil. L'histoire n'étant pas simple et aussi linéaire qu'elle n'y paraît d'un premier abord, il est impossible, voire naïf, de voir en telle ou telle histoire de science-fiction la principale incitation à telle ou telle technologie. Cependant, puisque les histoires de science-fiction s'ancrent elles-mêmes dans les technologies de leurs époques et tendent à imaginer leur développement, il serait possible d'imaginer qu'elles puissent y contribuer en participant à créer un environnement où lesdites technologies auraient une place. On peut ainsi dire que la science-fiction, dans sa modalité spéculative, aiderait à créer les conditions nécessaires à l'apparition ou la réalisation de certains événements, choix ou modes de pensée futurs.

Sur le plan de l'émergence du genre dans le cinéma, George Méliès trouva le médium visuel idéal pour créer et représenter des paysages, des personnages, des technologies et des scénarios fantastiques et irréels comme le prouvent la majorité de ses œuvres. Grâce à l'utilisation de maquettes, d'animation-stop-motion, d'ombres et de lumières, Méliès a su exploiter tout ce que le cinéma offrait à ses débuts à la fin du XIXe siècle et créer des films aux univers magiques et extraordinaires. Il est ainsi l'un des premiers réalisateurs de films à avoir su combiner la technologie du cinéma aux scénarios et idées propres à la science-fiction de

l'époque, comme on peut le constater dans son célèbre film *Le Voyage dans la Lune* (1902), inspiré des romans *De la Terre à la Lune* de Jules Verne (1865) et *Les Premiers Hommes dans la Lune* de H.G. Wells (1901).

Le cinéma et la science-fiction ont, depuis l'apparition du premier, ainsi toujours évolué en parallèle. Chapman et Cull expliquent : « Cinema and science fiction were both products of the technological revolution of the late Victorian period » (2013, p. 1) et en reflétant tous deux un intérêt pour la modernité et la technologie étaient, d'une certaine manière, prédestinés à se rencontrer. Cependant, la science-fiction littéraire, avant tout basée sur les idées et la réflexion sur les futurs probables de l'humanité, et le cinéma de science-fiction, préférant souvent suggérer la complexité par l'utilisation de technologies spectaculaires plutôt que de se charger de la développer (King, 2003, p.123), ont petit à petit emprunté des routes parallèles après s'être momentanément frôlés. Il s'agissait toutefois d'une conséquence inévitable du fait que le cinéma de science-fiction dépend fortement de l'évolution de la technologie – il ne peut montrer que ce que la technologie alors disponible peut lui permettre de montrer. Or, les seules limites de la science-fiction littéraire résident dans la créativité de l'auteur (Chapman et Cull, 2013).

Comme l'expliquent Chapman et Cull, le cinéma de science-fiction a connu plusieurs périodes, mais a sans conteste rencontré son âge d'or dans les années 1950 grâce à Hollywood. Pendant cette période une succession de films de science-fiction tels que *Les envahisseurs de la planète rouge* (1953), *Le Jour où la Terre s'arrêta* (1951) ou encore *Le Choc des mondes* (1951) font leur apparition dans les salles de cinéma. C'est le lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, et le début de la Guerre Froide. Cette prolifération de films de science-fiction arrive ainsi en réponse aux angoisses et inquiétudes entraînées par les armes nucléaires et l'idéologie soviétique chez les Américains. « The 1950s established that science fiction, whether in film or in the

mainstream literature of the genre, could provide an important vehicle for articulating cultural anxieties and for commenting in a serious way on those concerns. » (Chapman et Cull, 2013, p. 5). Ainsi, dans le film *Les envahisseurs de la planète rouge*, des extraterrestres venant de Mars atterrissent sur Terre et insèrent des appareils dans les cous des humains afin de contrôler leurs esprits. Ils les manipulent pour qu'ils puissent saboter un projet d'arme nucléaire réalisé par l'armée américaine. Les politiques bellicistes présentées dans le film ainsi que la volonté des extraterrestres d'empêcher les recherches de l'armée américaine sont perçues par beaucoup comme un reflet de la Peur de rouge propre à l'époque (Chapman et Cull, 2013, Di Fatte, 2011). Il est aussi intéressant de noter la traduction française du titre original : *Invaders From Mars*.

Dans les années 60, les films de science-fiction se font moins nombreux à l'écran, mais le premier volet de *La Planète des singes* (1968) et le film *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968) entament une nouvelle période dans le genre qui va se poursuivre jusqu'au début des années 1970 avec des films comme *l'Âge de cristal* (1976) ou *Mondwest* (1973). C'est aussi au milieu des années 60 que l'émission *Star Trek* fait son apparition à la télévision. La série est un ovni à son époque, présentant une distribution d'acteurs aux origines très diverses, et ayant des scénarios ancrés dans un optimisme qui contraste avec les films de science-fiction des années 50 qui reflétaient alors majoritairement les angoisses du contexte politique. Bien qu'elle aborde de nombreux sujets en lien avec celui-ci, la guerre, l'impérialisme, l'autoritarisme, les inégalités sociales, etc., elle demeure obstinément humaniste et positive dans sa vision d'un futur où l'humanité aurait appris de ses erreurs et adopté une approche plus égalitaire, pacifiste et ouverte. La série n'atteindra d'ailleurs la popularité qu'elle connaît aujourd'hui que de longues années après sa diffusion initiale. (Buxton, 2010)

Dans la majorité des œuvres de science-fiction de ces décennies, il est difficile d'ignorer l'absence flagrante de personnages noirs. Sur le sujet, Adilifu Nama parle d'absence structurée. En prenant l'exemple du film *2001, l'Odyssée de l'espace*, il démontre comment l'absence de personnages noirs dans le récit n'en est pas moins un reflet des relations raciales de l'époque. Le film montre en effet un futur civilisé à la technologie extrêmement avancée entièrement constitué de personnages blancs. Ce futur s'oppose à un passé primitif constitué de primates à la peau sombre, violents et sauvages. Le fait que le film soit entièrement dépourvu de personnages de couleur et que la seule présence de personnages non blancs soit ces créatures primitives suggérerait un code racial positionnant la blancheur comme représentante de l'humanité et la non blancheur comme celle de l'animalité. « The film's white world of the future, however, stands in sharp contrast to the colored primates of the past. In this case, the dark brown progenitors of humankind are primitive, violent, and wild apelike creatures. » (Nama, 2008, p. 13)

Il poursuit son analyse en expliquant que l'absence de personnages noirs dans les films de science-fiction des années 50 doit aussi être considérée comme structurée et non pas uniquement attribuable à l'importance de la Peur Rouge dans les différentes réalisations cinématographiques. Il prend l'exemple de films tels que *Le Choc des mondes* (1951) qui présente un monde post-apocalyptique dépourvu de personnes noires, et serait un reflet de l'anxiété d'une érosion de l'hégémonie impérialiste blanche (p. 14). Il serait ainsi question autant d'une forme d'effacement que d'absence.

Les années 60 coïncident toutefois avec la montée en puissance de certains mouvements sociaux noirs aux États-Unis. Quelques personnages noirs commencent donc lentement à se faire une place dans le cinéma de science-fiction américain en prenant des rôles de plus en plus

importants bien que majoritairement secondaires. On peut notamment parler du personnage du lieutenant Uhura dans la série de science-fiction *Star Trek*. Les films *La Planète des singes* (1968, 1970, 1972, 1973, 1971) ou encore *Soleil Vert* et *Le Survivant* (1971) peuvent être aussi cités comme œuvres faisant apparaître des personnages noirs dans des rôles secondaires plus ou moins majeurs.

En 1977, avec la sortie du premier volet de la saga *Star Wars* de George Lucas, la science-fiction, jusqu'alors considérée comme un genre « niche » malgré quelques succès commerciaux, devient incontestablement un genre cinématographique populaire. On voit alors l'apparition de super-superproductions telles que : *E.T. l'extra-terrestre* (1982), *Jurassic Park* (1993), *Matrix* (1999), et les nombreux autres films de la saga *Star Wars* qui précéderont le premier sur plus de vingt ans. Avec l'explosion des films superproductions de science-fiction, la réflexion inhérente du genre vis-à-vis de possibles futurs de l'humanité et la complexité des scénarios deviennent petit à petit secondaires, remplacées par la volonté de divertissement et de spectacle propre au cinéma et à l'utilisation d'effets technologiques toujours plus complexes et spectaculaires dans la production des films (Pierson, 1999). Bien que narration et spectacle ne soient pas nécessairement en opposition, les superproductions hollywoodiennes du vingtième siècle se sont mises à poursuivre des buts différents du cinéma classique, établissant la narration comme un point secondaire à la plasticité des œuvres et aux effets spéciaux dans la production cinématographique (Lavik, 2008, p. 175). Bien que cette différence soit de moins en moins évidente de nos jours puisque Hollywood a lentement commencé à intégrer narration et spectacle pour que les deux puissent travailler en concordance et non plus dans une relation de « supérieur à l'autre » (Pierson dans Lavik, 2008, p. 178), il peut toujours exister une grande

opposition entre les deux dans l'esprit de réalisateurs artistiques et de critiques. « So an episodic narrative structure in contemporary Hollywood films is likely to be deemed an instance of poor craftsmanship, while it is quite likely to be thought of as something the art film director deliberately attempts to transcend. » (Lavik, 2008, p.175). Ainsi, aujourd'hui, des superproductions comme celles appartenant à l'univers cinématographique Marvel s'opposent à d'autres œuvres de science-fiction telles que le film britannique *Ex Machina* (2015) ou encore *Arrival* (2016), plus axée sur l'histoire racontée et le désir de présenter une narration différente de ce qu'offre Hollywood.

Bien que la présence de personnages noirs commence à augmenter dans les films de science-fiction à partir des années 80, celle-ci demeure souvent restreinte à des rôles secondaires, quel que soit le niveau de diversité de la distribution. Ce n'est que vers les années 2000 que des personnages noirs apparaissent plus nombreux en têtes d'affiche, plus précisément, ce n'est qu'à partir des années 2000 que l'acteur afro-américain Will Smith prend une place conséquente dans le paysage de science-fiction de l'époque. Il prend ainsi la tête du film *I, Robot* (2004) ou encore de *Je suis une légende* (2007), adoptant le rôle inattendu du héros de science-fiction habituellement blanc, et provoquant ainsi un changement rafraîchissant et sans précédent dans l'univers de ce genre cinématographique (Nama, 2008, p. 39).

En 2015, *Star Wars* revient sur les écrans de cinéma avec *Le réveil de la force* et, dans l'un des deux rôles principaux, l'acteur afro-britannique John Boyega. Les remous de cette révélation entraînent une certaine excitation étant donné le peu (voire le manque) de représentation de personnages noirs dans des rôles principaux dans la saga. Ce n'est toutefois rien de comparable à celle provoquée par la sortie de *Black Panther* en début 2018, deux ans plus tard. Comme déjà mentionné, cette superproduction réalisée par un homme noir et dont la

distribution est majoritairement constituée de noirs, est perçue comme une véritable révolution par le public (Smith, n. d.)

Cependant si *Black Panther* est révolutionnaire, c'est moins parce qu'il présente un homme noir en tête d'affiche, et davantage parce qu'il prend fièrement un point de vue afrocentrique et arbore une distribution majoritairement constituée de femmes noires dans des rôles secondaires majeurs, chose qui s'avère extrêmement rare dans le domaine de la science-fiction (Danielle, 2018). En effet, bien que les personnages principaux noirs soient historiquement une rareté dans ce genre cinématographique, les femmes noires dans des rôles principaux sont au-delà de la rareté. En dehors de quelques noms tels que le lieutenant Uhura et Zoë Washburne, avant *Black Panther*, la liste se résumait rapidement.

La renommée mondiale des superproductions américaines a entraîné la popularisation de certains visuels, thèmes, et imaginaires futuristes répandus. Observant l'inspiration et l'influence de la science-fiction sur le développement technologique observé par le passé, il est important de considérer les images et les idées véhiculées et représentées par ce genre cinématographique. Bien qu'elles ne prédisent pas inévitablement le futur, elles lui offrent un canevas dans les esprits qui lui donneront naissance. Or, tout comme Charlie Brooker interroge son environnement et s'en inspire pour créer les futurs représentés dans sa série de science-fiction *Black Mirror*, et tout comme les angoisses entraînées par l'environnement sociopolitique de la Guerre Froide ont inspiré l'âge d'or du cinéma de science-fiction, le genre est un reflet de ses auteurs, de son époque et des enjeux de pouvoir qui y sont intrinsèquement liés.

Ainsi, bien que la science-fiction soit connue pour avoir représenté des univers, personnages et technologies plus imaginatifs les uns que les autres, elle pourrait aussi aisément être définie par ses absences et plus particulièrement par son absence de femmes noires.

1.2 Questions de genre, d'intertextualité et de pouvoir

Pour Rieder (2008), la difficulté de définir le genre de la science-fiction réside dans sa diversité et provient de la tentative de le visualiser, lui ainsi que tous les autres genres, comme une catégorie fixe et hermétique. Selon lui, le genre serait davantage un « web of resemblances » qui devrait être perçu à travers un système, plutôt qu'un groupe fermé et immuable, figé dans ses règles et conventions. « Because genre is always determined by a distribution of resemblances and differences across a field of cultural productions, to speak of a genre is always to speak of a system of genres » (p. 18). Il n'existerait ainsi pas de définition unique de la science-fiction, mais de nombreuses approches, puisqu'elle serait en constante interaction avec un système de classification né de son époque et bâti selon les thèmes et les normes changeantes de celle-ci. Pour cette raison, une œuvre dite de science-fiction aujourd'hui pourrait appartenir à un genre complètement différent dans quelques années, et pour cette même raison, la frontière entre fantastique et science-fiction peut souvent paraître très floue. Par exemple, le roman *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley appartenait à sa publication au genre du roman gothique, mais est aujourd'hui considéré comme étant l'un des premiers romans de science-fiction. Il s'agit bien sûr toujours d'un roman gothique, mais il existe désormais une autre catégorie permettant de rassembler ses particularités.

Il est ici question de s'interroger sur les « ressemblances » dont parle Wittgenstein qui unissent le genre de la science-fiction. Quelles sont-elles ? Comme nous avons pu le constater, la présence de personnages de couleur dans des rôles principaux est un fait historiquement rare dans le genre. Cette absence est-elle désormais devenue une règle intrinsèque à ce dernier, une

de ces ressemblances unissant les oeuvres de science-fiction et qui, par l'intermédiaire de films tels que *Black Panther* (2018), *Le réveil de la Force* (2016) ou *Un raccourci dans le temps* (2018) est lentement en train de changer alors que l'époque elle-même et son système de genres évolue ? Avant de répondre à cette question, il est d'abord important de s'intéresser à la construction même d'une oeuvre, appelée ici aussi texte ou discours.

En s'inspirant des travaux de Bakhtine et de Foucault sur l'analyse du discours, Fairclough (1992) propose de considérer toutes formes de discours à travers le concept de l'intertextualité. Tous textes seraient ainsi inspirés des textes qui les ont précédés et construits en réponse à ces derniers ou en anticipation de textes à venir. « All utterances are populated, and indeed constituted , by snatches of others' utterances, more or less explicit or complete: 'our speech... is filled with others' words, varying degrees of otherness and varying degrees of "our-own-ness", varying degrees of awareness and detachment.» » (p. 102). Dans le cadre du genre de la science-fiction, cette intertextualité est très facilement constatable de nos jours avec les nombreux remakes et adaptations qui dominent actuellement les différentes sorties cinématographiques. Entre les productions de l'Univers cinématographique Marvel qui ne sont en réalité que des adaptations de comics déjà réécrits et adaptés plusieurs fois auparavant, et les sorties de *SOS Fantômes* (2016), *Total Recall* (2012) ou *Blade Runner 2049*, remakes ou suites de films sortis plusieurs années auparavant, il est possible de dire qu'une majorité de films de science-fiction produits au cours des dix dernières années peut être considérée comme des reprises d'oeuvres déjà existantes.

Ainsi, *Le réveil de la Force*, tout en étant une suite à l'univers Star Wars brièvement interrompu en 2005 à la suite de la sortie de la *Revanche des Sith*, est une forme de réponse aux oeuvres qui l'ont précédé, plus spécifiquement aux oeuvres qui l'ont précédé dans ce même

univers. Là où *Le réveil de la Force* devient intéressant en matière de réponse ou de réécriture est par la décision d'avoir une femme et un homme noir en tant que personnages principaux et de les faire tous deux brandir le légendaire sabre laser des Jedi. Jusqu'alors les personnages principaux de *Star Wars*, comme la majorité des personnages principaux des films de science-fiction de leurs époques respectives, n'avaient été que des hommes blancs : Luke et Anakin Skywalker. Leurs principaux alliés n'avaient eux aussi été que des hommes blancs (Obi-wan Kenobi et Han Solo) à l'exception de la Princesse Leila.

Alors que la saga aurait pu réitérer cette tradition en choisissant comme héros le personnage de Ben Skywalker, petit-fils d'Anakin et neveu de Luke, la décision fut prise par Disney, ayant acheté la saga à George Lucas, et la productrice Kathleen Kennedy, de faire de lui le principal antagoniste et de pallier l'absence de personnages féminins et de personnages de couleur importants dans la saga. En effet, hormis le personnage de Leila Skywalker et les personnages secondaires de Lando Calrissian et de Mace Windu (disparu dans *La Revanche des Sith*), *Star Wars* est une saga qui fut souvent critiquée pour son manque de diversité ou pour la façon dont les femmes et les minorités y sont écrites, du moins quand elles le sont (Pianka, 2013; Nama, 2009).

Fairclough voit dans le concept de l'intertextualité et de la récurrence une occasion de changement. Il offre l'idée qu'en répondant aux textes qui les ont précédés et en retravaillant ces derniers selon le contexte sociohistorique qui nous est propre, nous faisons évoluer l'histoire et les textes eux-mêmes. « The text responds to, reaccentuates and reworks past texts, and in so doing helps to make history and contributes to wider processes of change, as well as anticipating and trying to shape subsequent texts. » (p. 102). Cependant, il précise que cette production et réécriture de textes n'est pas un espace libre pour tous et ouvert à toutes formes de jeux et

d'innovations. La production de textes serait irrémédiablement liée à un contexte socio-économique précis et dépendant des relations de pouvoir qui constituent ce contexte.

Hall (1997), dans *Spectacle of the others* aborde les enjeux de pouvoir intrinsèques à l'acte de représenter. Il s'attarde plus spécifiquement à l'acte de stéréotyper par le biais de la représentation. Celui-ci permet de classifier les individus en se basant sur des normes et des constructions sociales visant à placer les « exclus » dans une catégorie d'« autres » (p. 258). Le pouvoir de représenter résiderait ainsi dans la capacité de classifier, marquer et assigner. Dans le cadre de la science-fiction et de ses nombreuses absences, ce pouvoir de représenter peut aussi tout simplement résider dans le fait d'être représenté ou non.

« Power, it seems, has to be understood here, not only in terms of economic exploitation and physical coercion, but also in broader cultural or symbolic terms, including the power to represent someone or something in a certain way -- within a certain 'regime of representation'. It includes the exercise of *symbolic power* through representational practices. » (p. 259)

Ainsi, les oeuvres occidentales de science-fiction, reflets des contextes sociopolitiques et des régimes de représentation des époques qui leur ont donné naissance, aussi réponses aux textes qui les ont précédées, démontrent logiquement un manque de représentations de femmes noires dans des rôles de tête. C'est une réalité qui évolue et change avec les nouvelles oeuvres ou « textes » qui sont produits aujourd'hui en 2018, tandis que notre contexte socioculturel se réclame d'être plus ouvert aux questions de races et de genres avec la popularité et la pression sociale de mouvements tels que Black Live Matters ou MeToo, et alors que de plus en plus de réalisateurs de couleur se retrouvent à la tête de films à gros budgets et dans des rôles de producteurs (Ava Duvernay, Ryan Coogler, Taika Waititi, etc.).

Joly (2015), en s'inspirant des travaux de H. R. Jauss, souligne l'importance de la notion d'attente dans le contexte d'une image ou d'un texte. Un texte, en s'insérant dans le

contexte des oeuvres qui l'ont précédé, présuppose aussi l'expérience antérieure de ses lecteurs. Le public d'une oeuvre « par tout un jeu d'annonces, de signaux -- de manifestes ou latents --, de références implicites, de caractéristiques familières » est prédisposé à un certain mode de perception (p. 58). Le genre de la science-fiction, en se construisant autour d'un effacement de personnes de couleur, prédisposerait ainsi véritablement son public à cette absence et en ferait d'elle une règle ou convention intrinsèque au genre lui-même.

Heureusement, comme conclut par Fairclough et Rieder dans sa présentation du système de genres, les textes changent par la récurrence de certains éléments et le système de genres évoluent lui aussi selon les conventions de son époque et les changements sociaux. En conséquence, cette règle implicite, aussi, peut changer. Il serait même possible de dire qu'elle est actuellement en train d'évoluer, tandis que les dernières sorties cinématographiques se font sites de lutte (Hall, 1997). Nous pouvons constater ce processus dans des films tels que *Le réveil de la Force* ou *Black Panther* qui cherchent à s'éloigner ouvertement de certains schémas raciaux et genrés qui leur sont antérieurs en mettant en place une forme de décontextualisation. Par exemple dans *Le réveil de la Force*, en mettant un Stormtrooper au premier plan, personnage jusqu'alors sans visage et sacrificable dans l'univers Star Wars, et en révélant que ce Stormtrooper est noir, offre une saisissante forme de décontextualisation au spectateur en déplaçant le sens de ce qui lui était alors familier. *Black Panther* en affichant une distribution principalement constituée d'acteurs noirs et en mettant en avant la technologie futuriste d'un pays (fictif) africain provoque aussi chez son spectateur un sentiment de décontextualisation.

Beaucoup d'autres thèmes et éléments peuvent être inévitablement retrouvés dans le genre de la science-fiction, le constituant ainsi tel que nous le connaissons. Il est possible de

supposer l'existence de trois grands thèmes majeurs : l'existence d'une technologie ou d'une science futuriste (*Total Recall, Inception, Avatar, 2001, l'Odyssée de l'espace, Matrix*), l'existence de civilisations extraterrestres avancées (*Star Wars, Star Trek, Arrival, Le Cinquième Élément*), et des projections pessimistes des futurs possibles de l'humanité en lien avec la technologie utilisée au moment de l'écriture du récit de science-fiction en question (*The Truman Show, The Divide, Black Mirror*). Le genre tend ensuite à explorer les conséquences pouvant être liées à ces trois éléments : interactions avec des extraterrestres (*E.T. l'extraterrestre, Aliens*), voyages dans le temps et l'espace (*Terminator, Interstellar*), clonage (*Moon, Auprès de moi toujours*), civilisations humaines post-apocalyptiques (*Waterworld, L'Armée des douze singes*), etc. En addition à ces thèmes et sujets récurrents dans le genre de la science-fiction, il nous est désormais possible de suggérer l'ajout de l'effacement des femmes noires.

Par ce chapitre, j'ai ainsi cherché à démontrer premièrement que la science-fiction cherche depuis ses débuts à explorer des questions sur le futur de l'humanité et les conséquences du développement des technologies, et deuxièmement que l'acte de représenter ou d'être représenté est lié à des jeux de pouvoir (Hall, 1997). Dans de telles circonstances et en considérant ces deux aspects, il est difficile de supposer que l'absence des femmes noires dans la science-fiction ne soit pas révélatrice d'une vision particulière du futur où elles seraient ici aussi absentes.

Pour Eshun (2003), il ne fait aucun doute que les représentations (ou ici le manque) de la diaspora africaine et du continent africain soient nuisibles à ces derniers et une façon de perpétuer une hégémonie raciale blanche. Il affirme l'idée que le pouvoir se renforce en partie par le contrôle des archives historiques et la dissimulation du passé et de l'histoire. Il propose

aussi qu'aujourd'hui, le pouvoir fonctionne semblablement par le contrôle et la production de futurs. « The powerful employ futurists and draw power from the futures they endorse, thereby condemning the disempowered to live in the past. » (p.289).

Il présente ensuite le concept de *SF* (science-fiction) *capital*, l'idée qu'il existerait une corrélation entre économie et informations sur le futur, et que la science-fiction, en offrant ses prédictions, permettrait d'imaginer des réalités sociales alternatives. Il théorise que la réalité sociale de l'Afrique est restreinte par les prédictions toujours négatives qui sont réalisées du continent, ou tout simplement par son inexistence dans ces mêmes prédictions. « African social reality is overdetermined by intimidating global scenarios, doomsday economic projections, weather predictions, medical reports on AIDS, and life-expectancy forecasts, all of which predict decades of immiscerization. » (p. 292). Il serait alors question d'une forme de futurisme qui, différant du futurisme italien ou russe, aurait pour but de trouver une balance entre anticipation et déterminisme afin de contrôler le futur et de créer du capital. Dans les mains de compagnies et des personnes au pouvoir, la science-fiction et le SF Capital serviraient à conserver l'état actuel des choses en termes d'inégalités sociales et économiques. Ainsi pour Eshun, c'est pour cette raison que l'Afrique et la diaspora africaine sont constamment laissées pour compte par la science-fiction dite « mainstream ».

Selon Eshun, il fut compris que pour protester face aux archives historiques coloniales il fallait mettre au point une « contre-mémoire » et réécrire notamment l'esclavage du point de vue de la diaspora africaine (p. 288) et des descendants des esclaves eux-mêmes. Il serait donc nécessaire que les personnes noires réfléchissent à des contre-futurs les positionnant cette fois-ci au cœur des prédictions. Kodwo Eshun parle alors d'afrofuturisme.

1.3 Les futurs de l'afrofuturisme

Dans son essai *Black to the Future* le journaliste américain Mark Dery (1994) décrit le mouvement afrofuturiste comme étant de la fiction spéculative qui traiterait de thèmes et d'inquiétudes propres aux Afro-Américains dans le contexte d'une culture technologique futuriste. Cependant bien que l'appellation ait émergé des États-Unis et ait donc initialement désigné les fictions adressant principalement l'histoire des Afro-Américains, l'utilisation du terme « afrofuturisme » a lentement évolué pour englober petit à petit au fil de ses nombreuses redéfinitions par d'autres auteurs, la fiction spéculative faite par et pour la diaspora africaine dans son ensemble.

Comme l'explique Lisa Yaszek (2006), l'afrofuturisme est difficilement dissociable de la science-fiction et il est quasi-impossible de tenter de le définir sans parler tout d'abord de ses liens, interactions et similitudes volontaires ou involontaires avec le genre. En effet, parmi les auteurs cités par Dery dans son essai et présentés comme faisant de l'afrofuturisme, la plupart se considèrent être avant tout des auteurs de science-fiction (Samuel R. Delany, Octavia Butler ou encore Nalo Hopkinson). Cependant, bien que l'afrofuturisme ne puisse complètement être dissocié de la science-fiction, comme l'explique Dery, le mouvement ne doit pas non plus être considéré comme étant uniquement un sous-genre de celle-ci à l'instar du space opera ou de la dystopie. « It is a larger aesthetic mode that encompasses a diverse range of artists working in different genres and media who are united by their shared interest in projecting black futures. » (Yaszek, 2006, p.42).

Dans son article *Further Considerations on Afrofuturism* (2003), Kodwo Eshun présente l'opposition cruciale qui existerait entre science-fiction et afrofuturisme. Si la

science-fiction est un outil qui permettrait d'asseoir un contrôle sur les futurs possibles de l'humanité en les conceptualisant pour aider à leur donner naissance, et aussi une manière de perpétuer certaines inégalités sociales et une hégémonie blanche, l'afrofuturisme se situerait en opposition. L'afrofuturisme serait le miroir de cette science-fiction motivée par le profit et perpétuant ou répétant des inégalités et enjeux de pouvoir spécifiques dans lesquels la diaspora africaine est soit ignorée, oubliée ou stéréotypée. L'afrofuturisme serait un outil de protestation et une façon de reprendre le contrôle à la fois sur le futur de la diaspora et sur les archives historiques de celle-ci en mettant, son histoire (ou ses histoires) au premier plan.

Courant qui traverse les barrières médiatiques, l'afrofuturisme peut englober toutes formes d'oeuvres ou de productions culturelles. On le retrouve ainsi en musique avec notamment les productions des artistes Sun Ra, Grace Jones ou George Clinton, et plus récemment comme source d'inspiration de divers artistes noirs telles que Beyoncé. On le retrouve aussi dans les arts visuels avec des artistes tels que Joshua May ou Adama Delphine Fawundu. Il est aussi très présent dans la littérature avec des auteures telles que Nnedie Okorafor, Octavia Butler, Nalo Hopkinson, etc. Et enfin, il peut aussi être repéré dans le cinéma à travers des productions telles que *Sankofa* de Hailé Gerima (1993), *The Last Angel of History* de John Akomfrah et du Black Audio Film Collective (1996), *Les Saignantes* de Jean-Pierre Bokolo (2005) ou, plus récemment et bien évidemment, *Black Panther*.

Le terme « afrofuturisme » est un terme flexible qui a beaucoup évolué au cours de la dernière décennie. Toutefois il englobait initialement des thèmes et idées plus ou moins spécifiques qu'il est important de resituer. En effet, l'un des éléments récurrents du courant était à l'origine la figure de l'extraterrestre et le concept des enlèvements extraterrestres. Il s'agit d'idées que l'on retrouve aussi régulièrement dans la science-fiction en général, mais

dans le cadre de l'afrofuturisme elles font résonnance avec une histoire et des sentiments propre à la diaspora africaine. En effet, elles prendraient racine dans l'histoire des Afro-Américains, qui descendant d'esclaves africains arrachés et enlevés à leurs familles, cultures et pays de naissance, ont longtemps été dénués du statut d'humains (socialement, mais aussi juridiquement et scientifiquement) et considérés « autres » dans les sociétés où ils furent forcés d'exister. Certains vont même plus loin dans cette idée, expliquant que l'afrofuturisme serait un courant né de la cruauté, plus spécifiquement de la cruauté de l'« imagination blanche » qui fut une condition nécessaire à la réimagination du futur par les Noirs (Avi, 2018).

La figure d'un autre ou d'aliens est aussi historiquement une métaphore fréquemment utilisée dans la science-fiction pour adresser les politiques de races. L'un des meilleurs exemples à cela étant le film *Avatar* de James Cameron (2009), qui à travers l'allégorie du peuple Na'vi, envahi et attaqué par les hommes, tente tant bien que mal (et plus mal que bien) de discuter et de critiquer le racisme, la colonisation, le capitalisme, et un impérialisme blanc. Malheureusement *Avatar* se base fortement sur des stéréotypes racistes, notamment sur celui du *White Messiah*, et encourage l'idée d'un multiculturalisme universel au détriment et/ou en ignorant les conséquences d'une longue histoire de racisme et d'inégalités (Baum, 2010).

Une autre figure fréquemment utilisée dans la science-fiction pour parler de races sans pour autant faire apparaître de personnes de couleur est aussi celle du robot. Tout comme l'extraterrestre, lorsqu'il est question de robots dans la science-fiction, il est souvent question d'envahisseurs ou d'êtres dotés d'une grande intelligence et présentant une certaine menace

pour l'humanité⁵. Ces « autres » utilisés dans la science-fiction pour parler de race par biais de métaphores et de comparaisons et retranscrivant souvent une forme d'anxiété (Nama, 2008, p.28), sont repris et réappropriés par l'afrofuturisme. On le retrouve dans le film *The Brother From Another Planet* (1984) dans lequel un alien ayant l'apparence d'un homme noir arrive sur Terre et fait face aux « étonnantes » politiques raciales de notre monde.

Un autre concept récurrent dans les oeuvres afrofuturiste est l'utilisation d'objets ou d'éléments faisant référence à l'Égypte ancienne et à la Nubie. « Egypt's rein in the ancient world and Nubia's influence stand as proof that cultures of dark-skinned people ruled advanced societies and shaped global knowledge. » (Womack, 2013, p.81). L'afrofuturisme est en effet aussi et principalement axé sur les technologies du futur et cherche à aborder celles-ci d'un point de vue ancré dans l'expérience de la diaspora africaine. Des références à l'Égypte des Pharaons et à la Nubie sont donc fréquentes puisque ces deux civilisations africaines sont reconnues pour leur grand avancement technologique par rapport au reste du monde à l'époque de leurs existences, et ont laissé de nombreuses traces historiques qui permettent d'avoir une idée assez précise de leurs sociétés et cultures.

L'artiste Sun Ra, souvent présenté comme un pionnier de l'afrofuturisme, utilise à de nombreuses reprises une esthétique rappelant l'Égypte des Pharaons. Son nom de scène lui vient d'ailleurs du dieu égyptien Ra. Dans le film de science-fiction expérimental *Space Is the Place* réalisé par John Coney (1974) et en partie écrit par Sun Ra, l'artiste joue son propre rôle et arrive sur une nouvelle planète appelée The Arkestra (du nom de son groupe). Sur un

⁵ On retrouve ce concept dans *Metropolis*, les *Terminator*, *Blade Runner*, et plus récemment dans le film *Ex Machina* (2015) et dans la série britannique *Humans* (2015) où des robots domestiques dotés d'une conscience et d'un libre arbitre tentent d'évoluer en tant qu'individus dans une société qui les considère d'abord comme de simples outils puis comme une menace pour l'humanité.

ciel bleu, il se dresse, arborant l'emblématique coiffe-Némès modifiée dans le but de lui donner un aspect plus extraterrestre. Il présente aussi dans l'oeuvre de nombreuses autres références au temps des Pharaons.

Space Is the Place est un film inhabituel qui peut être interprété de multiples façons. L'antagoniste principal, the Overseer, représente notamment l'incarnation du mal dans la communauté noire, un dirigeant qui se présente comme un homme charitable, mais n'est en réalité qu'un outil de l'hégémonie blanche. Quant à Jimmy Fey, il représente les noirs dans l'industrie de la musique dont les actions adhèreraient finalement au statu quo imposé par une société capitaliste blanche (Kreiss, 2008, p. 75). Pour Kreiss, *Space Is the Place* peut aussi être lu comme une réponse au Black Panther Party avec lequel Sun Ra partageait une vision différente, voire conflictuelle, de l'usage des technologies dans un futur noir (2008, p. 74).

Dans son ouvrage sur l'afrofuturisme, Womack accorde plusieurs chapitres à la présence des femmes dans les œuvres afrofuturistes, en abordant notamment leur place dans de nombreuses traditions africaines (The African Cosmos for Modern Mermaids, 2013, p.93), et en s'intéressant à diverses auteures du courant (The Divine Feminine In Space, 2013. p. 97). En effet, l'afrofuturisme regorge d'auteures noires que ce soit dans la littérature ou dans le cinéma, et construit de nombreuses représentations de femmes noires dans les différentes productions médiatiques qui le constituent. Une grande partie des histoires dites afrofuturistes ont ainsi tendance à avoir une femme noire comme protagoniste principal ou, comme le fait *Black Panther*, à avoir une ou plusieurs femmes noires dans des rôles majeurs.

Octavia Butler, célèbre écrivaine afro-américaine de science-fiction et considérée comme l'une des figures de proue de la littérature afrofuturiste par de nombreux auteurs, le démontre dans la plupart de ses oeuvres. En effet, la majorité des personnages principaux de

ses histoires sont des femmes noires, comme on peut le constater avec sa série *La Parabole* (1993), avec ses nombreuses nouvelles ou avec son dernier roman *Fledgling* (2005). Nnedi Okorafor, auteure afrofuturiste, peut aussi être citée. Que ce soit dans son roman pour enfant *Zahra The Windseeker* (2005) ou dans ses autres ouvrages pour adultes et jeunes adultes tels que *Akata Witch* (2011), *Qui craint la mort* (2010) ou la série *Binti* (2015), des femmes noires se trouvent toujours au cœur des histoires racontées.

Dans le cinéma dit afrofuturiste, en-dehors de *Black Panther* et de son éventail de femmes noires dans des rôles majeurs, il y a le personnage de Mona/Shola dans le film *Sankofa*. Mona, jeune mannequin afro-américaine déconnectée de ses racines africaines, remonte dans le temps et se retrouve dans le corps d'une jeune esclave à l'époque de l'esclavage. Cette expérience lui permet de renouer avec l'histoire et la culture de ses ancêtres. Dans *Les Saignantes* de Bekolo, les protagonistes sont Majoli et Chouchou, deux femmes noires impliquées dans une aventure macabre des suites d'un meurtre accidentel. Dans *Brown Girl Begins* (2017) de Sharon Lewis, l'histoire se concentre autour de personnage de Ti-Jeanne.

Ainsi, par la présence importante des femmes noires comme personnages complexes dans le mouvement, l'afrofuturisme offre un contraste saisissant avec la science-fiction dite traditionnelle. Cette présence peut peut-être s'expliquer par plusieurs mythes et légendes de la diaspora africaine. C'est du moins la supposition de Womack, qui dans son chapitre *The African Cosmos for Modern Mermaids*, s'attarde sur la place des femmes dans plusieurs légendes africaines et notamment sur le mythe des sirènes et de Mami Wata, présent dans de nombreuses cultures de la diaspora. Le mythe peut être retrouvé dans la culture Dogon, Togo ou encore Yoruba, mais aussi par exemple aux Antilles avec les Mama D'Leau.

Womack écrit : « The Mami Wata are also closely associated with Africans brought to the New World in the transatlantic slave trade. They inspired the Drexciya myth, of female slaves thrown overboard who now lives under the sea. » (p.87). Pour Womack, l'afrofuturisme est aussi une façon de célébrer et de renouer avec les cultures africaines et l'histoire de ce continent omis des archives historiques. Ainsi, la présence importante des femmes noires dans de nombreuses légendes africaines pourrait expliquer pourquoi le courant semble un tel vivier de talents noirs et féminins.

L'afrofuturisme met au premier plan l'idée d'un « divin féminin », en lien avec Mère Nature et ses principes tels que la créativité, l'intuition, le mysticisme. Et lorsque la science et la technologie sont abordées, c'est majoritairement en lien avec la guérison et pour aider l'humanité. L'idée d'un féminin divin, en lien avec Mère Nature, peut être retrouvé dans de nombreuses oeuvres afrofuturistes. Dans *Zahrah The Windseeker*, l'héroïne est née avec des dreadlocks faites de plantes et commence à développer des capacités extraordinaires. Afin de mieux comprendre qui elle est, elle s'enfonce dans une jungle mystérieuse regorgeant d'éléments surnaturels et magiques. Tous ces thèmes peuvent se trouver aussi dans le court-métrage *Pumzi* de Wanari Kahi, et dans la saga musicale *Metropolis* de Janelle Monáe.

En présentant *Pumzi*, Wanari Kahi parle davantage de science-fiction africaine que d'afrofuturisme à proprement parler lors de son entrevue donnée dans le cadre de l'exposition française *Si ce monde vous plaît* en 2013. Selon elle, *Pumzi* n'aurait pas été pensé comme de la science-fiction, puisqu'à l'origine le scripte se concentrait d'abord sur l'histoire d'une jeune fille vivant dans le futur. Suivant ensuite les conseils de son producteur lors du tournage du film, Kahi aurait alors décidé de retirer les quelques éléments fantastiques présents dans

le scripte pour que son film ressemble davantage à de la science-fiction comme définie populairement, et puisse clairement être identifié comme tel.

Elle exprime l'idée que la science-fiction et le fantastique soient des genres qui aient toujours existé en Afrique, mais qu'il est tout simplement aujourd'hui devenu plus facile de les partager avec le monde avec l'avènement des nouvelles technologies.

« I think science fiction has been a genre in Africa that has been used a lot for a long period of time. [...] If we think about science fiction as the use of science or something that is fictitiously science or speculative fiction within a story, then we've always used it. » (Kahiu, 2013)

Elle admet l'existence d'une tendance afrofuturiste naissante, mais explique que celle-ci n'est qu'un nouveau terme pour définir des oeuvres, des idées, courants et concepts, déjà existants. Ainsi, l'afrofuturisme serait un nouveau genre dans un système de genres en constante évolution, visant à établir une forme de « famille de ressemblances » (Wittgenstein) pour un ensemble de créations artistiques partageant certaines similitudes et n'ayant pas trouvé de place dans aucune autre catégorie du système.

Pumzi est un court-métrage de 21 minutes mettant en scène le monde dystopique de la communauté africaine fictive Maitu. La vie n'est plus possible à la surface de la planète et l'eau est une denrée extrêmement rare. Asha, le personnage principal de l'oeuvre, et les siens, survivent dans une citée-bunker en rationnant l'eau grâce à une technologie de filtration et de récupération extrêmement avancée. Lorsque Asha reçoit un colis anonyme contenant un échantillon de terre fertile provenant de l'extérieur, elle est déterminée à vérifier par elle-même si la vie est en effet de nouveau possible au-dehors. Elle s'oppose ainsi à tous les protocoles de sa communauté, abandonne tous ses privilèges et son statut, pour finalement sacrifier sa propre vie afin de faire renaître la Terre. Les thèmes abordés par *Pumzi* sont indéniablement environnementalistes et reprennent aussi avec précision les concepts et

thématiques clefs propres à l'afrofuturisme. Que ce soit dans l'idée d'une histoire futuriste centrée sur le continent africain, ou dans celle d'une technologie noire très avancée et d'une indescriptible connexion entre nature et féminité, *Pumzi* présente avec une certaine résonance l'imaginaire afrofuturiste.

Une autre œuvre, bien que différente sur de nombreux points, en fait de même. Il s'agit de la saga musicale *Metropolis* de l'artiste américaine Janelle Monáe. Constituée de plusieurs albums et vidéo-clips conceptuels, *Metropolis* est une histoire autant visuelle qu'auditive écrite par Monáe sur plusieurs années.

Par le biais d'un alter ego androïde appelé Cindi Mayweather, elle raconte l'histoire de Metropolis, une ville futuriste fictive où humains et androïdes cohabitent, les premiers ayant l'ascendant sur les seconds. En tombant amoureuse d'un humain, Cindi devient une proie pour les chasseurs de prime de son monde et doit prendre la fuite. Lorsqu'elle revient à Metropolis c'est dans le rôle de l'ArchAndroïde, une figure mythique qui soulève les androïdes contre les hommes et entraîne une révolte.

L'histoire est racontée dans les multiples chansons constituant les albums *The Auditions* (2003), *The ArchAndroid* (2010), *Electric Lady* (2013), et l'EP *The Chase* (2007). Ces mêmes albums sont accompagnés de clips, dont le court-métrage illustrant la chanson *Many Moons* sorti en 2008. Celui-ci semble d'ailleurs, d'un premier abord, bouleverser la linéarité de la saga *Metropolis*, mais il n'est en réalité qu'une représentation de la forme de « voyage dans le temps » propre à l'univers conceptualisé par Monáe. Sur le sujet, Sandifer (2015) écrit dans son essai sur la saga que *Many Moons* présente la figure multiple et en constante réactualisation qu'est le personnage de Cindi pour Monáe. En effet, tout comme il n'y aurait pas un monde, il n'y aurait pas une seule Cindi non plus, et elle serait une figure

d'éternelle résistance, renaissant et se réincarnant à chacune de ses disparitions. Telle serait ainsi la signification de l'histoire présentée dans la vidéo, mais aussi celle du titre lui-même, *Many Moons*, absent des paroles de la chanson et uniquement présent dans la citation présentée à la fin du clip : « I imagined Many Moons in the sky lighting the way to freedom. » Ces multiples lunes seraient Cindi elle-même.

Metropolis reprend de nombreux thèmes afrofuturistes tels que la réimagination d'un futur du point de vue des Noirs. Plus spécifiquement, *Metropolis* place les femmes noires en personnages principaux, puisqu'elles sont celles toujours présentées dans les vidéos illustrant les musiques et puisque Cindi, elle-même, est une femme noire. Dans *Metropolis*, s'il n'y a pas d'extraterrestres, il y a des robots, et ils font face à des formes d'oppressions similaires à celles rencontrées dans le passé (et aujourd'hui encore) par les Afro-Américains. En effet, *Metropolis* n'est en réalité qu'une réinterprétation des structures de pouvoir actuelles et des oppressions vécues par les Afro-Américains. La saga imagine une dystopie futuriste tout en retranscrivant les archives historiques d'un point de vue afro-américain.

Pumzi tout comme *Metropolis* sont des oeuvres afrofuturistes, cependant leurs liens avec le courant sont différents. *Metropolis* aborde le futur de la diaspora africaine d'un point de vue bien américain en s'ancrant fermement dans le passé des Afro-Américains, tandis que *Pumzi* se concentre sur le futur de quelques Africains par le biais d'une communauté d'Afrique de l'Est futuriste fictive. Ces différences s'expliquent par le contexte socioculturel différent des auteurs qui leur ont donné naissance. Cependant, ces différences font aussi grandement ressortir les quelques ressemblances qui unissent ces deux oeuvres. En effet, l'une comme l'autre a décidé de centrer leur réimagination du futur autour de l'histoire de

deux femmes noires se révoltant face aux règles d'une institution ou société oppressive et hermétique au changement.

Ainsi, la deuxième partie de ce mémoire explore comment les contextes propres à *Pumzi* et *Metropolis* influencent l'écriture de ces oeuvres et la façon dont ces particularités finissent par se rejoindre dans une vision commune de la réécriture du futur sous la point de vue des femmes noires. Cette partie tente aussi d'établir de quelle façon cette vision récurrente dans l'afrofuturisme entretient des liens et des résonances avec les mouvements féministes noirs.

2 – Éléments intertextuels de *Pumzi* et *Metropolis* : futurs passés et féminismes noirs

Comment *Pumzi* et *Metropolis* entretiennent-elles des liens avec les mouvements féministes noirs ? De quelles façons se joue cette intertextualité et où résident ces résonances ? Le féminisme noir est un courant de pensée et mouvement social au passé riche et aux revendications longtemps pensées et repensées par ses membres. Plusieurs féministes ont tenté au cours du temps d'établir les principes clefs d'une vision féministe noire, en définissant notamment ce que le courant est, et surtout ce qu'il n'est pas, et en quoi il diffère du féminisme blanc.

Ainsi, avant de tenter d'établir les façons dont les textes de *Pumzi* et *Metropolis* reprennent, réécrivent ou repensent sous une forme spécifique d'intertextualité, certaines particularités clefs du féminisme noir, il est important d'énoncer clairement les principes et politiques centraux de celui-ci. Dans une première partie, j'établis une courte généalogie des féminismes noirs en revenant sur les écrits de figures importantes telles que Patricia Hill Collins, bell hooks et le Combahee River Collective. Dans une deuxième et troisième partie, les œuvres *Pumzi* et *Metropolis* sont introduites par rapport à cette généalogie et à leurs intertextes.

2.1 Courte généalogie des féminismes noirs et définition de l'afrofuturisme féministe

Selon Womack, il ne fait aucun doute que l'afrofuturisme constitue un « espace féministe ». Elle entend par ce terme un lieu d'expression créatif où les femmes noires sont libres d'exister, où il existe une démocratie, un partage équitable des charges de travail, ainsi qu'une valorisation de la coopération et une claire opposition au racisme, sexisme,

heterosexisme, âgisme et classisme (Womack, 2013, p.108). Morris (2012), quant à elle, voit un lien irrémédiable entre l'afrofuturisme et le féminisme noir comme décrit par Patricia Hill Collins et bell hooks. Elle établit de nombreuses relations entre les concepts intrinsèques à l'afrofuturisme et les idées constituant la pensée féministe noire. Ainsi elle note que l'afrofuturisme souligne la centralité des Noirs dans les productions culturelles, les connaissances futuristes et la résistance à différentes formes d'oppression, ce qui fait écho à la pensée féministe noire qui affirme et défend l'importance des expériences, des connaissances et des différentes cultures constituantes de la diaspora africaine. Alors que l'afrofuturisme cherche à étendre le champ des possibilités qui s'ouvre lorsque les Noirs sont acteurs dans des projections futuristes, le féminisme noir cherche à établir une société où les Noirs peuvent affirmer leur agentivité (p. 152-153).

Pour Morris, cette synthèse entre la pensée afrofuturiste et la pensée féministe noire est très présente dans certaines oeuvres et notamment dans celles d'Octavia Butler. Elle la désigne sous le nom d'afrofuturisme féministe. « Afrofuturist feminism [...] reflects a literary tradition in which people of African descent and transgressive, feminist practices born of or from across the Afrodiaspora are key to a progressive future. » (Morris, 2012, p. 154). Dans son texte, elle analyse notamment le roman *Fledgling* (2005) de Butler, et ses liens intertextuels avec la pensée féministe noire.

Fledgling raconte l'histoire de Shori, un membre de l'espèce fictive fantastique Ina qui n'est pas sans rappeler la légende plus connue des vampires. Bien qu'elle ait l'apparence d'une jeune enfant afro-américaine de dix ans, elle en a en réalité 53 et se nourrit de sang humain. Dans cet univers, Hommes et Ina ont une relation symbiotique puisque les Ina ont besoin des hommes pour se nourrir, et qu'en se nourrissant des hommes ils injectent en ces derniers un

venin qui booste leurs systèmes immunitaires et allonge leurs espérances de vie. Morris voit dans cette réécriture du mythe du vampire, icône fantastique qui valorise habituellement masculinité et blancheur, une ouverture de celui-ci. Le cadre s'élargit ce qui permet à Butler d'aborder des questions en lien avec la race, la sexualité et l'intimité et de transcender l'idée d'une utopie universelle comme habituellement présentée dans le genre contemporain des histoires de vampires (p. 147). Cette reconstruction de l'imaginaire par le biais d'une réécriture de mythes ou de figures fictives populaires souvent utilisées pour réaffirmer blancheur et idéologies occidentales (telles que le vampire) est une caractéristique des œuvres de Butler. « Butler's rhetorical questions and subsequent answers reject the notion that speculative fiction is a "whites only" enterprise, arguing instead that the genre can incite transgressive epistemologies for a variety of people. » (Morris, 2012, p. 155). Ainsi la majorité des œuvres d'Octavia Butler présente les histoires complexes de personnes de couleur, et des futurs où ils jouent un rôle central, en particulier les femmes noires. Par ce fait, elle est une figure importante de l'afrofuturisme féministe puisqu'elle retranscrit des tenants principaux de la pensée féministe noire par le biais de la fiction fantastique et futuriste.

Morris ne précise pas s'il existe des œuvres afrofuturistes qui ne soient pas féministes, mais il est possible de suggérer, considérant le fait qu'elle ait conçu une nomination particulière (« afrofuturisme féministe »), que toutes ne partagent pas forcément un accent sur le féminisme noir. Ce n'est en soit pas particulièrement surprenant puisque l'afrofuturisme peut être caractérisé par sa grande diversité. Bien qu'il tente principalement d'imaginer des futurs selon la perspective de la diaspora africaine, il transcende aussi les genres et peut construire son aspect futuriste de multiples façons. Par exemple, dans *Qui craint la mort*, bien que l'histoire se passe dans un futur post-apocalyptique, l'accent n'est jamais mis sur la technologie ou l'aspect

futuriste, mais sur le surnaturel et le spirituel. Dans *Zahrah the Windseeker*, Okorafor porte plus d'attention à la technologie solar punk, mais l'histoire elle-même demeure centrée sur le développement du personnage de Zahrah et son acceptation de sa profonde connexion avec le monde des esprits. En opposition, dans *Pumzi*, la technologie et la façon dont elle a été développée par la communauté Maitu, afin de lui permettre de survivre dans un environnement aride et inhospitalier, joue un rôle central dans l'histoire et dans sa bonne compréhension. Dans *Black Panther*, bien que l'aspect spirituel soit prévalent et que le film aborde d'autres thèmes, l'aspect futuriste de la technologie joue aussi un rôle majeur puisque c'est sur cette dernière que repose une partie du conflit central.

Ainsi, il est nécessaire de s'interroger : *Pumzi* et *Metropolis* sont-elles des œuvres dites afrofuturistes féministes ? Retranscrivent-elles ou font-elles échos à des idées féministes noires ? Comment construisent-elles ce lien entre futurisme et afroféminisme ?

Pumzi tout comme *Metropolis* se caractérisent par un aspect transgressif vis-à-vis de la majorité des œuvres futuristes ou de science-fiction qui les ont précédées. En effet, ces deux œuvres mettent l'accent sur des futurs où des personnages noirs dans des rôles centraux, ce qui est un aspect rare de la science-fiction. De plus, dans le cas de *Pumzi*, la quasi-absence de personnages blancs représente un contraste significatif par rapport au paysage cinématographique conventionnel. Or, l'absence ou la présence sont d'autant plus flagrantes lorsque le spectateur ou le lecteur d'une œuvre a des attentes particulières, construites par les textes similaires antérieurs à celui qu'il s'apprête à consommer. Reprenant les idées de Joly (2015) sur l'horizon d'attente et celles de Fairclough (1992) sur l'intertextualité, de quelles façons peut-on dire que *Metropolis* et *Pumzi* répondent ou réécrivent les principaux tenants du féminisme noir ? Dans l'optique d'une forme d'intertextualité, les textes afrofuturistes

féministes peuvent être lus comme répondant aux idées féministes noires ou comme ayant été anticipées par celles-ci.

Dans l'introduction de l'anthologie *Black feminism* (2008), Elsa Dorlin réalise une courte rétrospective du féminisme noir -- de ses origines à ce qu'elle nomme sa troisième vague -- et relate ainsi l'évolution de différents principes idéologiques le constituant. Afin d'établir clairement les principales idées du mouvement, je présente ici un survol de cette rétrospective.

Selon Dorlin, le féminisme noir est indissociable de l'histoire de l'esclavage nord-américain, de même que le féminisme noir qui a par la suite émergé en Europe est difficilement séparable de l'histoire de l'esclavage des pays européens (p. 14). Le féminisme noir comme il a émergé aux États-Unis ne peut aussi être complètement déconnecté des mobilisations féministes du XIXe siècle, elles-mêmes liées aux mouvements abolitionnistes. « Les femmes engagées dans la lutte abolitionniste font l'apprentissage de l'action politique -- réunions publiques, prises de parole, actions directes, tracts, affiches -- et élaborent progressivement des revendications féministes : c'est de la mobilisation abolitionniste qu'est né le mouvement suffragiste américain. » (Dorlin, 2008, p. 15). Dès la création des premières associations féministes, la question de la place des femmes et épouses blanches par rapport à celle des Noirs et donc, par conséquent, des femmes noires (les excluant ainsi de la catégorie « femmes »), divise les féministes. C'est une question complexe. Dorlin cite les propos de la féministe Elizabeth C. Stanton : comment accepter que les épouses des citoyens de la « race anglo-saxonne » soient reléguées plus bas que les Noirs, anciens esclaves, ou que les immigrants irlandais, à peine débarqués ? (p. 15). Pour Dorlin, le racisme au sein des associations féministes peut être aussi en partie lié à l'extrême importance de l'idéologie ségrégationniste des États du Sud et à sa diffusion dans l'ensemble de la société. Dans ce contexte, certaines leaders du mouvement féministe ont cherché à rallier

les femmes du Sud au détriment des femmes descendantes d'esclaves bien que nombre d'entre elles aient été à l'origine du mouvement (Dorlin, 2008, p. 17).

« La catégorie politique 'femmes', autrement dit celle du sujet politique du féminisme, implose donc littéralement sous l'effet du racisme de certaines militantes féministes. En considérant que les 'femmes' seraient prioritaires par rapport aux Noirs, on suppose que toutes les femmes sont 'blanches' et que tous les Noirs sont des 'hommes'. » (Dorlin, 2008, p. 18)

Cette phrase est un motif important des idées et motivations qui ont fondé les féminismes noirs. En effet, elle est d'ailleurs le titre d'une célèbre anthologie féministe datant de 1986 : *All the Women are White, All the Blacks are Men But Some of Us Are Brave* (Hull et al.).

Ces premières dissensions marquent profondément l'histoire du mouvement féministe bien qu'elles seront longuement occultées par la suite. En 1969 paraît *An argument for Black women's liberation as a revolutionary force* de Mary Ann Weathers, qui aborde justement cette question de séparatisme féministe et le mythe du matriarcat noir ou du moins les stéréotypes racistes de la féminité noire violente et indigente. Suivant des idées similaires à celles véhiculées par ce texte, et notamment du concept d'une oppression commune de toutes les femmes quel que soit leur origine et couleur de peau, des féministes afro-américaines fondent en 1973 la National Black Feminist Organization (ou NBFO). Cette organisation donne notamment naissance au Combahee River Collective, un collectif féministe et lesbien radical.

En 1977, le Collectif rédige un célèbre manifeste appelé *A Black Feminist Statement*. Dans ce dernier il revendique son opposition au racisme et aux agressions sexuelles, hétérosexuelles et classistes et se présente comme ayant pour but de développer une forme d'analyse pratique basée sur l'imbrication des principaux systèmes d'oppression. Ainsi, le Combahee River Collective, voit le « féminisme Noir comme le mouvement politique logique pour combattre les oppressions multiples et simultanées qu'affronte l'ensemble des femmes de

couleur. » Les convictions politiques du Collectif se basent sur la croyance qu'au moment où le manifeste fut rédigé, dire que l'oppression vécue par une femme noire est uniquement en lien avec le fait qu'elle soit biologiquement une femme est problématique. La situation des femmes qui sont femmes ET Noires amène une expérience politico-socio-économique particulière et donc une perspective épistémologique différente des autres groupes, dont celui des femmes blanches en général. Cette perspective fonde d'ailleurs le concept de l'intersectionnalité tel que proposé par la féministe noire Kimberlé Crenshaw en 1989. En effet, celui-ci désigne spécifiquement l'entrecroisement et l'interaction pouvant exister entre race, genre et autres catégories de différences et les conséquences de ces interactions en termes de jeux de pouvoir (Davis, 2015).

Le Combahee énonce aussi la volonté d'encourager la libération des femmes noires parce qu'il s'agit d'une nécessité liée à un besoin d'autonomie évident et logique pour des personnes libres et indépendantes. Cette volonté est présentée comme simple, mais pourtant différente de celle de tous les mouvements sociaux ayant précédé le Collectif, qui n'ont jamais considérés l'oppression des femmes noires comme leur étant spécifique. Le Collectif s'établit aussi comme anticapitaliste de par l'intersection de ses rapports à l'intérieur du capitalisme, s'ancrant dans la conscience que la libération des opprimés nécessite la « destruction des systèmes politico-économiques capitalistes et impérialistes ». Enfin, il se présente comme solidaire aux hommes noirs progressistes en opposition au « factionnalisme prôné par les femmes blanches », puisque la situation des femmes noires en tant que Noires nécessite une forme de solidarité avec les hommes noirs sur la question raciale, ce que les femmes blanches ne connaissent pas.

Cet important manifeste bâtit les fondations du féminisme noir. Et lorsque dix ans plus tard, Patricia Hill Collins présente sa propre vision du féminisme noir dans son texte *La construction sociale de la pensée féministe noire* (1989), elle se base sur ces principaux concepts présentés dans ce texte du Combahee River Collective. Entre la publication du manifeste du Collectif et des écrits de Collins, les féminismes noirs évoluent afin de se vouloir un véritable mouvement politique de masse visant à provoquer des changements sociaux (hooks, 1984).

Ainsi, Collins présente les actes de résistance des femmes noires comme principalement opposés à deux grandes idées. Premièrement, à l'idée que les groupes subordonnés s'identifient aux puissants et ne disposent pas d'interprétation indépendante valide pour rendre compte de l'oppression qu'ils subissent. Deuxièmement, à l'idée que les opprimés sont moins indépendants que les personnes qui les oppriment, et donc ne possèdent pas un point de vue qui leur est propre (Collins, 1989). La pensée noire féministe lutte ainsi en partie contre le principe que les personnes opprimées, en ce cas les femmes noires, sont incapables d'exprimer une pensée indépendante et sont foncièrement inférieures aux personnes qui les dominent. Pour Collins, les femmes noires perçoivent la réalité d'une façon différente des personnes qui ne sont ni noires ni femmes, car leur expérience de cette réalité est en elle-même différente à cause d'un statut social et économique particulier. Cette perception différente n'est pas en soi inférieure à toutes autres perceptions, mais les groupes dominants tendent à la présenter comme telle et à asseoir la supériorité de leur propre perception de la réalité. « Si les points de vue des groupes opprimés sont discrédités et réprimés par les plus puissants, c'est notamment parce que la définition d'un point de vue spécifique encourage la résistance à la domination. » (Collins, 1989, p. 140). Hill présente ainsi le féminisme noir comme visant à la libération des voix opprimées – celle des

femmes noires --, comme une critique du sexisme, du racisme, du système de classe, et comme encourageant la recherche d'agentivité, d'idiosyncrasie et d'autodétermination pour les femmes noires.

L'idée que l'afrofuturisme soit un « espace féministe » (Womack, 2013) prend ici tout son sens. L'un des principaux aspects de l'afrofuturisme est de présenter le point de vue d'un groupe opprimé et de lui offrir un lieu d'expression et de reconnaissance. Le mouvement cherche aussi à contester l'infériorité de la diaspora africaine, notamment la perception d'une infériorité au niveau des ressources ou de la technologie. Dans *Black to the Future* (1994), Mark Dery parle de l'afrofuturisme comme d'une forme de science-fiction abordant des thèmes et des inquiétudes spécifiquement afro-américains dans le contexte d'un univers technologiquement avancé. Il soulève l'idée d'une réécriture de l'histoire d'un point de vue différent, idée qui est partagée par Kodwo Eshun (2003). Ainsi, l'afrofuturisme est basé sur la volonté de création d'un lieu d'expression pour les différents points de vue de la diaspora africaine dans toutes leurs complexités. Cela à travers la réécriture des archives historiques, mais aussi à travers la réimagination de futurs en prenant cette fois-ci en compte le présent et la réalité comme perçue par des groupes historiquement opprimés. Ainsi, en ce sens certains courants de l'afrofuturisme se construisent comme des espaces féministes ou tout du moins comme un acte de résistance féministe tel que présenté par Patricia Hill Collins.

Cette dernière poursuit sa pensée autour de l'idée d'une perception et d'une expérience différentes de la réalité par un groupe donné. L'expression de ce savoir situé peut encourager les membres du groupe en question à développer de nouvelles définitions de leurs propres existences, renforçant ainsi l'existence d'un point de vue particulier au groupe. Ainsi la pensée féministe noire a pour but d'encourager la création des identités collectives chez les femmes

noires, réécrivant et s'appropriant une vision d'elles-mêmes et de leur réalité différente de celle présentée par les groupes dominants (Collins, 1989, p.142).

L'afrofuturisme, en contestant l'infériorité de la diaspora africaine dans ses oeuvres, en offrant un lieu d'expression d'un point de vue opprimé et en cherchant à promouvoir ce même point de vue, se présente ainsi clairement comme un acte de résistance féministe ou tout du moins un espace de lutte et de résistance féministe. Cependant, les oeuvres afrofuturistes ne sont pas en elles-mêmes féministes et la catégorie imaginée par Morris a toute sa place. En effet, si les oeuvres afrofuturistes cherchent en essence à stimuler et à présenter les perceptions particulières des Noirs, toutes ne présentent pas celle des femmes noires. Pour Morris, les oeuvres d'Octavia Butler peuvent être définies comme afrofuturistes féministes justement parce qu'elles présentent avec plus de précision des points de vue et des réalités des femmes noires.

En considérant tous ces éléments, peut-on dire de *Pumzi* et de *Metropolis* qu'elles reflètent, font écho ou réécrivent, d'une certaine manière, les principales idées et idéologies constituant le mouvement féministe noir ? Elles présentent toutes deux un point de vue différent de celui habituellement offert par les oeuvres de science-fiction, décrivant et valorisant une réalité perçue par les Afro-Américains dans le cas de *Metropolis* et par les Kenyans dans le cas de *Pumzi*. Elles sont toutes deux véhicules d'un savoir situé, véhicules de connaissances, de visions et d'expériences habituellement opprimées ou ignorées dans le genre de la science-fiction ou plus largement dans le futurisme (signifiant ici l'imagination et la création de futurs).

Pumzi et *Metropolis* mettent en avant les actions héroïques de deux femmes noires dans des univers futuristes fictifs, et leurs révoltes personnelles face à des systèmes oppressifs et injustes. Asha, dans *Pumzi*, se sacrifie afin de sauver sa propre communauté d'une vie d'enfermement physique, mais aussi spirituel et, pour se faire, va à l'encontre de toutes les règles

établies et défie l'autorité. Cindi, dans *Metropolis*, se dresse face à un système de classe humains-androïdes sur lequel est régi le monde dans lequel elle vit et mène ses semblables dans une révolution afin d'obtenir équité et justice. Personnages centraux, la narration explore leurs perceptions et expériences des futurs dans lesquels elles évoluent, futurs eux-mêmes construits sur l'idée d'une technologie noire extrêmement développée. Les deux œuvres mettent au cœur de leurs intrigues les intérêts et problèmes propres à des communautés noires différentes. Dans *Metropolis* en réimaginant les difficultés et oppressions propres aux Afro-Américains, et dans *Pumzi* en détaillant un futur post-apocalyptique comme vécu par une communauté africaine et en mettant en relief l'importance de la spiritualité dans le futurisme technologique et des difficultés contemporaines telles qu'un difficile accès à l'eau.

Ainsi, ces deux œuvres retracent les expériences et points de vue spécifiques de leurs auteurs et diffèrent par ce fait dans leur expression du futur. Cependant, elles retranscrivent toutes deux une volonté de mettre au premier plan les réalités vécues de communautés noires, plus spécifiquement de femmes noires, et de discuter des particularités inhérentes de celles-ci.

L'entrecroisement de l'univers de Cindi Mayweather et de celui de Janelle Monáe ne permet pas de doutes quant à la question de si oui ou non la saga musicale offre un lieu de redéfinition des femmes noires par le biais de l'expression d'une expérience particulière. *Pumzi* contredit quant à elle l'idée d'un savoir noir inférieur en établissant un futur où une communauté africaine dirigée par un conseil matriarcal possède une technologie avancée lui permettant de survivre dans un environnement post-apocalyptique stérile. De plus, *Pumzi* s'établit dans une science-fiction reprenant des thématiques familières de la SFF africaine. Le film met notamment en avant l'importance du spiritualisme, soulignant une vision de la science-fiction et du futurisme qui diffère avec celle habituellement représentée dans les œuvres similaires. *Pumzi*

est l'expression de l'individualité et d'une expérience particulière de sa réalisatrice. Le personnage d'Asha remet aussi en question les attentes associées au genre de la science-fiction, projetant une image des femmes noires différente de celle généralement dessinée par ce type d'œuvres cinématographiques. Ou plutôt, une image généralement absente ou effacée de ce type d'œuvres.

Ainsi, *Pumzi* et *Metropolis* apparaissent comme à la fois des lieux de résistance féministe de par leur appartenance au mouvement afrofuturiste, et des œuvres reprenant les concepts et les idées principales du féminisme noir. Il est donc possible de dire de ces deux œuvres qu'elles sont afrofuturistes féministes à leurs manières, grâce à leurs façons spécifiques d'exprimer l'imaginaire et les vécus de leurs créatrices.

La suite de ce chapitre explore les différences et spécificités exprimées dans ces deux œuvres et la façon dont elles ont été construites intertextuellement avec les discours qui les ont précédés. Il est ici question d'une large tapisserie, chaque parcelle un assemblage d'une multitude d'éléments prédéfinis et formant dans cette reconstruction des motifs nouveaux, qui eux-mêmes en s'associant produisent une œuvre différente et soudainement cohésive. En effet, si *Pumzi* et *Metropolis* peuvent être lus comme répondant intertextuellement aux principaux tenants de l'idéologie féministe noire, ils ne sont pas les seuls discours à les avoir anticipées. En elle-même, et comme tout autre discours, elles ont été façonnées par une multitude d'œuvres et aussi par les contextes et attentes spécifiques de leurs environnements.

2.2 Le fantastique et la science-fiction africaine : intertextes de *Pumzi*

En expliquant que la science-fiction et le futurisme furent toujours une partie intégrante des histoires africaines, Wanari Kahiù fait référence aux fictions spéculatives du continent et à une longue tradition de réalisme magique et de fantastique dans la narration. Cette partie aura ainsi pour but d'explorer ce lien entre afrofuturisme et traditions fantastiques par le biais de *Pumzi*.

Dans son essai *Introduction: African Science Fiction* (2016), Moradewun Adejunmobi appuie cette déclaration et confirme les liens existants entre le réalisme magique africain et la science-fiction africaine. Selon lui, la majorité des auteurs africains considèrent que les représentations de technologies futuristes fonctionnelles appartiennent au domaine de la fiction spéculative plutôt qu'à celui des fictions réalistes. Cette perception proviendrait du fait que les promesses technologiques furent rarement réalisées dans une Afrique postcoloniale (p.268). Il n'existerait ainsi par de strictes séparations entre les fictions futuristes discutant l'usage de la technologie et les fictions faisant usage du surnaturel et du folklorique. Certaines histoires iraient jusqu'à réécrire des événements historiques et à mêler à ces réécritures technologies et surnaturel. Il serait alors question d'« Histoires spéculatives », le mot « Histoires » prenant ici un grand H, car faisant référence à l'Histoire et à l'historique⁶.

Le court-métrage *Afronauts* (2014) de Frances Bodomu illustre à la perfection cette idée de fiction futuriste teintée de surnaturel cherchant à réécrire l'histoire telle qu'elle est aujourd'hui connue. Le film s'inspire d'un fait réel : en 1964 la Zambie se lance elle aussi dans

⁶ Ian MacDonald donne à cette disparition de frontières entre magique et science, et entre tradition et modernité, le nom de « jujutech » (2014, p. 50).

la guerre des étoiles menée par les États-Unis et l'URSS. Peu de temps après l'indépendance du pays, Edward Mkuku Nkoloso, vétéran de guerre, rêve d'envoyer 12 Africains sur la Lune. Il lance un programme de recherche spatiale et recrute de jeunes cadets qu'il forme tout en construisant une fusée capable de les emmener dans l'espace. Malheureusement, la fusée finalement construite ne décollera jamais et le projet sera lentement démantelé par manque de financements et de soutien du gouvernement. Ce dernier prendra en effet peu à peu ses distances du projet.

Dans *Afronauts*, Frances Bodomo explore l'histoire de Matha Mwamba, l'une des cadettes choisies pour cette aventure spatiale. Historiquement, elle finira par tomber enceinte et par retourner chez ses parents. Cinématographiquement, cette partie de sa vie n'est pas représentée, le spectateur doit supposer de son existence grâce aux bribes de l'histoire originale qui lui sont présentées. Les décors et l'ambiance surnaturels du film accentués par l'utilisation du noir et blanc poussent le spectateur à s'interroger sur la justesse historique. Est-ce que la fusée zambienne est déjà arrivée sur la Lune ? Ou sommes-nous encore sur Terre ? Matha Mwamba, jouée par l'actrice albinos Diandra Forrest ajoute une couche d'irréalité au récit. Sa peau pâle et son afro blond contrastent avec la peau et les cheveux noirs des autres cadets du film et avec les paysages lunaires grisâtres en arrière-plan.

Adejunmobi cite ensuite les travaux de Brady Smith, qui en analysant deux romans de l'auteure sud-africaine Lauren Beukes (*Moxyland* et *Zoo City*) soulève la présence d'un thème récurrent dans la fiction spéculative africaine. Selon lui, le mélange de technologie et de spiritualité ou magie propre à la science-fiction africaine et très présent dans les oeuvres de Beukes, n'est pas l'expression de la nostalgie ou du désir de retourner à un état naturel antérieur. Ce mélange serait en réalité la visualisation d'un futur postcolonial dans lequel technologie et

formes de vie ne font plus qu'un. « In this future world of hybrid technologies and life forms, ancestral worship migrates to new media technologies, instead of disappearing, and humans become one with both nature and infrastructure. » (p. 271) De plus, dans la vision futuriste de l'Afrique du Sud présentée par Beukes, l'avancement de la technologie ne suffit pas à résoudre les tensions sociales héritées du passé.

Cette conception du futur et de la technologie peut être aisément retrouvée dans *Pumzi*. En effet, malgré la technologie avancée que possède la communauté Maitu, il existe malgré tout une forme de hiérarchie au sein de celle-ci avec des personnes placées au plus bas de l'échelle qui sont chargées de produire l'énergie nécessaire au fonctionnement des infrastructures par l'effort physique, ou chargées de l'entretien et du nettoyage des dites infrastructures. Le lien entre humain, nature et spiritualité peut aussi être perçu dans les rêves et les visions d'Asha, ainsi que dans son sacrifice final. On constate ainsi ici un lien inévitable intertextuel entre les histoires et traditions ayant précédé la réalisation de *Pumzi*. *Pumzi*, comme la grande majorité de tous textes ou discours, est une forme de réécriture volontaire ou involontaire de ceux qui l'ont précédé.

Kahiu a volontairement retiré la majorité des éléments fantastiques et surnaturels qui faisaient initialement partie du court-métrage afin de le conformer à une idée plus répandue de la science-fiction (Kahiu, 2009). Il est donc ici réellement question d'une construction de récit axée sur les textes précédents qui ont établi les règles du genre. Cependant, quelques éléments spirituels demeurent, par exemple lorsque Asha respire une portion du mystérieux paquet de terre qui lui a été envoyé et est inexplicablement transportée dans un environnement aquatique. Cette vision guide ses choix et ses décisions et sera perçu par le personnage comme une prophétie un message divin.

Cette perspective spirituelle et surnaturelle mêlée à une vision futuriste peut aussi être retrouvée dans l'oeuvre de Nnedi Okorafor. Dans son roman *Qui craint la mort*, bien que l'histoire se déroule dans un univers ouvertement post-apocalyptique, la magie et la spiritualité imprègnent les pages. En effet, Onyesonwu le personnage principal, tente de mettre un terme au génocide de son peuple par l'usage de ses pouvoirs magiques. Elle prend aussi la mesure de son destin grâce à un voyage dans le monde des esprits. *Qui craint la mort* se déroule dans un Soudan post-holocauste nucléaire, où le peuple Nuru a la peau pâle cherche à exterminer les Okeke, peuple à la peau foncée. Les Nuru sont motivés par les instructions d'un livre religieux, ce qui n'est pas sans rappeler des conflits et guerres contemporains. Malgré l'aspect futuriste du roman, la technologie présente dans l'ouvrage est ancienne, contrebalancée par l'importance que prend la magie et le spirituel.

Le futur présenté dans *Qui craint la mort* et *Pumzi* peut sembler empreint de pessimisme, mais l'un comme l'autre offre un réalisme sombre et perturbant toujours parfaitement contrebalancé par une attention portée à l'importance de la gentillesse dans la nature humaine, de la spiritualité, et de la magie. Dans *Pumzi*, le désespoir d'Asha en découvrant un désert aride et infernal là où elle pensait trouver un arbre gigantesque est contrasté par la touche d'espoir finale du court-métrage lorsqu'on découvre une forêt tandis que la caméra survole la dernière scène avant le générique final. Ces moments de joie et de triomphe dépendent donc principalement du spirituel et d'un accent mis sur les choses dites « naturelles » (famille, amitié, nature, etc.) et non technologiques. Ce pessimisme est d'ailleurs partagé par Janelle Monáe dans *Metropolis*, puisque le futur qui y est présenté reprend les erreurs du passé en créant technologiquement une nouvelle classe d'êtres exploités.

En termes de cinéma, la science-fiction est un genre qui a seulement récemment commencé à prendre de l'importance sur le continent africain (Eatough, 2015). La majorité des films ou courts-métrages de science-fiction d'Afrique subsaharienne sont récents et ont émergé en même temps que *Pumzi* ou quelques années avant ou après. Dans *African Science-Fiction and the Planning Imagination* (2017), Matthew Eatough explique cette nouvelle popularité du genre en Afrique subsaharienne que ce soit dans le cinéma et la littérature par un contexte historique et social particulier. Suite à de nombreux changements structurels et économiques, le marché du livre africain aurait connu une crise importante dans les années 80 dont il n'a récupéré qu'au début des années 2000 accompagné d'un important changement de valeurs et de perception vis-à-vis du réalisme.

« Disillusionment with failed economic policies -- including the rejection of the socialist pact that had underwritten the independence movements -- combined with the unrest over the proliferation of military dictatorships, convinced many writers that the “reality” being promoted by nation-states was not the same “reality” being experienced by the populations. » (p. 240)

Cette forme « d'antiréalisme » se serait exprimée par l'idée que la réalité puisse aussi se présenter à travers la subjectivité de l'auteur ou des connaissances culturelles en relation avec le folklore, les légendes et récits transmis oralement. Cette forme de protestation peut-être notamment ressentie dans *Beti and Amare* de Andy Siege (2014). Le réalisme magique qui en a émergé était ainsi une réponse directe aux contradictions entraînées par la globalisation de l'économie (Eatough, 2017, p.240).

Eatough associe aussi la croissance lente de la science-fiction sur le continent africain et plus spécifiquement au Nigéria, son point de référence, à plusieurs mesures économiques prises vis-à-vis de l'éducation. Selon lui, la popularité de la science-fiction aux États-Unis après la Deuxième Guerre mondiale est directement en lien avec un investissement fédéral

majeur dans la recherche scientifique qui prenait alors principalement place dans des laboratoires universitaires. « The ambitious engineering projects that emerged from these labs promised technologies whose long-term effects were far from clear—nuclear power plants, synthetic pesticides, powerful supercomputers, and many others. » (p. 243). La population devenant plus éduquée et ayant davantage accès à l'université avait en main les outils pour penser une science amatrice et concevoir des futurs probables en imaginant le développement possible de plusieurs nouvelles technologies.

Eatough explique comment, dans le but de faire des économies, la Banque Mondiale a encouragé les étudiants africains à poursuivre leurs études universitaires à l'étranger dans les années 80 et a redirigé les fonds des départements des arts et des sciences sociales vers la construction d'écoles supérieures professionnelles et techniques sur le continent. Une fuite des cerveaux conséquente en a ainsi résulté. Aujourd'hui, dans un courrier de l'UNESCO (janvier-mars 2018), il est possible de lire que le Fonds monétaire international (FMI) estime qu'en 2050, 34 millions de travailleurs africains qualifiés vivront à l'étranger. Selon Eatough, ces éléments ont eu une influence majeure dans l'évolution de la popularité du genre de la science-fiction en Afrique subsaharienne.

Il s'interroge ensuite sur les changements et les décisions socio-économiques qui ont entraîné la récente vague de considération pour la science-fiction depuis le début des années 2000 après de nombreuses années de désintéressement. Selon lui ce sont ces changements structurels et sociaux qui ont encouragé l'apparition de réalisateurs tels que Wanari Kahiu.

Alors que jusqu'à cet instant, la Banque Mondiale avait promu des actions immédiates afin de réduire la pauvreté de façon viable, elle se mit à soutenir ouvertement l'importance sur le long terme de réformes institutionnelles. Les institutions furent ainsi encouragées à

planifier leurs restructurations afin de viser la création futures de sociétés plus égalitaires. Le résultat de ces changements et restructurations étant uniquement inscrits dans un futur distant, vague et indistinct, ces mêmes institutions pouvaient promettre qu'elles auraient dans l'avenir les bons outils démocratiques qui leur permettraient d'assurer aux plus pauvres les services sociaux nécessaires à leurs besoins. « What an institution does in the future is the same as what it has done in the past, and this consistency lends its actions an aura of “sustainability.” » (Eatough, 2017, p. 248)

L'aboutissement de ces changements n'existant que dans un futur lointain, dans le présent ils n'existent que sur le papier ou dans l'imagination des gens qui les conçoivent. Ces décisions politiques et économiques ont, selon Eatough, largement contribuées à la création d'un imaginaire liant la justice sociale à quelque chose de lointain (« to the longue durée », p. 248). Cela a non seulement valorisé le travail des planificateurs eux-mêmes, mais aussi encouragé un espace de création de multiples visions futuristes. Ainsi, la récente montée en popularité de la science-fiction africaine serait une façon de capturer certains problèmes sociaux et leur développement sur la « longue durée » imposée par les institutions.

L'un des premiers films africains de science-fiction est le film américano-néo-zélando-sud-africain *District 9* (2009). Il est difficile de parler de science-fiction africaine sans parler de lui. Prenant place à Johannesburg, il raconte l'histoire d'extraterrestres ayant atterri dans la ville et étant confinés dans des zones (ou ghettos) spécifiques. Ces extraterrestres travaillent comme des esclaves et sont exploités par une firme qui cherche à se servir de leur armement. Réalisé par le sud-afro-canadien Neill Blomkamp, le film a remporté plusieurs Oscars du cinéma et rencontré un certain succès au box-office. Il se base sur de nombreux faits historiques sud-africains et le titre du film lui-même est une référence au District 6, zone

qui fût déclarée réservée aux blancs en 1966, entraînant l'expulsion d'environ 60 000 habitants majoritairement coloueds. Il s'agit ici aussi d'une forme de réécriture de faits historiques, cependant il est intéressant de noter que la spiritualité a dans cette œuvre une importance moindre. *Distric 9*, contrairement à *Pumzi* ou *Qui craint la mort*, semble s'ancrer profondément dans des discours et textes de science-fiction américaine où la technologie et l'idée d'un extraterrestre dans le rôle métaphorique de « l'autre » sont prépondérantes à la différence de thèmes plus spirituels.

Plus récemment, il y a eu le film *Beti and Amare* (2014) de Andy Siege. On y retrouve l'idée d'Histoires spéculatives, avec une héroïne, Beti, qui échappe aux troupes de Mussolini dans l'Éthiopie de 1936 et est sauvée de terribles et extrêmement réalistes conditions de vie par un vaisseau spatial. À nouveau, le thème de la spiritualité imprègne le film et il y a un véritable jeu intertextuel entre histoires orales traditionnelles et l'œuvre. En effet, ce dernier est soigneusement monté et construit autour de celles-ci et de chants traditionnels éthiopiens. Certes, il y a des extraterrestres, mais ces derniers existent dans le film non pas comme une métaphore d'un « autre » comme on a l'habitude de le voir dans la science-fiction américaine, mais comme des êtres mystérieux spirituels mi-démons mi-vampires. Avant de rencontrer Amare, l'alien du film, Beti rêve d'ailleurs de lui, ce qui n'est pas sans rappeler les rêves prémonitoires d'Asha dans *Pumzi* ou de Onyesonwu dans *Qui craint la mort*.

Le court-métrage *Kwaku Ananse* (2013) de Akosua Adoma Owusu peut aussi être cité.

Faisant donc partie intégrante de cette nouvelle vague de science-fiction africaine et plus largement du mouvement global afrofuturiste, *Pumzi* en reprend certains enjeux clefs : l'aspect spirituel, mais aussi la volonté de discuter de l'évolution de problèmes sociaux africains contemporains dans le futur. *Pumzi* est un film kenyan, or contrairement au Nigeria

ou à l’Afrique du Sud, le pays a un « Hollywood » un peu moins actif. Appelé Riverwood du nom du centre créatif de Nairobi, River Road, il produit principalement des courts-métrages -- entre vingt et trente par an (Calvin, 2014). Le genre de la science-fiction y est aussi très peu populaire et certains se laissent même à suggérer que *Pumzi* serait le tout premier film de science-fiction kenyan (Calvin, 2014, p. 22).

Le film se focalise en particulier sur le difficile accès à l’eau de certaines communautés et les conséquences du réchauffement planétaire et de la pollution du point de vue d’un pays d’Afrique subsaharienne. *Pumzi* imagine et projette certaines solutions techniques à ces différents problèmes tout en postulant que la technologie ne sera pas suffisante pour résoudre des inégalités sociales et une mentalité gaspilleuse et polluante -- car comme on peut le constater lorsque Asha sort du bunker où réside la communauté Maitu, celle-ci jette toujours ses déchets dans la nature malgré les technologies avancées de recyclage des eaux mises en place.

Comme le théorise Ritch Calvin dans son essai, *The Environmental Dominant in Wanuri Kahiu Pumzi* (2014), la technologie dans *Pumzi*, bien qu’ayant permis à la communauté Maitu de survivre dans un monde d’extrême sécheresse, est aussi présente en tant que figure oppressante. Les personnages s’expriment quasi exclusivement à travers elle. Par exemple, dans la première scène où Asha discute avec les dirigeantes de la communauté, leurs paroles sont retranscrites à l’écran sous forme de mots et c’est l’ordinateur qui les lit. La technologie a ainsi coupé les membres de la communauté Maitu du reste du monde naturel, mais a aussi détruit une partie de leurs liens sociaux. Il est aussi intéressant de constater que leur séparation du monde spirituel est montrée dans le film par l’utilisation de pilules qui sont censées les empêcher de rêver. Or, Asha prend conscience de la possibilité d’une vie à

l'extérieur par le biais de ses rêves. On peut ainsi supposer que le songe sert en partie à lier les humains au monde spirituel dans l'œuvre – et dans plusieurs autres œuvres africaines comme *Benti and Amare*. « Kenyans and Africans often have reluctant and skeptical relationship with technology. If technology and technologically enabled practices created the current environmental disaster, can technology be the solution to those very same problems? » (Calvin, 2014, p. 25).

Dans une entrevue, Wanari Kahiu explique qu'elle s'est inspirée de plusieurs techniques cinématographiques que l'on peut retrouver dans les films des années 50 pour créer les décors futuristes de *Pumzi* (Seibel, 2010). Elle a notamment utilisé la *matte painting*, un procédé permettant d'incorporer des scènes filmées dans des décors peints⁷. Kahiu aurait associé cette technique au travail artistique indigène africain. « We already have a tradition of tapestries and functional art and things like that, that loan a backdrop for films. » (Seibel, 2010). Ces choix s'inscrivent dans la volonté avouée de Kahiu de montrer l'existence d'un futurisme et d'une science-fiction belle et bien africaine⁸. Cette volonté fait écho à celle de l'auteure Nnedie Okorafor, qui dans un article publié sur son blogue en 2009 appelé *Is African ready for science-fiction?* encourage la production d'une science-fiction dont les racines seraient profondément africaines et non pas une imitation de celle produite en occident. « The root of the technology, cultural shifts, sentiments, concerns, characters, way of speaking, needs that drive the story must first and foremost be endemically African. » (Okorafor, 2014)

⁷ Ce procédé peut être repéré dans de nombreux films fantastiques et de science-fiction tels que *La Planète des singes* (1968) ou encore *Star Wars* et *The Blade Runner* (1982).

⁸ Propos prononcés dans le cadre d'une interview présentée lors de l'exposition « Si ce monde vous déplaît » en 2013 : <https://www.youtube.com/watch?v=SWMtgD9O6PU&t=6s>

Le choix d'un personnage principal féminin est aussi un choix conscient de Wanari Kahi. En effet, pour son premier film, *Ras Star* (2007), qui raconte l'histoire d'une jeune rappeuse d'Afrique de l'Ouest, Kahi déclare :

« While most African social customs and principles limit women's freedom and political aspirations, women form the backbone of the communities' [sic] economic welfare, and also maintain and uphold family and moral values. This has been a feature of African women across generations from the past, present, and will continue to characterize the African woman of the future. » (Wanari, 2008 dans Calvin, 2014, p. 23)

Le choix d'Asha comme personnage principal d'une histoire futuriste produit une contre-narrative par rapport aux films de science-fiction américains post-apocalyptiques similaires et plus populaires. Par exemple *Waterworld* (1995) ou même *Je suis une légende* (2007). De plus, Asha est une héroïne dont la destinée est de sauver toute sa communauté, communauté qui peut être perçue comme étant l'une des seules à avoir survécu aux dernières guerres de l'eau présentées au début du film. Sa communauté étant clairement d'origine africaine, cela suffit à aller à l'encontre des attentes du spectateur vis-à-vis des films de science-fiction hollywoodiens populaires. Il y a ici une contre-narrative à travers la réécriture des textes précédents, ce qui encourage le genre lui-même vers une évolution ou un changement. En effet, selon Fairclough, c'est ainsi que les textes et discours évoluent.

Pumzi, en arborant Asha, une jeune femme noire aux motivations complexes et au destin héroïque, se démarque tout en s'identifiant à certaines valeurs du féminisme noir. En effet, l'indépendance d'Asha, le fait qu'elle prenne la décision de s'appartenir à elle-même plutôt qu'aux règles oppressives de sa communauté afin de suivre ses rêves – dans tous les sens du terme – mais aussi ses convictions, fait écho à la volonté du féminisme noir comme écrit par Patricia Hill Collins d'aller à l'encontre de l'idée des opinions des groupes subordonnés comme inférieures à celui des groupes dominants. Asha encourage l'autodétermination, et son lien fort

avec le spiritualisme et donc par extension avec la tradition, offre un double message encourageant aussi l'indépendance de la science-fiction africaine par rapport à celle occidentale. Il serait possible de voir une contradiction entre le « sacrifice » d'Asha et un acte autodéterminateur, mais sa décision est la sienne et prend son sens et son importance dans le cadre particulier de l'histoire. Il y a aussi ici la volonté narrative d'encourager la libération du groupe et non d'un seul individu, et de projeter un message environnemental précis.

2.3 Entre réalité et fiction : intertextes de *Metropolis*

Cette image d'une femme noire délivrant toute une communauté par une forme de rébellion peut ainsi être similairement retrouvée dans l'œuvre de Janelle Monáe. Bien que *Pumzi* et *Metropolis* aient vu le jour à deux endroits distincts sur le globe et ne soient pas basées sur l'utilisation des mêmes médias, elles s'alignent toutes deux aux idées du courant afrofuturistes et partagent de nombreuses similarités. Dans cette partie, je présente ainsi l'intertexte particulier ayant donné naissance à *Metropolis* ainsi que ses liens avec le futurisme propre à l'afrofuturisme et avec certains concepts et idées du féminisme noir.

Metropolis de Janelle Monáe est une saga musicale qui par le biais de musiques rassemblées en albums, EPs et vidéo-clips, relate l'histoire futuriste d'un androïde appelé Cindi Mayweather. Bien que Monáe tire une grande partie de son inspiration de l'œuvre éponyme de Fritz Lang, son univers fait ouvertement référence aux productions culturelles américaines. De l'original et classique *Metropolis* de 1927, Monáe a ainsi repris l'idée d'une figure messianique féminine dans une ville futuriste écartelée par des inégalités de classes. Dans son œuvre, ces éléments sont retranscrits par la présence de Cindi, l'alter ego de l'artiste, un jeune androïde qui

réalise être destiné à libérer ses confrères de l'oppression qu'ils subissent par les humains. Suivant le concept de l'intertextualité comme étudié par Fairclough, *Metropolis* apparaît ainsi comme une forme de réécriture de Fritz Lang. Les thèmes d'oppression et d'inégalité de classes intrinsèques à l'œuvre sont cette fois-ci représentés et extrapolés pour parler de racisme grâce à la figure de l'androïde.

Metropolis peut aussi sous bien des aspects rappeler l'œuvre de Cheryl Dunye. En effet, dans *The Watermelon Woman*, par le biais d'une nouvelle histoire, Dunye revient sur des œuvres précédentes du cinéma afro-américain, sur l'histoire de la représentation des femmes noires, et notamment sur le stéréotype de la *Mammy*. Le travail de Monáe, en construisant des personnages féminins noirs font aussi comme une réplique intertextuelle au type de rôle que Dunye a critiqué dans son œuvre.

Dans une interview donnée au *Guardian* en 2010, Janelle Monáe explique que les androïdes de *Metropolis* représentent une nouvelle forme d'« Autres ». « How will we all get along? Will we treat the android humanely? What type of society will it be when we're integrated? » (Lynskey, 2010). Dans cette même entrevue, elle aborde ses différentes inspirations. Elle parle des artistes Prince et David Bowie à qui elle est souvent comparée dans la presse et avec qui elle a eu la chance de collaborer. Mais elle cite aussi Chuck Lightning, artiste membre du duo funk Deep Cotton, qui l'aurait introduite au concept d'androïdes. Tout comme Monáe, il fait aussi partie du Wonderland Art Society, un collectif d'artistes noirs indépendants natifs d'Atlanta.

Suivant cette introduction, Monáe s'est ensuite plongée dans le film de Fritz Lang, et dans les romans de Isaac Asimov et d'Octavia Butler. Elle tire aussi son inspiration du futurologue et ingénieur américain Ray Kurzweil, dont le travail démontre un grand intérêt pour

le transhumanisme et les intelligences artificielles. De plus, il est possible de retrouver au coeur même de ses chansons des références à d'autres oeuvres populaires américaines de science-fiction telle que *Star Wars*⁹ ou le livre *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* (1968) de Philip K. Dick dont le film *The Blade Runner* est tiré¹⁰.

Elle construit l'histoire de ses albums conceptuels sous une forme inattendue. En effet, *Metropolis* est transmédia et s'étend sur plusieurs médiums, y compris la vidéo, la musique, mais aussi les images promotionnelles illustrant et accompagnant les différentes sorties des albums. Dans *Convergence Culture* (2006), Henry Jenkins décrit la transmédiatité comme étant une histoire qui se développe par le biais de plusieurs médiums différents. « In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best – so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction. » (p. 95-96). Par cette description, il intègre ainsi dans la définition de transmédia des sagas cinématographiques telles que *The Matrix*, ou encore, plus récemment, celle du Marvel Cinematic Universe. Simone Rebora (2016) remarque quant à elle que le cinéma, les séries télévisées, les jeux vidéo et la bande dessinée sont les médiums qui ont tendance à entraîner la plus grande forme de transmédiatité. À l'exception de grosses sagas littéraires fantasy/fantastique comme *Le Seigneur des anneaux*, *Harry Potter* ou le *Trône de Fer*. Elle suppose ainsi que le genre littéraire de la SFF ait tendance à entraîner davantage de transmédiatité, puisqu'il est basé sur le concept de « worldbuilding ». « Because while “transmedia storytelling is the art of world making” (Jenkins, *Convergent*

⁹ Dans l'album *ArchAndroïd* (2010), il est indiqué que la chanson *Suite II Overture* a été inspiré par « Princess Leia's cinnamon buns hairstyle » et le morceau *57821* par Arthur Lee « The Hero With A Thousand Faces, and the blue of Luke's lightsaber »

¹⁰ *Made The Bus*.

Culture 21), fantasy novels already incite the mental creation of an alternative reality, extensively defined in its most minute details and thus open to an active exploration. » (Rebora, 2016). Cela pourrait expliquer la prédominance de la transmédiatité dans le mouvement afrofuturiste, de même que le fait qu'il s'agisse d'une pratique fréquente dans les œuvres indépendantes (Jenkins, 2007). Or, comme nous le voyons dans le chapitre 3 de ce mémoire, l'afrofuturisme a de forts liens avec l'art indépendant.

Le choix de Monáe d'une saga à la base musicale est ainsi particulier en termes de transmédiatité. Cependant, Jenkins précise que la transmédiatité a notamment pour intérêt de soulever des intrigues, des questionnements, et d'introduire de nombreux indices textuels qui ne peuvent pas être forcément résolus par l'histoire. Le lecteur est ainsi fortement encouragé à réfléchir à ces interrogations laissées en suspens et à imaginer lui-même une suite ou une conclusion aux éléments présentés. Il y a ici la construction d'une « intelligence collective » (Jenkins, 2007), or l'un des aspects principaux de l'afrofuturisme est bien d'entraîner un questionnement.

Le premier volet de la saga est l'album *Metropolis: Point Zero*, sorti sous le nom *The Auditions* en 2003, et le dernier en date appartenant à cette même saga est l'album *The Electric Lady*, sorti en 2013. Dix ans séparent ces deux oeuvres. Les styles musicaux constituant la saga sont tout aussi différents et variés, touchant la pop, l'électronique, le RNB, le rock et la soul. Chaque morceau possède son propre message et peut sembler d'un premier coup d'oeil complètement disjoint des autres, mais en apportant une attention plus particulière aux paroles, certains « indices » narratifs peuvent-être relevés. Ce sont ces signes éparpillés dans les différents morceaux de la saga qui constituent la trame narrative de l'histoire. Par ce fait, le récit de Cindi peut paraître illogique, jouant sur la temporalité, et être difficile à suivre. Monáe déclare

elle-même, mi-figue mi-raisin, que l'histoire n'a pas beaucoup de sens en termes de logique (Lynskey, 2010).

Mais il y a un jeu de références précis dans la construction de *Metropolis*. C'est-à-dire qu'il est souvent important de comprendre les références bien réelles des morceaux individuels pour comprendre leur signification plus large dans le cadre de l'histoire de Cindi. Par exemple le morceau *Many Moons* établit le contexte social difficile de l'univers de *Metropolis* et le fait par le biais de multiples références à l'histoire des États-Unis et notamment des Afro-Américains. Entre autres, lors du pont de la chanson, Monée liste soixante-dix mots en lien avec l'histoire américaine et plus particulièrement l'oppression des noirs et autres minorités : « civil rights, civil war », « welfare », « Jim Crow », etc. Relever ces références permet à celui qui écoute la chanson de mieux comprendre le contexte sociopolitique de *Metropolis* présenté dans l'album *The Audition*, mais aussi de prendre pleinement conscience que l'histoire futuriste présentée dans la saga est avant tout une réflexion sur notre monde contemporain actuel et ses propres inégalités sociales. Monée associe ainsi ouvertement la libération des androïdes à l'histoire des Noirs aux États-Unis, en référençant Harriet Tubman, John Henry, et les mouvements civiques (Sterritt, 2013).

Dans sa thèse *Finding Moments of rupture in Monée's Metropolis* (2015), Darieus Antonino Za Gara suggère que l'assurance d'une future oppression des androïdes de Monée provient de sa propre compréhension de l'histoire des États-Unis et de ses répercussions dans notre réalité sociale contemporaine en tant que femme noire.

« The visual and aural performance Monée has created in *Metropolis* directly contrasts against notions that claim American society has entered into a post-racial bliss after the Civil Rights Movement. Her narrative reasons that the social infrastructure America has in place today still has residual defects left over from the mid-20th century and before. » (Za Gara, 2015 p. 2)

Partant de cette perspective, il lui est ainsi possible d'imaginer et de concevoir l'existence d'inégalités sociales persistantes dans un univers futuriste plus ou moins distant et la création d'un nouvel « Autre » hérité d'un nouveau cycle d'oppressions faisant écho à ceux du passé.

Janelle Monáe ne cache pas l'aspect politique de ses chansons. Dans son entrevue au Guardian, elle explique qu'elle pense avoir une responsabilité auprès de sa communauté (Lynskey, 2010). Par exemple sa chanson *Sincerely Jane* est évidente dans son aspect protestataire, décrivant dès les premières phrases une réalité de certains quartiers pauvres afro-américains : « These kids round' killin' each other, they lost they minds, they gone / They quittin' school, making babies and can barely read ». Elle chante aussi sa chanson *Cold War* en 2011 lors d'une cérémonie d'inauguration du Prix Nobel de la Paix. Dans une autre interview donnée en 2013, Janelle Monáe explique que la phrase « You can't get too high and you can't get too low » de son morceau *Tightrope* fut inspirée par la campagne politique de Barack Obama en 2008 (Mossman, 2013). Interrogée sur les messages politiques de sa musique, elle établit une comparaison entre un enfant malade et le grand public. Parfois, pour lui donner ses médicaments il faut le faire en les dissimulant dans sa nourriture préférée. « You have to figure out how you can make your message palatable for those who may not want to hear. [...] everything created through me is meant to provoke thought. And sometimes it's not – it's just meant to jam. » (Mossman, 2013).

La vision du futur de Monáe, bien que n'étant pas directement liée à l'imagination d'un futur particulier de la diaspora africaine, est indéniablement afrofuturiste puisqu'elle se base sur une lecture de l'histoire afro-américaine trop souvent ignorée ou édulcorée dans les projections futuristes populaires. Monáe entrelace passé, présent et futur en mettant l'accent sur l'histoire

de la population noire des États-Unis. Elle présente ainsi justement le présent comme le futur d'une histoire d'oppression et de racisme, spéculant en conséquence que le futur du présent pourrait fort probablement prendre une forme similaire. Si ce n'est que l'entité associée à la figure de l'Autre pourrait être différente.

Afin d'écrire un futur différent et de sortir du cycle d'oppression de l'Autre dans lequel nous sommes plongés, Monáe réfléchit à la nécessité d'un médiateur. Ce médiateur est représenté par Cindi dans le cadre de l'histoire de Metropolis. « She's the mediator between the haves and the have-nots, the oppressed and the oppressor. She's like the Archangel in the Bible, and what Neo represents to the Matrix » (Monáe dans Anderson, 2010). Par association, il est ainsi aussi possible de conclure que Monáe cherche à s'établir comme un médiateur elle-même, relayant les difficultés et les injustices vécues par les Noirs aux États-Unis.

Le choix d'une femme noire comme médiateur et personnage principal de sa saga n'en est pas exactement un à proprement parler puisque Cindi *est* Monáe. Mais l'impact demeure significatif puisque l'artiste a soigneusement construit le personnage et s'insère elle aussi dans l'histoire en tant que protagoniste. En effet, dans le récit raconté initialement lors de la sortie de ses premiers albums, Janelle Monáe se présentait comme venant de l'an 2719, envoyée à notre époque pour prophétiser l'arrivée de Cindi Mayweather, l'ArchAndroid (Za Gara, 2015, p. 3). Un soin extrême était accordé à son apparence afin de cultiver un aspect étrange et décalé. Ainsi, si Monáe porte uniquement un smoking en noir et blanc lors de toutes les apparitions publiques qui ont précédé la sortie de l'album *ArchAndroid*, c'est selon elle en référence à la classe ouvrière et à leur port d'uniformes de travail (Lynskey, 2010). On aperçoit ainsi ici clairement l'intertextualité existant entre son *Metropolis* et l'original, et les questions de classe adressées par les deux oeuvres. Cette apparence androgyne est aussi perçue comme une façon pour Monáe

de reprendre possession de son propre corps en s'éloignant de l'hypersexualisation habituelle des artistes noires populaires (Elbling, s. d., p.2). Cette réappropriation de son apparence est ainsi aussi une démonstration de son idiosyncrasie, renversant une partie des attentes liées aux artistes féminines noires.

Janelle Monáe mêle à ses oeuvres sa propre expérience de femme noire à de nombreuses reprises, notamment dans sa chanson *Q.U.E.E.N* qui est une ode à l'individualité et dont les dernières paroles critiquent ostensiblement les étiquettes apposées aux femmes noires et les restrictions qui y sont associées : « Categorise me?/I defy every label ». Monáe exprime sa motivation dans une entrevue accordée à io9 en 2010 : « I feel like I have a responsibility to my community and other young girls to help redefine what it looks like to be a woman. » (Andrews 2010). Dans cette même entrevue, quand interrogée à nouveau sur ses lectures et principales influences, Monáe cite encore les oeuvres d'Octavia Butler et son roman *Wild Seed* (1980).

Les inspirations de Monáe, tout comme les inspirations de Kahu, influencent son oeuvre voire aident à sa construction. Ainsi, une lecture intertextuelle de *Metropolis* permet de relever un intérêt similaire à Butler pour les questions de genre et de race dans le futurisme. Cependant, bien que *Wild Seed* soit un roman de science-fiction empreint de spiritualisme, similairement à la plupart des oeuvres de science-fiction africaine, l'univers de *Metropolis* est étonnamment dénué de magie. Cindi devient l'ArchAndroid, un être quasi divin annoncé par des prophéties, mais la révolution comme décrite par l'histoire demeure ancrée dans le réel malgré ces éléments surnaturels. Contrairement à *Pumzi* il est question ici d'une opposition à l'autre afin de se définir ou d'atteindre la libération. Il est possible que les contrecoups de la révolution des androïdes libèrent aussi les humains (puisque les règles impactent aussi ces derniers, les empêchant d'entretenir des relations intimes avec les androïdes par exemple), mais elle ne vise pas à libérer

toute la communauté de Metropolis. Elle vise à libérer la communauté opprimée des androïdes. Dans *Pumzi*, la libération est universelle – les divisions de classe au sein de la communauté sont moins marquées et la véritable oppression subite est liée au détachement du spirituel et du naturel.

Metropolis est ancrée dans l’histoire des Afro-Américains. La lecture de ce discours ne peut être faite sans une lecture simultanée de cette histoire. Il s’agit ainsi d’une réécriture d’un discours spécifique et d’une histoire d’oppression particulière à un groupe de personnes. *Pumzi* n’est pas ancrée dans cette même histoire et offre donc une vision du futur dissimilaire, bien qu’axée aussi sur un groupe.

À travers *Metropolis*, Monáe exprime son expérience de jeune femme noire afro-américaine, ce que cela implique aux États-Unis aujourd’hui, et qu’est-ce qui a historiquement conduit à cette situation par le biais d’une projection futuriste. Par ce fait, ce partage d’expérience spécifique et cet appel à la libération des femmes noires, *Metropolis* converse avec certains tenants du féminisme noir, voire réfléchi (dans tous les sens du terme), ceux-ci. En effet, autant par le personnage de Cindi menant les siens vers la révolution, que par la démarche même de réaliser *Metropolis*, Monáe démontre une volonté d’autodétermination et un désir de réappropriation de soi, ce qui sera développé dans le prochain chapitre. Dans l’ouvrage *How We Get Free* (2017), recueil d’entrevues des femmes ayant fondé le Combahee River Collective, Demita Frazier déclare : « Power lies with us wrenching the narrative out of the hands that are dedicated to maintaining that illusion. ».

Il y a donc ici la volonté « d’arracher » la narration, ou tout du moins le pouvoir de représenter et d’être représenté, afin de défaire « l’illusion » -- les jeux et inégalités de notre société actuelle. Que ce soit dans le cas de *Pumzi* ou dans celui de *Metropolis*, on peut ainsi

s'interroger : de quelles manières ces œuvres s'y prennent-elles ? Par une analyse textuelle de ces films, de quelles façons peut-on dire qu'elles mobilisent les tenants du féminisme explorés ci-dessus (libération des voix des femmes noires, critique du sexisme, racisme et système de classe, recherche d'agentivité, d'idiosyncrasie, et d'autonomisation) ? Cette question est explorée dans la troisième et dernière partie de ce mémoire.

Finalement, il est intéressant et crucial de noter que *Pumzi* tout comme *Metropolis* sont des œuvres dites indépendantes. Le cinéma indépendant fut tout particulièrement nécessaire au développement du courant afrofuturiste dans ce médium artistique. Aujourd'hui, alors que de nombreux aspects de ce courant et des idées le constituant est popularisé et repris par de grosses compagnies multinationales telles que Disney, la question des conséquences de cette marchandisation devient importante à analyser. La troisième partie de ce mémoire tente aussi de jeter un dernier regard sur cette évolution de l'afrofuturisme et sur les politiques qui y sont liées.

3 – Arracher la narration : analyse textuelle de *Pumzi* et *Metropolis* et réflexion sur les conséquences de la popularisation du courant afrofuturiste

Black Panther démontre un passage officiel de la sphère indépendante à la sphère populaire du courant afrofuturiste dans l'univers du cinéma. *Pumzi* et *Metropolis*, à l'instar des œuvres afrofuturistes qui les ont précédés, ont été conçues dans la sphère indépendante. Cette partie poursuit ainsi l'analyse textuelle de ces deux œuvres, les liens qui les unissent aux féminismes noirs, mais s'interroge aussi dans un second temps aux conséquences de la popularisation de l'afrofuturisme sur ses relations avec le féminisme noir et la représentation des femmes noires dans le futurisme. Quels changements face à la marchandisation grandissante d'un mouvement artistique à l'origine contestataire ?

Dans une première partie, *Pumzi* et *Metropolis* sont ainsi décortiquées textuellement afin de mieux interroger leurs rapports avec les féminismes noirs, et dans une troisième partie, un regard est tourné vers les évolutions subies actuellement par l'afrofuturisme.

3.1 *Pumzi* et *Metropolis* : liens avec les féminismes noirs

Tout comme ce mémoire spéculé qu'un genre et les règles qui le définissent s'élaborent en conséquence des textes et des occurrences qui le constituent, selon Hall et Fairclough, une image ou un texte est « lu » en référence aux images et aux textes qui l'ont précédé. C'est de ces derniers que va dépendre une grande partie de la signification d'une œuvre. « Images do not carry meanings or play 'signify' on their own. They accumulate meanings, or play off their meanings against one another, across a variety of texts and media. » (Hall, 2001).

Hall nomme ce répertoire d'images et de textes un « régime de représentations. » Ainsi, la signification d'une image n'est jamais fixe. Elle dépend de ses précédentes représentations, mais aussi du contexte ou de l'absence de contexte dans lequel elle est lue comme vue avec les horizons d'attente de Joly, et des personnes qui l'ont pensé et fabriqué. Dès lors, selon Hall, la signification dépend de la différence existant entre deux oppositions. En se basant sur les écrits de Bakhtine, de Douglas, de Levi-Strauss, et de Freud, il théorise que toute signification dépend invariablement du principe de la différence, de l'opposition à un Autre, et du dialogue résultant de cette différence et/ou de cette opposition. La différence serait ainsi nécessaire. En même temps, quand la signification émerge de différences établies dans des rapports de pouvoir inégalitaires, elle apporte aussi de nombreux aspects négatifs tels que la nécessité de classer un objet dans telle ou telle catégorie, et l'inconfort ou le rejet de ce même objet lorsqu'il ne convient à aucune d'entre elles. Le concept de différence serait ainsi en lui-même tout particulièrement ambivalent, mais en fin de compte nécessaire et implicite.

Hall poursuit son analyse de la représentation de la différence dans les médias en abordant le concept de stéréotype. Il s'agit d'une représentation qui définit entièrement l'individu représenté par une poignée de caractéristiques simplistes. Une représentation qui confond la Nature et la Culture de l'individu représenté et les rend interchangeables, qui définit son entièreté par une perception particulière de son corps, créant une extrême réduction de son individualité, voire un effacement. Hall prend l'exemple des premières représentations des Noirs dans les médias américains. Le stéréotype de la Mammy, la femme noire esclave et/ou domestique, entièrement dévouée et soumise à la famille blanche qui l'emploie/l'exploite, et dont les seules caractéristiques définissables sont cette même dévotion et son habilité à accomplir ses tâches domestiques. Par conséquent, tout comme il existe un régime de

représentations, il existerait aussi un « régime de représentations racialisées. » (Hall, 2001, p. 249). « There have been many twists and turns in the ways in which the black experience was represented in mainstream American cinema. But the repertoire of stereotypical figures drawn from 'slavery days' has never entirely disappeared. » (p. 252). Selon Hall, le typage est nécessaire dans la conservation d'un ordre symbolique et social, car par nature, c'est ainsi que les humains jugent et interagissent avec le monde qui les entoure. En plaçant une claire frontière entre « nous » versus « les autres », il contribue à unir et solidifier les liens d'une communauté. Cependant, une opposition binaire, conséquence des stéréotypes découlant parfois du typage inscrit dans des rapports de pouvoir inégalitaires, aurait tendance à entraîner une hiérarchie entre les parties la constituant, un pôle dominant qui cherchera à imposer sa propre vision et culture à l'autre, d'une manière qui peut acquérir des tendances ethnocentriques et hégémoniques.

Dans des contextes politiques de racisme/colonisation, les stéréotypes fonctionnent aussi comme des pièces – deux faces indissociables. Ce qui est montré dans un stéréotype fait autant référence à la perception de cette réalité qu'aux fantasmes qu'elle soulève, « what is implied but cannot be shown. » (p. 263). Ainsi, tenter de s'opposer complètement à un stéréotype peut au contraire le solidifier et/ou le justifier. C'est la raison pour laquelle les femmes noires peuvent être perçues à la fois comme non attirantes, extrêmement sexuelles, violentes, insensibles à la douleur, mais aussi maternelles, soumise, soucieuse de l'éducation des enfants et de leur bien-être. Répondre à un stéréotype, le réécrire ou le renverser peut donc être une affaire extrêmement difficile, voire impossible, étant donné l'instabilité du concept même de signification. Dans des contextes de rapport de pouvoir inégalitaire, comment s'opposer à un stéréotype sans le renforcer ? La réappropriation des stéréotypes continue de suivre les règles imposées par ces mêmes stéréotypes, et selon Hall, la création d'images positives en opposition aux images

principalement négatives véhiculées, renforce l'idée d'une représentation simpliste et binaire (p. 274). Pour Hall, la solution serait la déconstruction de l'intérieur, l'acceptation de la nature éphémère de la signification, par un jeu paradoxal mêlant humour et sensibilité quant aux deux faces d'un stéréotype – faire ressurgir la face cachée, tout en jouant de sa conversation et de sa position par rapport à la face montrée. Mais à nouveau, le degré de réussite de cette déconstruction dépendrait de la subjectivité et du point de vue de ceux qui la considèrent.

Pour en revenir à nos objets d'étude, l'intertextualisation de *Pumzi* et *Metropolis* et les contextes sociopolitiques dans lesquels ces oeuvres s'inscrivent, ce mémoire cherche principalement à analyser leur signification par rapport aux réponses qui se dégagent de leur conversation avec les oeuvres populaires de science-fiction. En termes d'une analyse des personnages de Cindi et d'Asha, le concept de stéréotype est aussi important à considérer, car le sens et la valeur de ces personnages prennent principalement naissance de leurs positions en contraste des stéréotypes de représentation et d'absence des femmes noires dans la science-fiction. Quelles (re)significations sont produites par ces deux oeuvres en vertu de cette perspective sur les stéréotypes et de régime de représentation de Hall ? Comment interagissent-elles avec les contextes et intertextualités du féminisme noir identifiés par les travaux du Combahee River Collective, bell hooks et Patricia Hill Collins ? Comment est-ce que ces oeuvres s'inscrivent et resignifient les apports du féminisme noir articulés dans le chapitre 2, c'est-à-dire : la libération des voix des femmes noires, la critique du sexisme, racisme et du système de classe, la recherche d'agentivité, d'idiosyncrasie, et d'autonomisation ?

3.1.a. La libération des voix des femmes noires

Pumzi et *Metropolis* ont toutes deux pour thème principal le concept de la libération, et les différences cruciales de ces deux œuvres résident dans la façon dont la notion est abordée et dans les notions que ces approches dissimilaires soulèvent. Ainsi, *Pumzi* positionne l'idée d'une libération vis-à-vis des restrictions imposées par la technologie. Dans l'univers du court-métrage, la technologie sauve autant qu'elle restreint. C'est elle qui influence principalement les tâches et statuts sociaux des personnages au sein de la communauté Maitu. Il faut des personnes pour fournir le travail et l'énergie nécessaires au bon fonctionnement des machineries de la communauté, et pour entretenir ces mêmes machineries. Il faut aussi des personnes pour diriger cette communauté, s'occuper des institutions de savoir afin de préserver les archives historiques, et explorer de nouvelles possibilités d'évolutions technologiques afin d'augmenter les possibilités de survie.

La technologie préserve la communauté Maitu de la mort dans l'univers aride dans lequel elle existe, mais elle coupe aussi les liens sociaux entre ces différents membres en instaurant une hiérarchie qui semble refuser toute communication entre ses différentes strates, et en jouant d'intermédiaire dans leurs conversations. Elle coupe aussi ces mêmes membres de leurs instincts, de leurs connexions au spirituel, en les empêchant notamment de rêver. Enfin, elle joue un rôle de surveillance en chaperonnant les activités des membres et en signalant celles-ci au conseil gouvernant lorsqu'elles ne paraissent pas autorisées.

Pumzi est avant tout une œuvre environnementaliste, qui perçoit donc la nécessité d'un affranchissement de la technologie et d'une reconnexion au monde naturel afin d'atteindre une forme de libération ou de sauvetage de l'humanité. Dans l'œuvre, l'humanité, représentée par la communauté Maitu qui est diverse, principalement constituée de Noirs, mais aussi de quelques individus blancs, est opposée à l'Autre, qui prend la forme de la technologie. Celle-ci

n'est pas en soi un personnage, mais elle est omniprésente et adopte la forme du principal antagoniste. Ce n'est qu'en se détachant de toutes technologies (ordinateurs, scanners, etc.), en adoptant des instruments de mesure archaïques (boussoles) et en se fiant à son instinct, qu'Asha réussit à atteindre son but et à ouvrir la porte permettant de libérer sa communauté de son emprisonnement technologique.

Pumzi aborde la libération des voix des femmes noires par son appartenance même au genre de la science-fiction et donc par ses interactions avec les régimes de représentation associés à celui-ci. En effet, *Pumzi* reprend de nombreux concepts véhiculés par le genre et peut donc aisément être catégorisé dans celui-ci. On retrouve notamment le très courant thème d'une réflexion sur un futur pessimiste possible de l'humanité, dépendant de technologies imaginées par rapport à celles qui existent aujourd'hui. Cependant, contrairement à la majorité des œuvres populaires de science-fiction, *Pumzi* met en scène une communauté d'Afrique de l'Est, et prend pour personnage principal une jeune femme noire. Bien qu'Asha ne prononce pas un seul mot de tout le court-métrage, sa présence en tant que protagoniste dans une œuvre de science-fiction et le fait que ses actions soient, par conséquent, le moteur de l'histoire, apportent une profonde importance à sa « voix ». En contraste aux œuvres de science-fiction populaires, *Pumzi*, par sa déconstruction du stéréotype des femmes noires absentes dans le genre (en affichant paradoxalement une femme noire omniprésente, à l'importance fondamentale quant à l'existence même du scénario, mais muette), interagit avec ce concept de libération de la voix encouragé par le féminisme noir. C'est cette interaction avec les règles et stéréotypes de la science-fiction, qui entraîne la différence. Et c'est par le biais de celle-ci que la signification se fait pour le spectateur.

Le cas est similaire dans *Metropolis*. L'œuvre aborde le concept de libération non d'un point de vue environnemental, mais d'un point de vue expressément social. *Metropolis* raconte le combat prenant place entre androïdes et humains, après que Cindi Mayweather ait encouragé les premiers à la révolte. Les androïdes, dans le cas de cette œuvre, sont déployés comme métaphore des minorités sociales, et incarnent la figure d'un Autre différent, pôle inférieur d'une binarité humains versus androïdes. L'œuvre fait référence à de nombreux concepts du genre de la science-fiction, que ce soit par l'utilisation d'androïdes que par la conceptualisation d'un futur probable de l'humanité basé sur les réflexions contemporaines sur l'intelligence artificielle et le transhumanisme. Or, contrairement à la majorité des œuvres constituant le genre et se cachant derrière la figure de l'Autre afin d'aborder des problèmes et inégalités sociales réels dans un futur possible, *Metropolis* présente ouvertement l'Autre dans la peau de Noirs, plus spécifiquement de femmes noires. En effet, dans la grande majorité des films se servant d'extraterrestres, de mutants ou de toutes autres figures différentes de l'humain comme métaphore de minorités, lesdites minorités sont absentes visuellement. Par exemple dans *Avatar* (2009), qui bien que possédant une distribution constituée d'acteurs de toutes origines et ethnicités, puisque les Na'vi sont principalement incarnés par des acteurs de couleur, semble présenter uniquement des acteurs blancs, puisque les autres sont... bleus, et complètement retravaillés à l'ordinateur postproduction. C'est une caractéristique que l'on peut retrouver dans de nombreux films de science-fiction du vingtième siècle, comme analysé par Adilifu Nama dans son chapitre *Structured Absence and Token Presence* (2008).

Dans *Metropolis*, les androïdes sont les Autres, et ils sont aussi principalement représentés par des femmes noires dans les œuvres visuelles (vidéo-clips, illustrations, concerts, etc.) de la saga. Cela entraîne une réécriture de la figure même de l'Autre, et une déconstruction

de l'absence symbolique des femmes noires dans le genre de la science-fiction. À cela s'ajoute le fait que Cindi Mayweather soit incarnée par Janelle Monáe elle-même, une femme afro-américaine, et porte tout comme Asha le poids narratif de la fiction racontée.

Enfin, d'un point de vue métatextuel, *Pumzi* et *Metropolis* peuvent aussi être perçues comme des œuvres encourageant la libération des voix des femmes noires. En effet, l'une comme l'autre sont des réalisations de femmes noires exprimant par le biais de l'art leurs propres créativités, idiosyncrasies, visions, et histoires. L'existence même des œuvres, l'acte de réalisation et de partage dont elles sont naissance, dialogue avec le concept féministe de libération des voix.

3.1.b. Critique du sexisme, racisme et du système de classe

Pumzi possède textuellement une moindre résonance avec une critique explicite du sexisme et du racisme comme présentée par les féminismes noirs. Meta-textuellement, Wanari Kahiu, par la production même du court-métrage, impose sa vision de femme noire africaine. Or, cette action est en elle-même une opposition à l'absence de réalisatrices noires et africaines dans le genre de la science-fiction, un appel à une plus large diversité au sein de ce domaine cinématographique. Avec, en 2018, la sortie de son long-métrage *Rafiki* et le bannissement subséquent du film au Kenya à cause de sa présentation d'une histoire d'amour entre deux femmes, Kahiu se présente ouvertement comme une réalisatrice cherchant à encourager le changement social et des récits non hétéronormatifs. Cependant, *Pumzi* en soi ne semble pas démontrer de critique différenciée du racisme et du sexisme. Toutefois, il est ici important de noter que les féminismes noirs américains diffèrent en certains aspects des féminismes africains. Ce mémoire se concentre sur les liens existant entre les premiers et *Pumzi* et *Metropolis*, mais

Pumzi étant une œuvre kenyane, il me faut préciser que l'analyse proposée dans ce mémoire présente certaines limites dans le cas de cette œuvre. En effet, dans son essai *Western African Feminism and Their Challenges*, Naomi Nkealah présente plusieurs formes de féminismes africains : le stiwanism, le motherism, le femalism, le nego-feminism ou encore le snail-sense feminism. Tous ces féminismes ont en commun qu'ils se concentrent sur les femmes vivant sur le continent africain ainsi que sur leurs expériences et difficultés en tant que femmes africaines. Ces féminismes ont donc une étude différente du racisme, de la classe et du sexisme, puisqu'ils adressent des impératifs socioculturels différents des femmes noires afro-américaines et spécifiques au contexte kenyan. De plus, les féminismes noirs africains tendent à encourager une plus grande collaboration entre hommes et femmes afin d'améliorer les conditions de vie matérielles des femmes (Nkealah, 2016). Certains féminismes noirs auront au contraire tendance à mettre l'accent sur l'intersectionnalité des concepts de race et de genre et a ainsi créé une plus grande séparation des genres dans le mouvement à cause d'une expérience de racisme différente chez les hommes et les femmes noires. Analyser la manière dont *Pumzi* approche les concepts de race et de genre par le biais du féminisme noir américain en limite donc l'approche.

Là où textuellement *Pumzi* peut être vu en dialogue avec le concept du féminisme noir, c'est dans sa représentation d'un système de classe ostensiblement hiérarchique et injuste. En effet, le début du court-métrage cherche à présenter aux spectateurs les dynamiques existants au sein de la communauté Maitu, et par ce fait, nous montre aussi les inégalités de classe inhérentes à celles-ci. Tandis qu'Asha circule dans les allées de la communauté afin de récupérer sa ration d'eau, il est possible de voir plusieurs individus produisant toute l'énergie de l'édifice qui les abrite par l'exercice physique. Pas un mot n'est prononcé par les personnages eux-mêmes (seul l'ordinateur s'exprime à travers les speakers), mais les regards qu'ils adressent à Asha sont

insistants. Asha laisse une partie de son eau à une jeune femme travaillant à l'entretien et au nettoyage des infrastructures, et par cette action et la réaction qu'elle entraîne, il peut être possible de supposer que les rations dépendent de la classe sociale. Asha est une scientifique travaillant dans le musée de la communauté et possède un contact direct avec le conseil qui la dirige. Elle perd son statut privilégié en allant à l'encontre des ordres qui lui sont donnés, et est immédiatement assignée à une machine de sport afin de produire à son tour de l'énergie pour la communauté. Il est donc clair que cette position est l'une des plus basses chez les Maitu.

Pumzi, bien que présentant la communauté Maitu comme pleine de ressources, seule survivante d'une terrible catastrophe environnementale, cherche aussi à critiquer et à dénoncer l'usage excessif de la technologie et les erreurs humaines qui ont conduit à ladite catastrophe. Ainsi, la communauté Maitu n'est pas présentée comme une utopie ou comme un système à imiter. Le court-métrage n'hésite pas à démontrer la séparation existant entre ses membres à cause de leur technologie, le mode de vie difficile qui ne cherche en rien à rectifier les erreurs commises et participe même à leur répétition, puisque les Maitu continuent de polluer ce qu'il reste de la Terre. Ainsi, le système de classe dans *Pumzi* semble immédiatement absurde dans le contexte de la communauté puisqu'il ne permet pas, finalement, de limiter les déchets produits par les Maitu. Une poignée d'individus produisent l'énergie utilisée par des élites suite à des fautes qui ne sont pas forcément graves, et possèdent un accès restreint à la denrée la plus rare, précieuse et nécessaire de cet univers : l'eau. Il est difficile de ne pas voir en cette représentation une critique des systèmes actuels existants.

Metropolis apparaît aussi comme une représentation critique du futur de notre système de classes. En effet, dans l'univers présenté, les androïdes sont les individus situés au plus bas de l'échelle, et malgré leurs consciences et sensibilités, sont vendus aux enchères en tant que

commodités comme le montre le vidéo-clip *Many Moons*. Dans la chanson *Metropolis*, Janelle Monáe présente l'histoire d'amour impossible existant entre un androïde et un humain. Elle décrit aussi le statut d'esclaves et d'objets des premiers, et le fait qu'ils soient perçus comme des êtres sans émotion, avec des descriptions telles que :

« And it's a common thought
that wired folk can be sold and bought.
That we have no feelings no memories or minds,
That we're bionic strumpets only worth a dime.
To some it's a surprise when I smile.
And when I hold your hand, they say,
"How can a wired thing understand?
Love is too deep; it's too wide to feel
when your soul is a button
and your foot glows in heels." »

Meta-textuellement, *Metropolis* fait ainsi référence sans phares au statut que les Afro-Américains ont historiquement possédé. Monáe écrit même : « Neon slaves, electric savages. » Meta-textuellement, il est donc aussi possible de parler d'un engagement avec la critique féministe du racisme et du système de classe.

Enfin, dans l'album *Electric Lady*, Janelle Monáe emploie aussi l'univers fictif de *Metropolis* afin de critiquer le sexisme et d'encourager les femmes à l'agentivité (« empowerment ») et au contrôle de leurs propres corps et images grâce à la chanson *Q.U.E.E.N.*. Celle-ci possède de très nombreuses couches de lectures et de nombreuses références, car elle sert autant à exprimer l'individualité de Monáe qu'à ajouter une nouvelle pierre à l'édifice narratif de *Metropolis*. En effet, le vidéo-clip présente Monáe dans le rôle de Cindi, ainsi qu'un groupe de personnes, le Wonderland. Ils sont tous présentés au début de la vidéo comme étant des « rebels qui voyagent dans le temps ». Prisonniers et exposés dans un musée, ils sont libérés par un groupe de femmes.

Quant aux paroles elles-mêmes de la chanson, elles ont la forme d'une réflexion introspective mêlant de nombreuses références religieuses (« Say will your God accept me in my black and white? »), à des expressions propres à la communauté LGBT (« throwing shade », « servin' face »), et à des références à l'histoire des Afro-Américains. Le nom même de la chanson serait l'acronyme de « Queer, Untouchables, Emigrants, Excommunicated, and Negroid » (Benjamin, 2013). Monáe critique le sexisme et le racisme à l'égard des femmes noires, et encourage la libération de leur individualité en présentant ouvertement la sienne. Par exemple avec des phrases telles que « They keep us underground working hard for the greedy But when it's time to pay they turn around and call us needy », faisant référence au Underground Railroad et à Harriet Tubman, dont le nom est cité quelques lignes plus tard dans la chanson : « Well I'm gonna keep leading like a young Harriet Tubman. » Cette référence fait d'autant plus ressortir la volonté protestataire de Janelle Monáe ainsi que son désir d'incarner un message féministe et antiraciste. En effet, Harriet Tubman, surnommée parfois Grand-mère Moïse ou le Moïse du peuple noir, est une figure majeure de l'histoire de l'esclavage du combat abolitionniste américain. Elle est notamment connue pour avoir aidé l'évasion de nombreux esclaves noirs grâce, entre autres, au vaste réseau d'évasion nommé le « Chemin de fer clandestin » (The Underground Railroad).

Ainsi, *Pumzi* et *Metropolis* rejoignent la critique féministe noire du système de classe, du racisme et du sexisme, en étant elles-mêmes des œuvres ostensiblement critiques de ces différents rapports de pouvoir.

5.1.c. Encourager la recherche d'agentivité, d'idiosyncrasie, et d'autonomisation pour les femmes noires

Janelle Monáe, notamment par le biais de la chanson *Q.U.E.E.N.*, encourage ouvertement dans son œuvre la recherche d'agentivité et d'idiosyncrasie des femmes noires. En effet, les paroles de *Q.U.E.E.N.*, tout en critiquant la misogynie et le racisme subis par les femmes noires, est aussi utilisé par Monáe afin d'articuler sa propre individualité et afin de mener par l'exemple. Elle fait référence à sa différence et complexité en tant qu'individu par rapport aux stéréotypes associés aux femmes noires queer (« Am I a freak for dancing around? Am I a freak for getting down? »), elle fait aussi plusieurs fois référence à sa bi/pansexualité (« Say is it weird to like the way she wear her tights? », « Am I a freak because I love watching Mary? (Maybe) »). Enfin, elle parle plusieurs fois d'une évocation des étiquettes et des stéréotypes qui lui ont été imposés en tant que femme noire (« You can take my wings but I'm still goin' fly », « Categorize me, I defy every label »). La chanson est aussi infusée d'encouragements pour les éventuelles femmes noires qui l'écouteront (« Will you be electric sheep? Electric ladies, will you sleep? Or will you preach? ») et Monáe se présente comme reine et meneuse d'un mouvement menant à la libération, en faisant notamment référence à Néfertiti.

Plusieurs autres chansons de l'album *The Electric Lady* font référence aux difficultés vécues par les femmes afro-américaines et visent à les encourager à l'agentivité et l'autodétermination. Le morceau *Ghetto Woman* peut être cité, avec des paroles telles que : « Even when the news portrays you less than you could be / I wish they could just realize / All you ever needed was someone to free your mind. » et « Carry on Ghetto Woman / You're the 7th wonder reigning over us at night. ». La chanson est aussi autobiographique et une ode à la grand-mère et mère de Monáe, avec un couplet central qui s'adresse directement à elles. Dans ce morceau, en faisant référence à la façon dont les médias représentent les femmes vivant dans

les « ghettos » américains, Monáe critique les images imposées aux femmes noires et les stéréotypes qu'elles doivent incarner.

Enfin, dans *Cold War*, Monáe aborde le concept de l'intériorisation d'une forme de dégoût et de haine imposée par autrui. Elle écrit : « I was made to believe there's something wrong with me / And it hurts my heart ».

Pumzi et *Metropolis* sont aussi toutes deux des œuvres qui dans le contexte du genre de la science-fiction peuvent être perçues comme cherchant à encourager une recherche d'autodétermination et d'agentivité chez les femmes noires. En effet, elles déconstruisent l'absence des femmes noires dans des rôles principaux dans les œuvres du genre, en présentant en protagoniste de leurs deux histoires deux femmes noires dans des rôles que l'on pourrait qualifier d'« héroïques ». Asha tout comme Cindi, vont toutes deux libérer leurs communautés respectives de l'oppression et/ou enfermement qu'elles subissent. Cindi est l'enfant de la destinée annoncée par une prophétie, à l'instar de nombreux héros de fictions et de science-fiction avant elle tels que Luke Skywalker, Neo, John Connor, etc. Asha prend quant à elle la décision d'aller au-devant de l'inconnue pour libérer sa communauté de son enfermement. Ces statuts de héros leur confèrent une capacité d'agentivité et d'autodétermination importante. Or, leurs places comme personnages centraux d'histoires futuristes, joue sur l'absence attendue par le genre, construisant une vision différente des futurs de l'humanité et ouvrant la porte à de nouvelles imaginations de celui-ci.

Par ailleurs, comme analysé dans la première partie de ce mémoire et observé par Kodwo Eshun (2003), les projections futuristes encouragent et contribuent à encourager la réalisation de ces mêmes futurs. Ainsi, par la présentation futuriste de femmes noires dans des rôles de

héros typiquement associés à des personnages blancs, *Pumzi* et *Metropolis* encouragent les femmes noires spectatrices de leurs œuvres à donner vie à ces futurs imaginés.

Ainsi, *Pumzi* et *Metropolis* partagent des thèmes importants des féminismes noirs dans leur construction textuelle et métatextuelle. Que ce soit en matière d'affirmation vers la libération des voix et l'autodétermination des femmes noires, ou en termes de critique du racisme, du sexisme et du système de classe, ces deux œuvres n'hésitent pas à aborder ces sujets et à revendiquer leurs propres positions sociales et politiques quant à ceux-ci. Leur position dans la « famille » qu'est le genre de la science-fiction et l'interaction qu'il y a entre elles et celle-ci leur donne une force particulière, puisqu'elle entraîne une signification/définition différente du genre par un bouleversement de son régime de représentations des femmes noires. En effet, elles vont à l'encontre de l'horizon d'attente (Joly, 2015) installé par les œuvres de science-fiction plus anciennes, et contribuent à redéfinir le genre en réécrivant et en remettant en question ce qui était momentanément déjà établi.

3.2 Afrofuturisme et les tensions ambivalentes de la marchandisation

Il est ici important de noter que *Pumzi* tout comme *Metropolis* sont des œuvres dites indépendantes¹¹. En effet, Janelle Monáe a une longue histoire d'artiste indépendante derrière elle, bien qu'elle soit aujourd'hui considérée comme une artiste dite « *mainstream* ».

Au début de sa carrière, elle fonde la Société Arts Wondaland et apparaît sur quelques albums produits par celle-ci. Elle publie aussi ses musiques sur MySpace et c'est en partie grâce à cela qu'elle se fait repérer par la maison de disques Bad Boy avec laquelle elle signe en 2007. Monáe avait alors déjà entamé la production de la saga *Metropolis* indépendamment, puisque le premier album de celle-ci, *The Auditions*, était déjà sorti en 2003. C'est d'ailleurs la Société Arts Wondaland qui dirige le vidéo-clip de la chanson *Many Moons*, comme l'indique la description de la vidéo sur le compte YouTube officiel de Monáe. Le logo de la société apparaît aussi au début et à la fin de plusieurs de ses autres vidéo-clips, par exemple dans celui de *Q.U.E.E.N* et d'*Electric Lady*. Dans une entrevue donnée en 2010, Daniel 'Skid' Mitchell, alors coordinateur A&R chez Bad Boy, explique que la maison de disques a principalement aidé Monáe à diffuser sa musique à un plus large public, et n'est pas réellement intervenue dans la production de celle-ci. « She was already moving, she was already working, she already had her records - she had a self-contained movement. »

Le film *Pumzi* peut être quant à lui considéré comme une œuvre indépendante, car le projet fut principalement financé par des emprunts faits auprès de l'Institut Goethe et de la fondation Changamoto pour les arts. Bien que produite par la compagnie Inspired Minority Pictures et distribuée par Focus Features, Kahiua a conservé tout le contrôle de son film et de son budget réduit (Seibel, 2010). Il est aussi important de noter que Kahiua est désormais la

¹¹ La notion d'œuvre indépendante est ici abordée en admettant une forme de production commercialisée, mais où le réalisateur a le plein contrôle de son œuvre.

cofondatrice de la compagnie de productions Afrobubblegum, qui a pour but de créer et de commissionner des œuvres d'art africaines. Afrobubblegum a notamment créé et produit en partie le film *Rafiki* (2018), dernier long-métrage en date de Kahi.

L'afrofuturisme partage son histoire avec une partie de celle du cinéma noir indépendant. C'est en effet notamment grâce à ce dernier et au Black Audio Film Collective que le cinéma afrofuturiste a fait son émergence en tant que tel (*The Last Angel of History*, 1996). Dans son chapitre *The Oppositional Gaze* (1992), bell hooks parle de l'importance de pouvoir représenter et, plus particulièrement, de pouvoir *se* représenter. Elle cite notamment les écrits de Hall sur les jeux de pouvoir intrinsèques à l'acte de représenter et se concentre en particulier sur la représentation des femmes noires dans le cinéma américain et sur les spectatrices noires. Elle aborde le développement souvent inévitable d'un « regard opposé » chez ces mêmes spectatrices face au cinéma hollywoodien alors raciste, violent dans ses représentations des femmes noires, ou niant tout simplement leurs existences. En même temps, bell hooks s'intéresse au cinéma indépendant dans ce texte, au fait qu'ils ne possèdent pas dans ses structures mêmes un sous-texte reproduisant narrativement la suprématie blanche (p. 127). Elle l'oppose au cinéma hollywoodien, et prend notamment l'exemple de la réalisatrice indépendante afro-américaine Julie Dash et de sa réappropriation critique et subversive de plusieurs tenants du cinéma « mainstream » (p. 129). bell hooks voit dans le cinéma indépendant, plus particulièrement le cinéma indépendant réalisé par des femmes noires, une façon d'imaginer de nouvelles façons d'exprimer leur identité. À l'instar de la façon dont Monáe utilise *Metropolis* pour redéfinir et construire son identité en tant que femme afro-américaine.

Bien que Dery attribue un nom au mouvement afrofuturiste en 1994 et que des études dans le domaine commencent à faire leur apparition dans les années 90 avec les écrits de Kodwo

Eshun, Greg Tate ou encore Tricia Rose (Yaszek, 2006, p. 41), les œuvres dites afrofuturistes demeurent longtemps principalement produites indépendamment.

En 1996, le Black Audio Film Collective sort *The Last Angel of History*, un film hybride à cheval entre documentaire et fiction narrative, discutant les principaux concepts de l'afrofuturisme en lien avec l'histoire de la diaspora africaine. En 1997, le collectif produit *Memory Room 451*, un film situé dans un futur dystopique, mais présenté sous la forme d'un documentaire. Enfin, comme déjà mentionné, *Pumzi* et *Metropolis* sont elles-mêmes des œuvres indépendantes. En termes d'autres médias comme la musique, Sun Ra fut l'un des premiers artistes dit « afrofuturiste ». Or il est aussi possible de le qualifier d'indépendant puisqu'il a sorti la majorité de ses musiques sous son propre label, El Saturn Records.

L'un des premiers films « mainstream » que l'on peut nommer « afrofuturiste » et produit par une compagnie de production majeure est le premier opus de la franchise cinématographique *Blade*. Personnage principalement secondaire des comics Marvel, Blade est un héros afro-américain sombre et efficace à la Batman. Mi-homme mi-vampire, il se sert autant de sa force physique et de sa connaissance des arts martiaux, que de la technologie pour terrasser ses ennemis. Le film est réalisé par Stephen Norrington et l'un des premiers succès cinématographiques de Marvel (Clark, 2014). Ce succès est inattendu et permet de poser les premières pierres à l'édifice de la compagnie de production qui dominera quelques années plus tard le box-office grâce à son « univers cinématographique ». On peut donc parler d'un cercle complet avec le succès commercial de *Black Panther*.

Les producteurs et réalisateurs de *Blade* ne parlent pas d'afrofuturisme et les connexions du film au mouvement, comme pour de nombreuses œuvres, ont été établies a posteriori et par les spectateurs, signe de la non-fixité des familles de genre et de l'instabilité des représentations

comme discuté dans le chapitre 2. Dans *Blade*, des personnages noirs sont associés à une forme de super-science, il n'y est pas question de futur mettant en avant l'expérience de membres de la diaspora africaine, mais il est tout de même question de personnages noirs centraux dans un univers fictif à cheval entre futurisme et fantasy.

Black Panther est ainsi une première pour l'afrofuturisme. Il s'agit de l'un, voire du premier film afrofuturiste produit par une compagnie de production majeure avec la volonté de créer un univers fortement inspiré par les cultures de la diaspora africaine (Fujikawa, 2018). *Black Panther*, par le biais de Disney, place sur le devant de la scène un mouvement et une discussion sur le futurisme des Noirs. Discussion qui se déroulait jusqu'alors quasi uniquement entre petits groupes d'intellectuels et d'artistes (Anderson, 2018). Réalisé et écrit par Joe Robert Cole et Ryan Coogler, deux hommes afro-américains, *Black Panther* offre une multitude de représentations de personnages noirs dans des rôles majeurs et divers tout en présentant le continent africain comme un endroit riche et diversifié. En ce sens, *Black Panther* est une œuvre cinématographique majeure en termes de représentation des Noirs et de l'Afrique. Cependant, plusieurs personnes avertissent qu'il est dangereux de voir en *Black Panther* davantage et de percevoir le film comme un acte de résistance.

Pour la journaliste Khanya Khondo Mtshali (2018), l'œuvre contribue à la marchandisation et à la dilution subséquente d'idées radicales par le capitalisme : « By conflating the film with the resistive efforts of grassroots activists and organizers, we risk disrespecting our radical traditions, which are increasingly being commodified by corporations whose interests have never been with the people. » Cette critique de la dilution d'idées radicales n'est pas sans rappeler celles faites à l'égard du féminisme contemporain par de nombreux auteurs. Parmi ceux-ci on retrouve Ellen Riordan, qui dans son article *Commodified Agents and*

Empowered Girls (2001) appelle à une nouvelle définition du terme « résistance » pour les femmes et critique notamment la réutilisation des termes « agentivités » et « empowerment » par des compagnies désintéressées cherchant principalement à faire du profit. « Over the past decade, the rhetoric of empowerment in the United States has been commodified in popular discourse and in self-help literature (much of which is aimed at women), thereby confining agency to an individual level and not contributing to structural transformations that will indeed change the lives of women living within patriarchal and capitalist structures. » (p. 284).

Riordan poursuit en parlant de marchandisation et de dilution (« commodification ») de l'idée du « girl power » popularisé dans les années 90 par le mouvement social des Riot Grrrl. Bien que le mouvement en lui-même soit détaché de l'idée de marchandisation en tant que telle, l'idée de donner du pouvoir (« empowering ») aux femmes et aux jeunes filles a malheureusement été récupérée par de grosses compagnies multinationales de divertissement et associée à des commodités tangibles qu'il est possible de vendre ou d'acheter. La réappropriation de cette idée afin de faire du profit en a dilué la signification pour qu'elle puisse signifier quelque chose pour tout un chacun (p. 290). Ainsi, cette dilution a permis la diffusion plus large d'une idée simplifiée et maintes fois réarticulée, créant de multiples interprétations contradictoires et paradoxales du féminisme. L'auteur prend pour exemple le groupe Spice Girls qui bien qu'appelant à l'indépendance et à l'« empowerment » des femmes, capitalisait sur le concept de femmes mettant l'accent sur leur beauté, la sexualisation de leurs corps et une certaine conformité au regard masculin. Pour Riordan, le groupe promouvait ainsi la sexualisation du corps féminin pour le regard masculine afin d'atteindre l'« empowerment ». « Patriarchal institutions did not perceive them as a real threat (as many feminists are considered), because the Spice Girls did not ask for substantial social change, and the media

industry loved them because they generated considerable attention and profit. » (p.291). Demita Frazier, dans *How We Get Free*, reprend une idée similaire en parlant cette fois-ci plus spécifiquement de féminisme noir et d'artistes populaires se déclarant féministes : « What's happening is the lack of any kind of ongoing interaction about what Black feminism means. » (2017, n.d.). Elle critique ainsi l'idée d'une forme de résistance féministe incarnée par des artistes telles que Beyoncé, encourageant la consommation d'un féminisme aux idées simplifiées dans des buts de marchandisation plutôt que le réel engagement social. C'est une idée qui est d'ailleurs partagée par bell hooks, qui dans un article rédigé en 2016 sur le blogue du *bell hooks institute*, critique l'album *Lemonade* de Beyoncé et l'idée qu'il puisse représenter une nouvelle forme de féminisme noir, « Lemonade glamorizes a world of gendered cultural paradox and contradiction. It does not resolve. » Cet article peut être relié à la discussion organisée en 2014 par The New School in New York City durant laquelle bell hooks a déclaré que Beyoncé était partiellement « antiféministe » voire « terroriste » (Sieczkowski, 2014).

Dans un article rédigé en 2018, Abigail Reed et Kailash Koushik critiquent plus spécifiquement la marchandisation du féminisme réalisé par Disney par le biais de films tels que *Star Wars: Le Réveil de la Force* et *Les Deniers Jedi*, ou de la récente version en prise de vue réelle du film *la Belle et la Bête* (2017). Selon elles la sortie et le succès d'une multitude de films hollywoodiens arborant des femmes en tête d'affiche tels que *Wonder Woman* (2016) ou encore *SOS Fantômes* (2016) nécessitent une analyse politico-économique féministe. En effet, la sortie de ces œuvres coïncide aussi avec de nombreuses révélations d'agressions et de harcèlements sexuels dans le milieu hollywoodien et à un moment où le traitement des femmes dans ce dernier (différence de salaires hommes/femmes, criante disparité au niveau du sexe des personnes employées, etc.) est de nouveau remis sur le devant de la scène. Reed et Koushik

soulignent aussi le fait que les différentes franchises « féminisées » conservent un bien plus grand ratio d'hommes que de femmes dans le travail accompli derrière la caméra (p.7).

Pour elles, le choix de Disney de réaliser plus de productions avec des personnages féminins majeurs provient du désir de toucher un marché plus large en s'adressant directement au public féminin et ainsi d'engrosser davantage de profits. À un âge où les femmes représentent 60% des spectateurs des films hollywoodiens et où le succès de films arborant des personnages féminins forts et centraux a été avéré (*La reine des neiges*, 2013, *Maléfique*, 2014), il n'est pas surprenant que Disney fasse de tels choix créatifs et, surtout, économiques. De plus, Reed et Koushik notent la récente popularisation de revendications sociales féministes sur les réseaux sociaux encourageant la création d'œuvres culturelles mettant l'expérience de femmes fortes et diverses au premier plan.

« Disney saw that there was a growing social movement fueled by grassroots activism and internet connectivity that brought women and other marginalized groups together more than ever, encouraging each other to speak up on behalf of each other's rights. This presented an economic opportunity to sell much of its repurposed film library as "feminist" retellings of classic stories and produce merchandise that focused on "girl-power" and catered to women specifically. » (Reed & Koushik, p. 17)

Il est ici question de féminisme « marchandise » ou « commodity feminism » comme identifié par Robert Goldman, Deborah Heath et Sharon L. Smith (1991) : une restructuration ou redéfinition de l'idéologie féministe afin de la faire fonctionner dans une société occidentale patriarcale sous forme de commodités qu'il est possible d'acquérir (ou de *porter*) (p. 336). « When framed by ideologies of possessive individualism and free choice, feminism in its 'new' commodity form forgets its origins in a critique of unequal social, economic and political relations. » (p. 337). Sous cet aspect, les auteurs parlent d'un féminisme « fétichisé » qui n'œuvre plus au changement social, mais encourage plutôt l'acquisition de produits afin

d'exprimer ou de substituer aux buts féministes d'indépendance ou de succès professionnel. Pour Nancy Fraser (2012), cette marchandisation du mouvement est une inévitable conséquence d'un système capitaliste néo-libéral.

Cet exemple du féminisme marchandisé et ainsi détourné de son but principal de changement social nous renvoie hélas au mouvement afrofuturiste, à ses propres objectifs sociaux et à son utilisation par Disney dans le cadre de *Black Panther*.

Dans le cadre de combats sociaux antiracistes, c'est une inquiétude qui a déjà été soulevée vis-à-vis du mouvement Black Lives Matter, notamment dans un article rédigé par Jazmine Munoz en novembre 2018. L'auteure écrit sur l'engagement de l'athlète et activiste Colin Kaepernick avec la marque Nike dans le cadre de sa campagne marketing « Dream Crazy ». Kaepernick s'étant publiquement impliqué dans le mouvement Black Lives Matter, Nike affiche son approbation de ses idées et opinions en faisant de lui la figure principale d'une de ses grosses campagnes publicitaires. Encensée par beaucoup pour cette implication politique, la marque s'implique surtout dans un marché lucratif, c'est-à-dire en touchant les acheteurs potentiels noirs, clientèle importante pour elle depuis de nombreuses années. « Kaepernick not only represents defiance, freedom of speech, and justice, he represents Black culture and Black struggle. » (Munoz, 2018). L'auteure voit dans cette récupération du mouvement des conséquences préjudiciables et une diminution de la signification des idées portées par celui-ci. En effet, Nike en minimise le message et la validité en réutilisant la popularité du mouvement dans le but de vendre des commodités. Le mouvement devient lié à l'achat d'une paire de chaussures, comme si cette transaction commerciale signifiait une implication physique ou morale. « Rather than making a legitimate call for change, Nike's implicit "support" of Black

Lives Matter, the movement at large, has turned something very real and personal into sellable symbolism. » (Munoz, 2018).

Dans une moindre mesure, la popularisation du terme « intersectionnalité » a aussi été perçue comme entraînant une dilution du statut originel du terme lié à la pensée critique antiraciste. Une forme de « dépolitisation » ou de « blanchiment » du concept a été notée (Bilge, 2013), directement en lien avec une culture néo-libérale popularisant les discours de justice sociale avec une assiduité infusée de contradictions.

Considérant cela, l'importance de *Black Panther*, création afrofuturiste de Disney, ainsi que son aspect « révolutionnaire » définit par les médias à la suite de sa sortie, pousse à la réflexion. Est-il ici réellement question d'une volonté d'offrir une meilleure représentation aux personnes noires et/ou de présenter une vision nouvelle et différente de leur relation avec la technologie et les futurs de l'humanité ? De réécrire les archives historiques et par ce fait les futurs imaginaires ? De laisser la place à de nouveaux discours et nouvelles discussions quant à la représentation des futurs ? Ou de faire mine de s'impliquer dans les combats antiracistes ayant gagné en popularité au cours des dernières années afin d'atteindre un marché plus large – et plus spécifiquement le marché noir ? En ce sens, y a-t-il une présentation « diluée » du message afrofuturiste dans *Black Panther* ?

Dans un tweet envoyé le 10 mai 2016, Nalo Hopkinson, auteure de SFF et de nombreux ouvrages s'inscrivant dans l'afrofuturisme écrit : « Be it resolved : the term “Afrofuturism” is more like a hashtag than a genre. Discuss. » ». Une discussion s'en est ensuite suivie avec Mark Dery, l'échange consigné dans une dizaine de tweets publics. Ils entament tous deux une réflexion sur l'évolution qu'aurait subie le mouvement afrofuturiste au cours des dernières années (voir annexe 1). En effet, le courant à l'origine politique, visant à prendre une position

opposée aux stéréotypes propres à la science-fiction et à déconstruire des visions futuristes blanches, serait petit à petit devenu une forme d'esthétique propre à un genre artistique similaire à la romance ou à la fantasy. Par cette métamorphose, l'afrofuturisme aurait gagné en popularité, sa définition se serait élargie, mais le terme se serait aussi partiellement dépolitisé.

Le passage de l'afrofuturisme de la sphère indépendante et érudite à la sphère plus « mainstream » a, il est vrai, troublé sa définition. S'agit-il désormais d'un genre cinématographique ? D'un mouvement esthétique ? D'un courant de pensée ? Et s'il s'agit effectivement d'un genre, quelles sont ses règles, quels sont les thèmes qui le définissent ? L'afrofuturisme fait-il désormais uniquement référence à des œuvres de science-fiction et de fantasy présentant des personnages noirs dans des rôles principaux ? Dans ce cas, pourquoi ne pas tout simplement parler de science-fiction et de fantasy ? Est-ce qu'une œuvre de science-fiction mettant en scène des personnages noirs, mais réalisée par des artistes blancs peut être également appelée afrofuturiste ?

À l'origine, l'afrofuturisme était une réflexion sur les futurs de l'humanité, une discussion sur l'interaction existant entre visions futuristes, histoire de la diaspora africaine, et les concepts de racisme, technologie, et sexualité. Il s'agissait aussi d'un regard opposé aux futurs popularisés par la science-fiction, d'une déconstruction et réécriture de l'absence significative des Noirs et de la diaspora dans ceux-ci par ces derniers. Une écriture positive des Noirs dans le futur, prenant cependant en compte l'histoire qui les a menés là. *Pumzi* et *Metropolis* reprennent à leurs façons ces différents éléments. *Pumzi* en jouant avec des thématiques centrales de la science-fiction, mais en fixant son attention sur une communauté d'Afrique de l'Est. Seuls survivants d'une terrible catastrophe écologique, le film démontre positivement le développement technologique des Maitu, faisant ressortir la capacité

d'adaptation et technologique d'une communauté noire africaine, les possibilités d'une présence et d'une existence futuriste pour celle-ci, tout en commentant et en critiquant les erreurs et catastrophes qui ont mené à la destruction de la planète. *Metropolis* en projetant une image du futur basée sur les archives historiques des Afro-Américains, et en se servant de principes afrofuturistes clefs tels que des références à l'Égypte des Pharaons pour mettre en avant les aptitudes technologiques et les capacités autodéterminatrices d'androïdes incarnant des minorités.

Mais placé dans la sphère plus « mainstream », il est devenu plus difficile de repérer la cristallisation de ces politiques dans les œuvres appelées « afrofuturistes ». Par exemple, pour de nombreux médias (Thrasher, 2017), le film *Get Out* (2017) de Jordan Peele serait lui aussi un film afrofuturiste. *Get Out* est un thriller psychologique qui déconstruit de nombreux éléments du film d'horreur afin de placer son personnage principal, un homme afro-américain, dans une terrifiante situation pour révéler au spectateur la perfidie du racisme institutionnalisé. Le film démontre ainsi les subtilités du racisme comme structuré dans la société américaine contemporaine à cause de son histoire ségrégationniste et esclavagiste. Le film serait afrofuturiste, car la technologie y jouerait un grand rôle : les Noirs se font hypnotisés, lobotomisés, et leurs corps leur sont dérobés, utilisés comme des commodités. Cependant, bien que l'œuvre soit une réflexion très politisée sur l'histoire des Afro-Américains et les conséquences de celle-ci dans notre société actuelle, bien qu'elle présente un protagoniste noir et propose une forme très vague de projection futuriste par la technologie présentée, il n'y existe pas réellement de mise en valeur des capacités futuristes et technologiques de membres de la diaspora africaine. Le film est dénué du positif intrinsèque à la majorité des œuvres afrofuturistes, toujours présent malgré leur statut de critique socioculturelle et politique. Une

réflexion similaire pourrait aussi être faite pour *Un raccourci dans le temps* (2018), aussi qualifié d'afrofuturiste (Mackonnen, 2018, Rao, 2018) bien que ne reprenant pas le concept d'une réflexion des futurs de l'humanité vis-à-vis du racisme, de la technologie, et des archives historiques de ses minorités.

Black Panther se concentre quant à lui sur Wakanda, un pays africain fictif, qui aurait réussi à se développer sans subir la moindre influence occidentale. Les habitants de Wakanda se seraient ainsi développés de façon complètement autonome grâce à l'utilisation d'un matériau extrêmement rare et précieux : le vibranium. Wakanda serait par conséquent une version futuriste utopiste d'un pays d'Afrique intouché par la colonisation et l'esclavage. Le film revient cependant sur l'histoire des Afro-Américains à travers le personnage de Killmonger, et présente une esthétique particulière, mélangeant tenues et traditions de plusieurs cultures africaines dans sa conception de Wakanda. En soi, *Black Panther* reprend donc de nombreux tenants de l'afrofuturisme cités au début de ce mémoire, si ce n'est par sa position dans l'univers cinématographique Marvel.

En effet, comme expliqué par le journaliste Gerry Canavan (2018) dans sa critique du film, *Black Panther* fait partie intégrante du MCU, ce qui le place dans une position paradoxale vis-à-vis des politiques radicales présentées. Ici, la transmédiaticité de l'histoire joue contre les politiques de l'œuvre. Canavan cite l'essai de Umberto Eco, *The Myth of Superman*, qui s'intéresse à l'aspect antinarratif des histoires des longues séries de comics : des événements se déroulent seulement pour que leurs conséquences soient par la suite annulées par la narration afin que le statu quo de la fantaisie ne soit jamais perturbé, reconsidéré ou révisé. Ainsi, ce genre d'histoires a toujours lieu dans un perpétuel « présent ». Dans l'univers cinématographique Marvel, bien que New York ait été détruit par des extraterrestres (*The Avengers*, 2010), qu'il ait

été révélé au public qu'une organisation secrète nazie a infiltré les plus hautes strates du gouvernement américain (*Captain America: The Winter Soldier*, 2014), et bien que d'autres événements ou changements drastiques aient eu lieu au cours de la vingtaine de films constituant l'univers, chaque œuvre se déroule toujours dans un moment présent similaire à celui que nous vivons dans le monde réel. Technologiquement ou géopolitiquement parlant, l'univers demeure inchangé.

Par conséquent, bien que l'existence de Wakanda ait été enfin révélée au grand public à la fin de *Black Panther*, et bien que les dirigeants du pays aient décidé d'intervenir dans les affaires internationales, le pays demeurera à l'écran, d'un point de vue sociopolitique, aussi caché que si son existence était toujours demeurée secrète. « What Wakanda would actually mean to the globe – materially, technologically, economically, philosophically, spiritually – would be so radical as to permanently sever the connection between 'there' and 'here' on which the eternal present of the Marvel Cinematic Universe is based. » (Canavan, 2018). Ainsi, bien que *Black Panther* présente une réflexion afrofuturiste complexe, la possibilité d'une conception différente du futur alliant technologie et race et l'impact politique de l'œuvre est inévitablement amortie par sa position non comme œuvre indépendante et autonome, mais comme pièce de l'immense puzzle Marvel. « What is best about the film is also what is worst about it: the radical historical difference of *Black Panther's* Afrofuturist vision will not be allowed to stay either radical or different will never be allowed to escape the gravitational pull of its bad origin in our real history. »

En conclusion, il est aujourd'hui plus important que jamais de parler de la popularisation et marchandisation de l'afrofuturisme et de réfléchir à une nouvelle grille d'analyse de ce concept. Le terme a désormais été tiré de la petite sphère d'artistes indépendants et d'études qui

lui ont donné naissance, et projeté devant le grand public par des compagnies principalement soucieuses de faire du profit plutôt que de s'intéresser à la réécriture de stéréotypes et/ou aux conséquences des représentations futuristes sur les consciences et subconsciences de ceux qui les regardent.

En parlant du féminisme noir et de sa réappropriation par des artistes noires populaires cherchant principalement à vendre leurs produits, Demita Frazier du Combahee River Collective (2017) avertit de la nécessité de réfléchir à une nouvelle signification du mouvement. Il en va de même pour l'afrofuturisme et ce qu'il représente. À force de réappropriation et d'utilisation par des personnes qui ne se soucient pas des politiques qui lui ont donné naissance, il y aurait le risque que le terme soit vidé de ses motivations originelles. Une métamorphose et évolution des significations de l'afrofuturisme étaient inévitables, tout comme les significations d'un genre ou d'un mot évoluent au fur et à mesure de son utilisation. Cependant, une perte et non un ajout de significations est le risque encouru.

La prochaine et dernière partie de ce mémoire explore les conséquences de la popularisation du terme pour ce qui a trait à la représentation des femmes noires. En effet, il a été établi que les femmes noires sont très peu représentées (voire absentes) dans des rôles principaux et complexes dans le genre de la science-fiction, mais que l'afrofuturisme permet d'explorer la signification issue de la conversation des enjeux de race, technologie, sexualité et futurisme, leur accordant ainsi une grande place. Ainsi, en quelles manières la popularisation de l'afrofuturisme influence-t-elle les formes de leurs représentations dans les œuvres de la science-fiction dite « mainstream » ?

3.3 S'imaginer

Sorti en 2018, *Un raccourci dans le temps*, production de Disney, a été réalisé par la réalisatrice afro-américaine Ava Duvernay. Le film ne rencontre pas le même succès que *Black Panther* à sa sortie. Loin de là, il est en fait un véritable échec commercial et peine à rembourser son propre budget – rendu considérable à cause du lourd investissement publicitaire. Adaptation du célèbre conte pour enfant *A Wrinkle in Time* (1962) de Madeleine L'Engle, le film raconte la quête de deux enfants à travers le temps et l'espace, lancés sur les traces de leur père disparu depuis longtemps. Meg Murry (Storm Reid), le personnage principal, est dans le film une jeune adolescente métisse qui doit apprendre à accepter ses différences et à affirmer son individualité. Fille d'astrophysiciens et passionnée de sciences et de physique, elle démontre à plusieurs reprises ses grandes connaissances dans le domaine et est aussi encouragée et complimentée plusieurs fois par ses pairs sur ses habilités.

En soi, l'échec du film repose avant tout sur un scénario relativement incohérent, de nombreux problèmes de tonalités, et sur le fait qu'il peine à s'établir entre film d'action, film dramatique, ou film pour enfants. Ironiquement, à l'instar de l'afrofuturisme aujourd'hui, *Un raccourci dans le temps* semble peu sûr de ce qu'il veut être. Les critiques parlent aussi d'une utilisation exacerbée et peu nécessaire de CGI, d'une musique qui noie la plupart des dialogues, et d'une image tape-à-l'œil et trop distrayante (Chuba, 2018).

Le film est malgré tout félicité pour avoir fait le choix de la diversité dans la présence d'actrices d'ethnicités diverses dans les rôles principaux, et pour tenter – maladroitement – de porter un message féministe positif. Ainsi, malgré son échec financier et scénaristique, *Un raccourci dans le temps* demeure tout de même une note importante dans l'évolution du genre de la science-fiction puisque le film présente plusieurs femmes de couleur dans des rôles majeurs.

Ava Duvernay, réalisatrice de *Selma* (2014) et créatrice de la série *Queen Sugar* (2016), fait partie des rares réalisatrices noires influentes à Hollywood et a été plusieurs fois acclamée par de grands prix cinématographiques – une autre rareté. Selon le *Los Angeles Times*, malgré l'échec d'*Un raccourci dans le temps*, le film lui a permis de devenir la première réalisatrice afro-américaine à réaliser un film ayant un budget de production surpassant les 100 millions de dollars (Keegan, 2016). Elle a aussi été récemment annoncée comme la personne qui adaptera le roman *Dawn* d'Octavia Butler pour la télévision (Pattern, 2017).

En considérant les dernières sorties populaires dans le domaine de la science-fiction ainsi que les œuvres et les adaptations dont les sorties ont été récemment annoncées, on s'aperçoit d'une présence de plus en plus accrue de femmes noires dans le genre. En effet, en 2017, George R. R. Martin, plus connu dans son rôle d'auteur, mais aussi producteur à ses heures perdues, annonce sur son blogue le début de la production d'une série basée sur le roman *Qui craint la mort* de Nnedie Okorafor¹². En 2017 est aussi annoncée une potentielle adaptation télévisée de la série de romans *Les livres de la terre fracturée* de N.K. Jemisin (Amaya, 2019). Ces deux œuvres affichent des femmes noires dans les rôles principaux de complexes histoires à cheval entre fantasy et science-fiction.

Récemment, on peut parler du personnage de Farah dans la série de science-fiction *Dirk Gently* (2016), qui met en scène une intéressante déconstruction du stéréotype de la « strong black woman ». On peut aussi parler de la série *Black Lightning* (2018) et de sa famille de superhéros noirs. Bien que ce ne soit pas dans le domaine de la SFF, la réalisatrice noire Shonda Rhimes a aussi créé de nombreuses séries au cours des dernières années mettant en scène des

¹² Martin, G. R. R. (2017, 14 septembre) Who Fears Death Finds Its Scriptwriter [billet de blogue]. Repéré à <https://grrm.livejournal.com/548883.html>

femmes noires dans des rôles principaux complexes telles que *How To Get Away With Murder*. Petit à petit, les futurs présentés et projetés par la science-fiction incluent des femmes noires dans leurs réflexions et conceptualisations, effaçant petit à petit le stéréotype de leur absence futuriste. Une véritable réflexion quant à l'interaction du racisme, de la misogynie et des technologies s'inscrit aussi dans ces nouvelles visualisations du futur, découlant de la déconstruction et réévaluation de cette absence structurée. Une redéfinition des politiques et motivations de l'afrofuturisme se révèle ainsi indispensable dans cette époque de grands changements et mouvements au sein du genre de la SFF.

Dans le monde de la musique, si Monáe fut l'une des premières artistes à transposer l'esthétique et les idées afrofuturistes dans ses œuvres musicales narratives et de la sphère indépendante à « mainstream », ce n'est aujourd'hui plus le cas. De nombreuses artistes noires comme Beyoncé ou Solange revendiquent à leur tour l'utilisation de cette esthétique politique pour exprimer leurs points de vue de femmes noires et des formes nouvelles de féminismes noirs. Ces positions sont controversées, comme nous l'avons vue dans la partie précédente. Ainsi, là aussi il demeure important de redéfinir ou de définir clairement les significations de l'afrofuturisme féministe.

La popularisation de l'afrofuturisme provoque une expansion du genre de la science-fiction et une redéfinition des règles de celui-ci. La rencontre des deux à l'échelle populaire entraîne un inévitable éclatement des différentes significations du mouvement et une réécriture de ses aspects plus politiques et radicaux. L'idée principale de l'afrofuturisme comme décrit par Liza Yaszek et Kodwo Eshun était le fait qu'il devait s'agir d'une réécriture du passé et du futur de la diaspora afin de la libérer de projections dystopiques. Il devait aussi s'agir d'une forme d'affirmation de la valeur intrinsèque des Noirs, des histoires existant dans le dialogue entre les

concepts de race, futur et technologie. Pour Eshun, il était aussi question d'une forme de prise de pouvoir face à la notion de SF Capitale (2003), l'idée de la science-fiction et de la prédiction de futurs utilisées dans le but de perpétuer des inégalités économiques. Aujourd'hui, il est intéressant de la mettre en parallèle avec la production d'œuvres dites afrofuturistes s'installant dans une notion de « justice sociale » néo-libérale. La rencontre entre science-fiction populaire et d'afrofuturisme contribue entre autres à la diversification des représentations du futur et au début d'une véritable conversation quant au futur des archives historiques. Cependant, il existe bel et bien une dilution de la radicalité et des politiques du mouvement. Face à cela, une réflexion de celui-ci devient une nécessité afin de le récupérer d'une rapide obsolescence et/ou disparition.

Conclusion

Genre littéraire et cinématographique bâti autour d'absences et de prédictions du futur, dépendant d'une perception particulière du présent et du passé, la science-fiction, tout comme tous les autres genres, est en constante évolution et changement. En effet, un genre n'est que la somme des œuvres qui le constituent ; or les textes et les discours, bien que se reflétant les uns les autres en continuité, possède chacun une forme qui leur est propre. Selon Fairclough et Hall, c'est cette identité, influencée par le contexte dans lequel l'œuvre prend naissance, l'intertextualité influencée par les créateurs de l'œuvre, qui lentement mais sûrement peut entraîner un virage inattendu dans la construction d'un genre et éroder des conceptions toujours, au final, instables. C'est ainsi que ce produit une intéressante déconstruction de stéréotypes et concepts, et l'apparition d'une nouvelle formation. Un bouleversement de l'horizon d'attente, comme étudié par Joly, est provoqué chez (et par) les spectateurs.

L'afrofuturisme, site d'émergence de nouvelles représentations des Noirs, mais aussi lieu de revendication et de protestation. Par le biais de l'imaginaire et de la projection futuriste, il réécrit l'histoire en soulignant la présence de la diaspora africaine dans celle-ci et en arborant son point de vue, récupérant ainsi du pouvoir à travers la relecture des archives historiques (Kodwo, 2003). L'afrofuturisme enrichit les projections du futur, offrant une réflexion des questions de races et des inégalités contemporaines en restant toujours ancré dans le réel. Contrairement à la science-fiction traditionnelle qui voile ces problèmes sous la figure de l'Autre ou les ignore complètement, effaçant l'histoire, le présent, et les racismes, l'afrofuturisme impose une considération et une étude de ces questions. Par ce fait, le courant

conteste aussi la place des femmes noires, trop souvent absentes des projections futuristes, les plaçant au centre de celles-ci, leur offrant autant un lieu de représentation que de création. Enfin, tout en valorisant l'idée d'une technologie ou d'une science noire, l'afrofuturisme remet en question le point de vue de la technologie comme rétablissant toutes inégalités. Et, notamment dans sa rencontre avec la science-fiction africaine, encourage une perspective différente et des cosmologies souvent plus spirituelles de l'humanité.

Pumzi et Metropolis font parties des principales œuvres majeures du mouvement au vingtième et unième siècle et ont grandement contribué à la popularisation qu'il connaît actuellement. Une analyse de leur construction était donc nécessaire pour mieux comprendre les motivations et objectifs à l'origine du courant. La collusion entre idées afrofuturistes et science-fiction populaire hollywoodienne était peut-être inéluctable. À une époque de nouvelles technologies où les questions sociales sont fortement popularisées par Internet, une rencontre entre afrofuturisme et profit était, en fait, sans doute inéluctable. Cette rencontre entraîne une modification des thèmes et des objectifs afrofuturistes ainsi que la création de nombreuses superproductions telles que *Black Panther* ou encore *A Wrinkle In Time*, nommés afrofuturistes par le public, mais édulcorant les principales aspirations politiques du courant de pensée. Cette interaction entre marchandisation et mouvements socioculturels n'est ainsi pas sans heurts, mais elle apporte un changement majeur dans la construction des œuvres de science-fiction et de l'imaginaire futuriste. En effet, auparavant il y avait une carence majeure de femmes noires dans des rôles principaux dans le genre de la science-fiction. Les projections du futur n'ignorant pas ou ne voilant pas les conséquences des questions de race contemporaines étaient tout aussi difficiles à trouver. Il existe désormais une ébauche de réflexion et le début d'une réévaluation de ces stéréotypes d'effacement et d'absence.

Pumzi et Metropolis faisaient partie il y a une dizaine d'années des œuvres illustrant le mieux les concepts véhiculés par l'afrofuturisme féministe, déconstruisant l'absence structurée des femmes noires dans l'idée de futurisme et interagissant avec de nombreux concepts du féminisme noir. Cependant, aujourd'hui, avec la popularisation et réécriture autant des principales idées de l'idéologie féministe noire que de l'afrofuturisme lui-même, ces œuvres s'affichent comme un historique de ce qui était et ce qui est en train d'émerger. Elles apparaissent de plus en plus comme de précédents importants dans l'émergence de l'afrofuturisme sur lesquels se baser ou jeter un dernier regard avant de reconsidérer les définitions de ces pensées. Quels palimpsestes construire désormais ? Quelle réflexion quant à ces nécessaires redéfinitions ? Ce mémoire avait pour but de considérer l'absence des femmes noires dans le cadre du futurisme et les différents lieux de représentation que ces absences ont entraînés et élaborés. Désormais, tandis que les femmes noires se font de plus en plus présentes dans les visions populaires de la science-fiction et ses conceptions du futur, les terrains d'exploration et de réflexion de leur absence appellent à une relecture et réécriture à leur tour. Seul le futur nous dira comment ces concepts se réorganiseront.

Bibliographie

Avi, L. J. (2018). Cruelty and Afrofuturism. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 15(1), 101-107.

Anderson, R. (2018). *On Black Panther, Afrofuturism, and Astroblackness: A Conversation with Reynaldo Anderson*. The Black Scholar. Repéré à : <https://www.theblackscholar.org/on-black-panther-afrofuturism-and-astroblackness-a-conversation-with-reynaldo-anderson/>

Amaya, E. (2017). Upcoming TV Fantasy Series That Could Be The Next Game Of Thrones. *Rotten Tomatoes*. Repéré à : <https://editorial.rottentomatoes.com/article/tv-fantasy-series-that-could-be-the-next-game-of-thrones/>

Benjamin, J. (2013). *Janelle Monáe says “Q.U.E.E.N” is for the “ostracized & marginalized”*. Fuse.TV. Repéré à <https://www.fuse.tv/videos/2013/09/janelle-Monáe-queen-interview>

Bilge, S. (2013). Intersectionality Undone : Saving Intersectionality from Feminist Intersectionality Studies. *Du Bois Review*, 10(2), 405-424.

Buxton, D. (2010). *Les séries télévisées : forme, idéologie et mode de production*. Paris, France : L’Harmattan

Canavan, G. (2018). The Limits of Black Panther’s Afrofuturism. *Frieze*. Repéré à <https://frieze.com/article/limits-black-panthers-afrofuturism>

Campbell, H. (1945). *Astounding Science*, 36, 5-6.

Campbell, H. (1959). *Astounding Science*, 61.

Chapman, J., Cull, N. (2013). *Projecting Tomorrow: Science Fiction and Popular Cinema*.

Chuba, K. (2018). ‘A Wrinkle in Time’ Reviews: What the Critics Are Saying. *Variety*. Repéré à <https://variety.com/2018/film/news/wrinkle-in-time-reviews-roundup-critic-response-1202720742/>

CinemadAfriqueauFeminin. (2015). *Kahiu - Wanuri Kahiu - Black Science Fiction* [Video en ligne]. Repéré à <https://www.dailymotion.com/video/x3qmxs9>

Clark, K. (2014). An unsung hero : How Blade Helped Save The Comic-Book Movie. *Syfywire*. Repéré à : <https://www.syfy.com/syfywire/unsung-hero-how-blade-helped-save-comic-book-movie>

Collins, P. H. (1989). La construction sociale de la pensée féministe noire (traduit par Elsa Dorlin). Dans Dorlin, E. (dir.), *Black feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. Paris, France : L'Harmattan.

Combahee River Collective. (1977). Déclaration du Combahee River Collective (traduit par Jules Falquet). Dans Dorlin, E. (dir.), *Black feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. Paris, France : L'Harmattan.

David, S., Moule, I. A. (2006). *Women in Space - Following Valentina*. Chichester, Royaume-Unis : Praxis Publishing.

Davis, K. (2015). L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe (traduit par Françoise Bouillot). *Intersectionnalité et colonialité*, 2015(20).

Derkson, K. (2018). Racism and Capitalism in Black Panther. *Journal of Religion & Film*, 22(1).

Dery, M. (1994). *Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose*.

Di Fate, V. (2011). Infiltrating the Sanctity of the Home: The Invaders From Mars [billet de blog]. Repéré à <https://www.tor.com/2011/10/31/infiltrating-the-sanctity-of-the-home-the-invaders-from-mars/>

Dorlin, E. (dir.). (2008). *Black feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. Paris, France : L'Harmattan.

Erigha, M. (2016). Do African Americans Direct Science-Fiction or Blockbuster Franchise Movies? Race, Genre, and Contemporary Hollywood. *Journal of Black Studies*, 47(6), 550-569.

Eshun, K. (2003). Further Considerations on Afrofuturism. *Project MUSE*, 3(2), 287-302. doi:10.1353/ncr.2003.0021.

Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge, Angleterre : Polity Press

Fitzpatrick, A. (2018). It's Not Just *Black Panther*. Afrofuturism Is Having a Moment. *Time*. Repéré à <http://time.com/5246675/black-panther-afrofuturism/>

Fraser, N. (2012). Feminism, Capitalism, and the Cunning of History: An Introduction. *FMSH-WP*, 17.

Fujikawa, J. (2018). The Architectural Inspirations Behind Wakanda in Marvel Studios 'Black Panther'. Marvel.com. Repéré à : <https://www.marvel.com/articles/movies/the-architectural-inspirations-behind-wakanda-in-marvel-studios-black-panther>

Gernsback, H. (1926). A New Sort Of Magazine. *Amazing Stories*, 1(1), 3-3.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres, Angleterre : Sage Publications.

Heller, C. (2012). Magic Realism: 'Beasts of the Southern Wild'. *Metroweekly*. Repéré à <https://www.metroweekly.com/2012/07/magic-realism-beasts-of-the-so/>

Hood, Y., Reid, R. (2009). Intersection of Race and Gender. *Women in Science Fiction and Fantasy*, 191-202.

Hull, G. T., Scott, P. B., Smith, B. (1993). *But Some Of Us Are Brave: All the Women Are White, All the Blacks Are Men: Black Women's Studies*. États-Unis : New York : The Feminist Press at CUNY.

hooks, b. (1984). Sororité : la solidarité politique entre femmes (traduit par Anne Robatel). Dans Dorlin, E. (dir.), *Black feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. Paris, France : L'Harmattan.

hooks, b. (2016). Moving Beyond Plain [billet de blogue]. Repéré à <http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain>

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture*. New York, États-Unis : New York University Press.

Jenkins, H. (2007). Transmedia Storytelling 101 [billet de blog]. Repéré à http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html

Joly, M. (2015). *Introduction à l'analyse de l'image* (3e Ed.). Paris, France : Armand Colin

King, G. (2003) Spectacle, Narrative, And The Spectacular Hollywood Blockbuster. Dans Stringer, J (éd), *Movie Blockbusters*. Londres : Routledge.

Keegan, R. (2016). With 'A Wrinkle In Time,' Ava DuVernay will pass a milestone. *Los Angeles Times*. Repéré à <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-wrinkle-budget-20160803-snap-story.html>

Koushik, K., Reed, A. (2018). Star Wars: The Last Jedi, Beauty and the Beast, nd Disney's Commodification of Feminism: A Political Economic Analysis. *Soc. Sci.*, 237(7).

Kreiss, D. (2008). Appropriating the Master's Tools: Sun Ra, the Black Panthers, and Black Consciousness, 1952-1973. *Black Music Research Journal*, 28(1), 55-81.

Mashigo, M. (2018). 'Afrofuturism is not for Africans living in Africa' – an essay by Mohale Mashigo, excerpted from her new collection of short stories, *Intruders*. *The Johannesburg Review of books*. Repéré à <https://johannesburgreviewofbooks.com/2018/10/01/afrofuturism-is-not-for-africans-living-in-africa-an-essay-by-mohale-mashigo-excerpted-from-her-new-collection-of-short-stories-intruders/>

Morris, M. S. (2012). Black Girls from the Future: Afrofuturist Feminism in Octavia E. Butler's *Fledgling*. *Women's Studies Quarterly*, 40(3,4), 146-166.

Mtshali, K. K. (2018). Black Panther is great. But let's not treat it as an act of resistance. *The Guardian*. Repéré à : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/15/black-panther-resistance>

Munoz, J. (2018). The Commodification of Activism. *Berkeley Political Review*. Repéré à : <https://bpr.berkeley.edu/2018/11/01/the-commodification-of-activism/>

Nkealah, N. (2016). (West) African Feminisms and Their Challenges. *Journal of Literary Studies*, 32(2), 61-74.

Pattern, D. (2017). Ava DuVernay, Charles D. King's *Macro* & Victoria Mahoney To Adapt Octavia E. Butler's Sci-Fi Novel 'Dawn' For TV. *Deadline*. Repéré à <https://deadline.com/2017/08/ava-duvernay-octavia-butler-dawn-tv-series-victoria-mahoney-macro-1202145539/>

Nama, A. (2008). *Black Space: Imagining Race in Science-fiction films*. États-Unis : University of Texas Press.

Pierson, M. (1999). CGI effects in Hollywood science fiction cinema 1989-95. *Screen*, 40(2), 158-176.

Press Association. (2018). Charlie Brooker: It's Weird How Often Black Mirror Predicts Real Life. *Independent.ie*. Repéré à <https://www.independent.ie/entertainment/charlie-brooker-its-weird-how-often-black-mirror-predicts-real-life-36418546.html>

Prié, A. (2012). « Black Mirror » : Les écrans totalitaires de Charlie Brooker. *Libération*. Repéré à <http://feuilletons.blogs.liberation.fr/2012/01/06/black-mirror-charlie-brooker-ou-lart-du-malaise/>

Rebora, S. (2016). On Fantasy's Transmediality: A Cognitive Approach. *Comparatismi*, 2016(1), 2016-232.

Rieder, J. (2008). *Colonialism and the emergence of science fiction*. Wesleyan University Press

Riordant, E. (2001). Commodified Agents and Empowered Girls. *Journal of Communication Inquiry*, 25(3), 279-296.

Romano, A. (2018). Janelle Monáe's body of work is a masterpiece of modern science fiction. *Vox*. Repéré à <https://www.vox.com/2018/5/16/17318242/janelle-Monáe-science-fiction-influences-afrofuturism>

Sandifer, E. (2015). A Short Guide to Janelle Monáe and the Metropolis Saga [billet de blog]. Repéré à <http://www.eruditorumpress.com/blog/a-short-guide-to-janelle-mon%C3%A1e-and-the-metropolis-saga/>

Sieczkowski, C. (2014). Feminist Activist Says Beyonce Is Partly 'Anti-Feminist' And 'Terrorist'. *The Huffington Post*. Repéré à https://www.huffingtonpost.ca/2014/05/09/beyonce-anti-feminist_n_5295891.html

Sims, David. (2018). What Chadwick Boseman and Lupita Nyong'o Learned About Wakanda. *The Atlantic*. Repéré à <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/02/what-chadwick-boseman-and-lupita-nyongo-learned-about-wakanda/554474/>

Taylor, K. (2017). *How We Get Free*. Chicago, Illinois : Haymarket Books.

Thomas, R. (2018). The Most Important Debate in *Black Panther* Is, Unsurprisingly, Between Two Women. *Elle*. Repéré à <https://www.elle.com/culture/movies-tv/a18370982/black-panther-okoye-nakia-debate/>

Thomas, S. R. (2000). *Dark Matter: A Century of Speculative Fiction from the African Diaspora*. New York : Warner Books.

Thrasher, S. (2017). Why Get Out Is The Best Movie Ever Made About American Slavery. *Esquire*. Repéré à : <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a53515/get-out-jordan-peelee-slavery/>

Yaszek, L. (2006). Afrofuturism, Science Fiction, and the History of the Future. *Socialism and Democracy*, 20(3), 41-59.

Womack, Y. L. (2013). *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago Review Press.

ANNEXE I
TWEETS DE NALO HOPKINSON ET MARK DERY



Nalo Hopkinson @Nalo_Hopkinson · 10 mai 2016

Be it resolved: the term "Afrofuturism" is more like a hashtag than a genre. Discuss.

Traduire le Tweet

8 7 19



Mark Dery
@markdery

Suivre

En réponse à @Nalo_Hopkinson

@Nalo_Hopkinson If so, it's a hashtag w/ a heap of theory behind it. Weird to watch it redefined from oppositional stance to aesthetic genre

Traduire le Tweet

09:09 - 10 mai 2016



Nalo Hopkinson @Nalo_Hopkinson · 10 mai 2016

En réponse à @markdery

@markdery I'm indebted to you & others for the ongoing scholarship. Just odd when people assume writers like me write "afrofuturism."

Traduire le Tweet

1 1



Mark Dery @markdery · 10 mai 2016

@Nalo_Hopkinson Very kind of you. What's the equation? Black SF writer "must" mean AF? Ironic. Liftoff from stereotypes was the whole point.

Traduire le Tweet

1 1



Nalo Hopkinson @Nalo_Hopkinson · 10 mai 2016

@markdery I think that is the equation. @hearmesnark said something that has me thinking of the progression fr aesthetic 2 movement 2 genre.

Traduire le Tweet

1



Nalo Hopkinson @Nalo_Hopkinson · 10 mai 2016

@markdery @hearmesnark Since I view the progression 2 genre as potentially reductive, what does it mean that I identify as a genre author?

Traduire le Tweet

3



Mark Dery @markdery · 10 mai 2016



@Nalo_Hopkinson @hearmesnark 2. What's worrisome 2 me abt reduction of AF to a genre is its depoliticization, reduction to a style statement

Traduire le Tweet

1 3



Nalo Hopkinson @Nalo_Hopkinson · 10 mai 2016



@markdery @hearmesnark Yes! Though it'll always mean more to people who look deeper.

Traduire le Tweet

2 2



Mark Dery @markdery · 10 mai 2016



@Nalo_Hopkinson @hearmesnark Contested meanings keep us honest.

Traduire le Tweet

2