

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

QUEERLY YOURS : CONSTRUCTION DE L'ICONICITÉ QUEER DE NICKI MINAJ PAR LES ARTISTES DE
LA SCÈNE QUEER

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

LUCILE OURIOU

MARS 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un immense merci à mon directeur Martin Lussier, qui a su me pousser dans les moments de doutes et me canaliser dans les moments d'euphories. Sans Martin, je n'aurai pas eu le courage d'en faire un projet si personnel et ce mémoire n'aurait pas la forme qu'il a aujourd'hui. Un grand merci à mon père qui, sans le savoir, m'a inspiré ce sujet et à Philippe Devz qui a su me guider et m'inspirer par son talent. Un merci à mon conjoint, Antoine, pour son soutien à chaque moment de découragement. Un grand merci à tous mes ami.es pour leurs encouragements et toutes les discussions fructueuses autour de ce sujet qui me tenait à cœur.

Et surtout, un grand merci à tous.tes les participant.es, sans qui, ce mémoire n'existerait simplement pas. Vous êtes une inspiration exceptionnelle, et j'espère vous avoir fait honneur.

DÉDICACE

À Philippe, mon ange gardien

AVANT-PROPOS

Ce mémoire est l'issue d'une rencontre, d'un parcours conjoint et d'une amitié avec une personne qui m'accompagne depuis maintenant plus de 15 ans. Si nos parcours se sont parfois séparés, notre passion commune pour la culture queer et nos expériences au sein de la communauté LGBTQ+ ont toujours été en filigrane de notre lien insécable. Aujourd'hui c'est à ce parcours que je veux faire honneur, en plongeant dans ces arts qui ont bercé notre amitié et qui aujourd'hui, plus que jamais nous réunissent. En partant d'un questionnement personnel autour de la culture populaire et de l'art queer, ce projet se veut comme une lettre d'amour à la fois pour cette personne, mais aussi pour des artistes et des arts que j'admire.

Ainsi, ce mémoire traite de la manière dont les artistes queer perçoivent, et conçoivent la présence de Nicki Minaj dans la culture queer. L'objectif ici est de déplacer l'apparente évidence entourant sa désignation comme étant une « icône queer » pour comprendre ce que cela signifie réellement pour les acteurs culturels de la vie queer. Pour ce faire, je suis allée à la rencontre de cinq artistes de la scène queer montréalaise et parisienne afin de recueillir leurs témoignages et leur vision de la rappeuse au sein de la communauté. J'ai souhaité dresser à la fois un portrait honnête et personnel de la présence de Nicki Minaj dans la communauté queer tout en souhaitant volontairement rompre avec l'idée qu'il existerait par essence des artistes étiquetés « icône queer ». Par ce projet, je souhaite visibiliser l'importance de la création queer et son véritable rôle sur l'établissement du statut d'icône.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
AVANT-PROPOS.....	iv
LISTE DES FIGURES	viii
RÉSUMÉ.....	x
ABSTRACT	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE	4
1.1 Nicki Minaj.....	4
1.2 La culture queer.....	5
1.3 L'icône, la culture jeune et la culture populaire.....	8
1.4 Objectif et question de recherche.....	10
CHAPITRE 2 CADRE THÉORIQUE.....	11
2.1 Les études culturelles comme toile de fond.....	11
2.1.1 La musique populaire comme champs d'études	11
2.2 Comprendre les imbrications entre les formes d'oppressions : les études intersectionnelles 13	
2.3 Les études Queer en musique populaire.....	14
2.3.1 Le corps comme moyen d'expression et de revendication queer.....	14
2.3.2 La musique, la scène queer et la culture club.....	15
2.4 Sexualisation de l'image des chanteuses pop	17
2.4.1 Sexualisation du corps féminin	17
2.4.2 L'ingénue sexuelle et la dominatrix émasculante : Archétypes représentationnels des chanteuses pop	18
2.4.2.1 La princesse pop.....	19
2.4.2.2 La femme fatale.....	21
2.4.3 Utilisation de la sexualité pour produire un discours émancipateur	22
2.5 Le traitement médiatique des célébrités	23
2.5.1 Approches sur la notion de célébrité.....	23
2.5.2 Construire la célébrité.....	24

2.6	Construction identitaire individuelle et collective autour de l'adoration.....	25
2.6.1	Comportements fanatiques et évolution de la notion de fans.....	25
2.6.2	Les fans d'aujourd'hui : communautés en ligne	26
2.7	Produire un sens alternatif au pluriel : les communautés interprétatives	27
2.7.1	La réappropriation par le processus de recréation.....	28
2.7.2	Les niveaux de lecture et la réappropriation	30
2.8	Conclusion.....	31
CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE.....		33
3.1	Positionnement épistémologique	33
3.2	Positionnement de la chercheuse dans les rapports à l'objet d'étude.....	36
3.3	Stratégie méthodologique.....	38
3.4	Méthode	38
3.4.1	Les entretiens semi-dirigés	38
3.4.1.1	Définition et principes généraux.....	39
3.4.2	Vers une approche queer des entretiens	40
3.4.3	Thématiques à explorer	40
3.4.4	Choix des personnes rencontrées.....	41
3.5	La collecte de fragments.....	42
3.6	Les participant.es.....	43
3.6.1	Marwann	45
3.6.2	Billie	45
3.6.3	Alex.....	46
3.6.4	Cameron.....	47
3.6.5	Danny	48
3.7	La méthode d'analyse des données	49
3.7.1	La transcription de données	50
3.7.2	Le codage des transcriptions et présentation des résultats	50
3.7.3	Les considérations éthiques.....	51
CHAPITRE 4 « LOVE IT OR HATE IT, THIS IS ME, THIS IS WHO I AM. » : NICKI MINAJ COMME RÔLE MODÈLE QUEER.....		52
4.1	L'éclatante victoire des efféminités puissantes de Nicki Minaj	55
4.2	La <i>strategic queerness</i> de Nicki Minaj	62
4.3	« On se comprend, on a la même rage » : Enjeux d'affirmations et d'authenticités.....	70
4.4	Conclusion.....	73

CHAPITRE 5 « DANS LES CLUBS QUEERS, C’EST SÛR QU’ON VA ENTENDRE SA MUSIQUE » : NICKI MINAJ COMME ESPACE DE SOCIALISATION QUEER	75
5.1.1 Expertise et relation à Nicki Minaj	75
5.1.2 Don’t say barbz : Fans toxiques, anti-fans et fans anti-queer	84
5.1.3 La <i>Queer Nostalgia</i> de Nicki Minaj.....	89
5.2 Conclusion.....	93
CHAPITRE 6 NICKI MINAJ SUR LA SCÈNE ARTISTIQUE QUEER	95
6.1.1 « Je ne dirai pas imiter parce que ça reviendrait à dire que je la caricature » : L’assemblage queer	95
6.1.2 « Gimme some attitude! » : Le corps de Nicki Minaj comme outil et médium à la création queer	101
6.1.3 « Tout le monde la connaît dans la communauté queer et personne ne s’en plaint. » : L’évidence queer de Nicki Minaj	108
6.1.3.1 « Et sans même m’en rendre compte. Mais, maintenant qu’on en parle, oui. » : Les inspirations implicites de Nicki Minaj.....	108
6.1.3.2 « Aujourd’hui, le rap, il est à tout le monde. » : L’héritage Minaj	111
CHAPITRE 7 CONCLUSION	114
7.1 Les limites de la recherche	115
7.2 Perspectives d’évolution de cette recherche	116
ANNEXE A LISTE DES ICÔNES QUEER SELON LE JOURNAL EN LIGNE HUFFPOST	118
ANNEXE B LISTE DES ICÔNES QUEER SELON LE SITE INTERNET SOUND OF LIFE	120
ANNEXE C LISTE DES ICÔNES QUEER SELON LE SITE INTERNET BILLBOARD	121
ANNEXE D LISTE DES ICÔNES QUEER SELON LA REVUE EN LIGNE ROLLING STONE.....	123
ANNEXE E Dossier Infonuagique	125
APPENDICE A Formulaire de consentement	126
APPENDICE B Grille d’entretien.....	128
BIBLIOGRAPHIE.....	129

LISTE DES FIGURES

Figure 1: « Love it or hate it, this is me this is who I am » Capture d'écran fournie par Billie.

Figure 2: Capture d'écran fournie par Billie. Nicki Minaj, 2010 — Moment 4 Life (MTV Version) (Official Music Video) ft. Drake

Figure 3 : Photo du hoodie d'entraînement de voguing de Marwann avec son nom d'artiste (Référence à Nicki Minaj) — Photo fournie par Marwann

Figure 4 : Partagé en story par Billie le 23 février 2022 (repost du compte instagram @onikatea), en réponse aux controverses entourant Nicki Minaj sur Twitter

Figure 5 : Partagé en story par Billie 15 février 2022 (repost du compte Instagram officiel de Nicki Minaj).

Figure 6 : Posté par Billie le 2 février 2022 (repost du compte Instagram @saviourminaj, screenshot du compte Twitter @Hardwhite)

Figure 7 : Posté en Story par Billy le 27 janvier 2022, lancement du single *Do we have a problem* (repost du compte Instagram officiel de Nicki Minaj)

Figure 8 : Partagée en story par Marwann sur son compte Instagram de vogueur le 26 janvier 2022, auteur original inconnu

Figure 9 : Partagé en story par Marwann sur son compte Instagram de vogueur le 7 mars 2022 (repost du compte @onkiasr, capture d'écran du compte twitter de @Yafar_Petty)

Figure 10. : Extrait vidéo de Nicki Minaj fourni par Marwann

Figure 11. : Photo de Cameron en drag inspirée par Nicki Minaj,

Figure 12. : Portrait de Billie par le photographe Jetro Emilcar

Figure 13 : Photo de Nicki Minaj fournie par Billie

Figure 14 : Lil Nas X en Nicki Minaj drag pour Halloween (2020), photographie fournie par Billie

RÉSUMÉ

Autant dans le langage commun que dans le langage médiatique, le terme « icône queer » (ou icône gay) semble être une évidence dans sa signification et sa désignation. D'instinct, on questionne peu ce qui se cache derrière cette appellation qui semble parler au plus grand nombre.

Pourtant, lorsque l'on s'y attarde un peu plus, on s'aperçoit que le terme regorge d'exceptions, de contradictions et cache même certains débats. Plus précisément, en s'attardant sur les artistes les plus fréquemment cités comme étant des icônes queer, on s'aperçoit d'une véritable prédominance de femmes (cisgenres). En effet, on remarque qu'au-delà du simple fantasme hétéronormé, l'iconographie sexuelle féminine de ces artistes inspirerait aussi la culture queer (Tamagne, 2002), faisant émerger des icônes n'ayant pourtant aucun lien apparent avec la communauté LGBTQ+.

Ce mémoire a ainsi pour but de dépasser l'apparente évidence entourant la notion d'icône queer en explorant les facettes constituant l'iconicité queer de Nicki Minaj. Pour ce faire, cette recherche se concentrera sur des artistes membres de la communauté Queer. L'objectif étant ainsi d'explorer la création queer, ses liens avec les icônes et de valoriser sa contribution à une culture propre. Il s'agira aussi de mettre en avant l'existence d'une subjectivité queer, au travers de Nicki Minaj, à la croisée des chemins entre des enjeux tels que l'ethnicité, la sexualité et le genre. Ainsi, il sera possible de questionner, voire de critiquer, la place de la rappeuse dans la culture queer, la manière dont elle est perçue, reçue et mobilisée par les artistes de la scène queer.

Mots clés : Nicki Minaj ; queer ; LGBTQ+ ; art queer ; musique populaire.

ABSTRACT

In common language and media language, the term « queer icon » (or gay icon) seems obvious in its meaning and designation. Instinctively, we do not question what is hidden behind this name which seems to speak to the greatest number.

However, when we dwell on it a little more, we realize that the term is full of exceptions, and contradictions and even hides certain debates. More specifically, by focusing on the artists most frequently cited as being queer icons, we notice a real predominance of women (cisgender). Indeed, we note that beyond the simple heteronormative fantasy, the female sexual iconography of these artists would also inspire queer culture (Tamagne, 2002), giving rise to icons that nevertheless have no apparent link with the LGBTQ+ community.

This thesis thus aims to displace the apparent evidence surrounding the notion of queer icons by exploring the facets constituting the queer iconicity of Nicki Minaj. To do this, this research will focus on artists who are members of the Queer community. The objective is thus to explore queer creation, and its links with icons and to promote them as creators of their own culture. It will also be a question of highlighting the existence of a queer subjectivity, through Nicki Minaj, at the crossroads between issues such as ethnicity, sexuality and gender. Thus, it will be possible to question, even criticize, the place of the rapper in queer culture, and the way in which she is perceived, received and used by artists of the queer scene.

Keywords: Nicki Minaj; queer; LGBTQ+; queer art; popular music.

INTRODUCTION

Le 28 février 2020, Nicki Minaj était la première invitée dans la saison 12 du show télévisuel américain *Rupaul's Drag Race* en tant que juge. Son apparition dans une émission de drag queens diffusée par la chaîne Logo Tv, qui s'identifie comme « *an entertainment programming for lesbians and gays and just about anyone who enjoys a gay point of view* » (Edgar, 2011) est loin d'être anodine. L'engouement sur Twitter à la suite de la diffusion de l'épisode permet de comprendre en partie l'appréciation plus que positive qu'a le public de l'émission à propos de Nicki Minaj. Son apparition, en tant que juge invitée, est en effet reçue comme une manière de proclamer au monde son soutien à la communauté LGBTQ+ et son amour pour la culture queer et drag plus spécifiquement.

Pourtant, l'appartenance de Nicki Minaj à cette communauté n'a rien d'évident. Bien qu'elle ait entretenu des rumeurs sur sa bisexualité, elle s'est, par la suite, rétractée en 2012 lors d'une interview dans le magazine Rolling Stone : « *I think girls are sexy, she [Nicki Minaj] says. But I'm not going to lie and say that I date girls.* » Et elle a manifesté à nouveau son hétérosexualité en 2020 dans le morceau de Doja Cat, *Say so* : « *Tell Mike Jordan send me my retros, used to be bi now I'm just hetero.* » Elle entretient néanmoins une relation privilégiée avec la communauté queer, et ce depuis le début de sa carrière, grâce à son esthétique et ses textes irrévérencieux (Ganz, 2010).

En tapant les mots clés « LGBT anthems », « Gay anthems » ou « Queer anthems », sur un moteur de recherche, on trouve une infinité d'articles proposant des listes d'artistes, reconnus comme étant des icônes manifestes pour la communauté LGBTQ+. Listes dont Nicki Minaj fait presque systématiquement partie, au côté d'autres chanteuses pop n'appartenant, a priori, pas à la

communauté LGBTQ+¹ (certaines d'entre elles ont fait leur *coming out* bisexuel ou pansexuel a posteriori de leur érection en tant qu'icône).

Néanmoins, on constate que la tendance des icônes queer hétérosexuelles est, aujourd'hui, de plus en plus décriée au sein de la communauté LGBTQ+, mettant notamment en cause l'invisibilisation des artistes « réellement » membres de la communauté queer, en faveur d'artistes hétérosexuelles lors d'évènements LGBTQ+ (Mann, 2020). À l'instar de Mann (2020), d'autres journalistes et auteurs critiquent la fabrication de ces icônes par les médias et dénoncent une tendance à « rendre plus hétéro » la culture queer (Besanville, 2017 ; Eilmus, 2020 ; Scott, 2019).

En parallèle, on remarque une tendance assez récente de la part des artistes populaires à s'engager pour les causes LGBTQ+. Fekadu (2012) s'interroge sur ce changement de cap pour de nombreux grands noms du hip-hop, ayant pourtant proféré des insultes homophobes par le passé dans leurs textes. Si l'on peut voir cela comme une évolution des mœurs sociales, cette tendance s'apparente aussi à ce que Scott (2019) nomme le *queer-baiting* (aussi appelé le *pinkwashing*)².

L'organisation citoyenne HeadCount (2011) avance que soutenir les causes LGBTQ+ est devenue une norme dans le monde de la pop, en prenant des exemples comme Lady Gaga ou encore Kesha, bien qu'elle s'interroge aussi sur les motivations de ces artistes. Interrogation à laquelle répond l'organisation en avançant que les jeunes publics sont de plus en plus sensibles aux luttes en faveur des droits des personnes LGBTQ+ et conclut : « *The power of these young listeners empathizing with the gay rights cause may drive homophobic musicians straight out of business*

1 En faisant une rapide analyse de récurrence de noms sur ces listes, on remarque en effet que les femmes (cisgenres) représentent 93,75 % des artistes les plus citées comme étant des icônes, et parmi celles-ci, 50 % sont des femmes hétérosexuelles. Si l'on exclut de cette liste les artistes décédés, la proportion est de 100 % de femmes, dont 53,8 % de femmes hétérosexuelles. Les détails des tableaux en annexe.

² C'est-à-dire, le fait de rendre queer certains contenus médiatiques pour être perçus comme des industries ou des personnes tolérantes vis-à-vis de la diversité sexuelle et ainsi attirer les publics LGBTQ+, l'objectif étant d'en assainir l'image face à un risque de représailles de la part des fans (Sánchez-Soriano et García-Jiménez, 2020)

[...]. » (HeadCount, 2011) Cette affirmation démontre ainsi l'importance des communautés de fans, mais plus encore du jeune public dans la création de la célébrité.

Ainsi, l'iconicité queer des artistes populaires est complexe, multifactorielle, parfois contradictoire et implique de nombreux acteurs. Elle implique à la fois de comprendre les manières dont la relation que l'artiste entretient avec la communauté LGBTQ+ est construite, comment son iconicité est médiatiquement produite et comment l'artiste ainsi que les productions culturelles qui lui sont liées sont réappropriées pour créer des lectures alternatives queer.

Ce mémoire a ainsi pour but d'explorer les facettes constituant l'iconicité queer de Nicki Minaj, en centrant ce projet sur les membres de la communauté queer comme créateurs de leur propre culture. Mais, aussi de mettre en avant l'existence d'une subjectivité queer, au travers de Nicki Minaj, à la croisée des chemins entre des enjeux tels que l'ethnicité, la sexualité et le genre. Il s'agira aussi de questionner, voire de critiquer, la notion d'icône queer en mettant en avant les perceptions et les ressentis des membres de la communauté queer.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE

L'objectif de ce chapitre est de développer les éléments constitutifs d'une problématique de recherche cohérente et pertinente autant d'un point de vue académique, que communicationnel et social. Dans un premier temps sera faite une présentation de la chanteuse Nicki Minaj afin de relever les enjeux qu'elle soulève de ces trois points de vue. Puis, sera exposé un tour d'horizon de la culture queer afin de circonscrire l'environnement culturel dans lequel la problématique prendra sa source, et enfin, il s'agira de comprendre ce qu'implique le statut d'icône d'un point de vue culturel. À l'issue de cette analyse préliminaire, sera exposée la question générale de cette recherche ainsi que l'hypothèse.

1.1 Nicki Minaj

Figure de proue de la musique pop rap des années 2010, Nicki Minaj (nom d'artiste utilisé par Onika Tanya Maraj) a su imposer son style musical et esthétique dans un genre musical en écrasante majorité masculine et misogyne. Repérée sur le réseau social MySpace, elle sort deux enregistrements, dont le single *Playtime Is Over* en 2007 où elle expose pour la première fois son image de Barbie en posant dans une boîte de la fameuse poupée de Mattel³. Elle signe par la suite chez le label *Young Money Entertainment*, avec qui elle sortira son premier album en 2010 *Pink Friday*, qui sera rapidement acclamé autant par le public, que les critiques. Elle est la première artiste hip-hop féminine à atteindre le numéro 1 du palmarès des meilleurs singles rap de Billboard (Ganz, 2010). À ce jour, Nicki Minaj est la seule femme à figurer sur la liste Forbes des meilleurs revenus du hip-hop, occupant la quatrième place en 2019 (Williams et Tyree, 2019).

La chanteuse d'origine trinitadienne a su imposer au fil de sa carrière une image de force et de dominance féminine aux antipodes des canons du hip-hop (Weitzer et Kubrin, 2009). Nicki Minaj propose ainsi un univers mêlant une esthétique neon-glow, avec des références aux mangas

³ Nicki Minaj | Biography, Albums, Songs, & Facts, <https://www.britannica.com/biography/Nicki-Minaj> Consulté le 2021-05-11 13:32:36

japonais (McMillan, 2014) et un style affilié aux codes des travailleuses du sexe (Philbrick, 2020). Elle adopte aussi plusieurs alter ego comme la « *Harajuku Barbie* » inspirée des animés japonais, ou « *Roman Zolanski* » alter masculin homosexuel violent, ou encore la sainte « *Nicki Teresa* » (Butler, 2013). Au travers de ces personnages, Nicki Minaj critique les canons de beauté blanche et hétérosexuelle de la musique hip-hop et de la société en général (Williams et Tyree, 2019). Ce mélange de styles, au cœur de l'œuvre artistique de Nicki Minaj, ne cesse de créer polémique et d'interroger la position que l'artiste occupe pour ses fans et la société. Néanmoins, là où certains y voient la perversion de la jeune génération, d'autres y voient un message d'émancipation sexuelle féminine, marginal dans l'industrie du rap. Finalement, c'est ce traitement du corps féminin et la manière dont notre société l'appréhende que questionne le personnage de Nicki Minaj :

« It's interesting that people have more negative things to say about me saying 'I'm Barbie' than me saying "I'm a bad bitch", [...] Once I figure something is irritating people, I'm going to do it more, [...] because I like to get on your nerves until you realize how fucking stupid you are. » (Nicki Minaj cité par Ganz, 2010)

Ses choix artistiques, ses costumes excentriques et ses textes explorant l'auto-érotisme et l'affirmation d'un désir féminin dominant, voir émasculant, font finalement de Nicki Minaj une figure insoupçonnée du féminisme d'après Johanna Luysen (2015). C'est ce personnage excentrique, ironique et solidement ancré dans la culture populaire⁴ qui fait de Nicki Minaj une star planétaire adulée par des millions de fans.

1.2 La culture queer

Avant de se pencher sur les éléments constitutifs de la création d'une icône queer, il semble fondamental d'abord de circonscrire l'environnement culturel auquel ces icônes sont associées.

4 « Rap has never seen a mainstream rising star this eccentric and brave, yet for all of Minaj's curious artistic choices (two tone wigs, spontaneous British dialects, shout-outs to Harry Potter) she's also incredibly popular » (Ganz, 2010).

Car, si à l’instar de Mathé (2013), il peut paraître simple de définir une icône du sport⁵, une icône queer n’est pas, comme nous avons pu le voir précédemment, systématiquement « issue » de la communauté LGBTQ+ « par essence ». Au fil de cette section, je tenterai de démontrer que la *queerness* est une catégorie sociale à part entière et qu’à ce titre elle produit une culture qui lui est propre avec ses codes et ses références.

Hall (1980) propose que deux définitions de la culture semblent se dégager : la première suggère que la culture est la somme des pratiques et croyances collectives d’une société — c’est-à-dire le fait de donner du sens de manière collective aux actes que nous produisons (Hall, 2008 ; Williams, 1961). La seconde avance que la culture est une pratique sociale. L’étude de la culture serait donc l’étude « *des relations entre les éléments composant un mode de vie* » (Hall, 2008) et non seulement une pratique ou une simple description de l’habitus d’une société. Si ces définitions semblent proposer une vision globale du terme, Hall met aussi en avant la critique des textes de Williams faite par Thompson, selon qui ces définitions ne mettent pas assez en avant les caractéristiques de luttes entre la culture dominante et les cultures opprimées (Hall, 1980).

Cette idée de luttes de classes, issue de la pensée marxiste, est à la base de la réflexion sur la culture queer de Dyer (1992), qui défend l’idée selon laquelle la notion d’homosexualité est placée structurellement dans une sphère culturelle définie par la culture dominante. Il maintient que la condition, ainsi que les modes de vie queer, se sont développées en opposition avec l’oppression entourant l’homosexualité. L’idée de la *queerness* comme catégorie sociale est au centre de la constitution d’un groupe distinct et identifiable.

C’est dans ce cadre spécifique de reconnaissance entre membres, et de mise en commun d’une réalité et d’enjeux, que seraient ainsi nés un mode de vie et une culture queer. Cette condition selon laquelle l’homosexualité⁶ est plus qu’une simple orientation sexuelle, mais aussi un groupe social qui se reconnaît, se pense et se projette, est une caractéristique inhérente à la construction

5 Car, l’iconicité se rapporte à son domaine professionnel et est liée à certaines compétences

6 Dyer parle spécifiquement de l’homosexualité dans son texte, mais nous élargirons cette analyse à la communauté queer plus tard dans cette section.

d'une culture d'après Hall. Ainsi, à l'instar de Williams, Dyer définit la culture queer comme étant la somme des actions et des pratiques qui constituent des manières queer⁷ de donner du sens au monde (Dyer, 1992). Si Dyer s'intéresse spécifiquement à la notion d'homosexualité (Ganz, 2010), il n'écarte néanmoins pas les autres membres de la communauté LGBTQ+, en précisant que cette culture est loin d'être homogène.

Néanmoins, il me semble que les termes « homosexuel » et « gay » ne traduisent pas avec assez d'exactitude le caractère intersectionnel et inclusif que cette définition tente de faire de la culture LGBTQ+, car ces termes sous-entendent « *le caractère hégémonique de cette sous-culture qui s'est créée principalement autour d'un public homme, urbain, blanc, cisgenre et de classe moyenne.* » (Hilaire, 2018) Raison pour laquelle le terme queer sera privilégié dans ce mémoire⁸. Ainsi, la culture queer s'est constituée dans le cadre oppressif d'une culture dominante où les individus queer ont été nommés ainsi par leurs oppresseurs⁹, pour finalement se réapproprier le sens du mot en transcendant les catégorisations historiques hétérocisnormatives, ce qui a résulté à la fois d'une production de nouvelles formes culturelles, mais aussi de nouvelles définitions de l'identité et de l'expression du genre (Dyer, 1992).

⁷ Si Dyer propose l'idée d'une manière gay de voir le monde, mais ici, j'ai fait le choix d'élargir le terme aux manières queers, qui bien que différentes, s'imbriquent avec la vision de l'auteur.

⁸ Car, si le terme Queer, comme le démontre Dilley (1999), se réfère principalement au caractère « non hétérosexuel » d'une personne. Il semblerait qu'il soit aujourd'hui employé pour définir un non-conformisme aux normes hétéronormatives, bien que des membres de la communauté revendiquent qu'une personne qui se dise queer fasse partie des minorités sexuelles et de genre. Les études intersectionnelles, en particulier le Black Feminism (Crenshaw, 1991) ont mis de l'avant les intersections entre les oppressions liées au genre et à la race comme outil de domination patriarcale et raciste (Roy, 2010). Ce champ d'études a bénéficié aux Queer Studies, et a permis d'inclure la blancheur comme aspect supplémentaire des normes dominantes (Evans et Gamman, 1995).

⁹ À l'origine le terme queer est une insulte anglaise désignant une personne anormale, étrange, en marge de la société (Dilley, 1999)

1.3 L'icône, la culture jeune et la culture populaire

En nous attachant sur l'audience de Nicki Minaj, nous constatons qu'elle est constituée à 46 % de personnes entre 25 et 34 ans, selon les statistiques du site Cloud Cover Music (2020)¹⁰.

Si cette considération ne semble de prime abord anecdotique, elle révèle néanmoins l'appartenance de Nicki Minaj à une certaine culture générationnelle, et plus précisément à ce que Simon Frith (2007) définit au travers de l'exemple du rock : « *If the young had always had idols [...]the novelty of rock'n'roll was that its performers were 'one of themselves,' were the teenagers' own age, came from similar backgrounds, had similar interests.* » (p.1-2) Ce sentiment d'appartenance des jeunes passant par leur rapport à la musique et aux « idoles » s'insère parfaitement dans ce que nous évoquions plus tôt, à savoir la prise en compte d'enjeux sociaux inhérents à ce groupe démographique. Plus encore, elle est symptomatique de ce que Frith (2007) nomme la culture jeune.

Développée en parallèle de la culture de masse et de l'allongement du temps d'étude à partir du XXe siècle, la culture jeune est un élément de revendication et de distinction. Elle est remarquable non seulement par la jeunesse de ses adeptes, mais aussi par l'utilisation de nouveaux médias comme moyen de diffusion à grande échelle - dans le cas des milléniaux¹¹ une large utilisation d'internet et des réseaux socionumériques (Bernard, 2006). Dans son ouvrage *Youth and Culture*, Frith (2007) constate que la musique est au centre de cette nouvelle pratique culturelle, à la fois comme élément d'appartenance, de rassemblement social et de subversion. Néanmoins, si Frith (2007) utilise le terme idole pour définir ces célébrités adulées par les jeunes, ici c'est surtout le terme icône qui nous intéresse. Car, si Frith (2007) appuie l'idée selon laquelle les jeunes

¹⁰ Cloud Cover Music réalise ses études sur les tendances musicales par l'usage des Facebook's audience insights tools pour établir une liste d'artistes ayant le plus d'interactions sur leur page et ainsi étudier s'il existe des divergences en fonction du genre, leurs orientations sexuelles et leur statut relationnel. Il est précisé que l'interaction étudiée n'est néanmoins aucunement signe si une personne est fan ou non, car parmi celles étudiées, on retrouve aussi des actions produites par des « haters ».

¹¹ Bien que critiquée pour le manque de rigueur scientifique dans la constitution de cette tranche d'âges (Rappin, 2018), nous considérons ce groupe démographique comme faisant partie de la génération Y (ou millennials), c'est à dire nés entre 1981 et 1996 (Rauch, 2019). Afin de faciliter l'appellation de cette catégorie d'âges tout au long de ce projet de mémoire ils seront désignés comme milléniaux ou jeunes adultes.

considèrent leurs idoles comme l'un des leurs avec un passé et des intérêts similaires, Mathé (2013) oppose pour sa part l'icône et l'idole : « *on se retrouve en une icône alors que l'on admire une idole* » (Mathé, 2013).

Peirce (expliqué par Chateau, 1997) insère l'icône au sein d'une triade analytique de l'indice, du symbole et de l'icône. L'icône y est définie comme le résultat d'un processus cognitif qui établit un lien entre le fondement et son objet : « *il appelle fondement l'aspect pertinent en vertu duquel quelque chose est un signe, et objet, le contexte qui détermine cet aspect à être un signe (l'interprétant étant, quant à lui, une représentation de la relation entre le fondement et son objet).* » (Chateau, 1997) L'icône apparaît alors comme le fruit d'une construction collective qui permet la transmission d'un concept ou d'une idée pouvant être indépendante du langage. Pour le cas spécifique de Nicki Minaj, nous sommes face à ce que Meyer (2011) nomme les icônes culturelles, qu'il estime essentielles dans « *la construction et le maintien de l'imaginaire social et de l'identité collective* ». Ainsi, comme le propose Mathé (2013), l'iconicité d'une personne physique est un acte collectif, où l'on établit des liens de ressemblances symboliques entre la personne et des valeurs spécifiques. À cela, Benoit de Coignac *et al.* (2018) ajoutent l'idée d'une forme de mystification de la personnalité (le chanteur Johnny Halliday dans leur article), avec notamment une aura d'immortalité et une image fantasmée d'une époque dont l'icône est le produit : Benoit de Coignac *et al.* (2018) constatent au travers de cette incarnation que l'icône devient un produit de son public, pratiquement divin et inattaquable :

« Aux yeux de la société, Johnny est devenu essentiellement ce qui a été projeté sur lui. En effet, dans le domaine public, peu de place pour le vécu singulier. On veut un Johnny invulnérable, inoxydable. Il ne devait pas mourir. On magnifie ses succès, on ferme les yeux sur ses écarts. » (Benoit de Coignac *et al.*, 2018, p.9)

Par conséquent, Nicki Minaj en tant qu'icône n'existe pas en soi, c'est le cadrage médiatique autour d'elle et la réinterprétation qu'en fait la communauté queer qui l'érigerait à ce statut. Il s'agira donc de comprendre à présent la manière dont elle est artéfactualisée, à la fois par la

culture dominante, puis par la culture queer afin de tenter d'appréhender les éléments de son iconisation.

1.4 Objectif et question de recherche

L'objectif de ce mémoire est donc de dépasser l'apparente évidence entourant l'iconicité queer de Nicki Minaj, pour mieux comprendre ce qu'elle implique pour les acteurs et les membres de la communauté queer. La question à laquelle tente de répondre cette recherche est donc la suivante : Comment les artistes queers conçoivent et construisent-ils l'iconicité queer de Nicki Minaj ?

Je propose qu'en partie, les artistes se réapproprient Nicki Minaj, par leurs productions artistiques qui, tout comme Nicki Minaj, posent la question du corps. De plus, il semblerait que Nicki Minaj soit un élément de rassemblement social queer important (autant par leur présence dans des événements en direct, que par l'apparition récurrente de ses musiques dans les lieux queers). Enfin, je propose que Nicki Minaj, en faisant raisonner certains éléments et enjeux, avec la communauté queer, se positionne comme un genre de figure modèle, à la fois de réussite et d'éthique de vie.

En effet, il semblerait que les personnages incarnés par Nicki Minaj critiquent, par le surjeu et l'usage d'éléments kitsch, les modèles de la féminité hégémonique. Plus encore, Nicki Minaj a émergé grâce aux plateformes numériques, faisant ainsi d'elle un élément de la culture Internet. Son ancrage dans la pop culture dominante, en y intégrant des éléments de revendications de genre, ferait donc d'elle un point de départ à la création alternative pour les artistes queers.

CHAPITRE 2

CADRE THÉORIQUE

Dans ce chapitre, je poserai le cadre de ce projet de mémoire en m'appuyant sur plusieurs mouvements théoriques : les études culturelles, les études queers, les études féministes, les études en musique populaire, les études intersectionnelles et enfin les études sur les communautés interprétatives. L'objectif est de faire ressortir une vision globale du sujet, afin d'en faire découler une méthodologie cohérente et pertinente.

2.1 Les études culturelles comme toile de fond

Comme l'énonce Walton (2012), les études culturelles sont le produit d'une négociation entre plusieurs traditions académiques (études littéraires, sociales, géographiques, sociologiques, cinématographiques, médiatiques, etc..) dont non seulement elles s'inspirent, mais qu'elles influencent aussi en retour. Pour Souchard (2010), les études culturelles permettent de décroquer le savoir universitaire, en permettant de créer des ponts entre les connaissances et ainsi rompre avec l'hyperspécialisation universitaire. En effet, au-delà de puiser parmi des domaines déjà ancrés dans l'environnement universitaire, les études culturelles se réapproprient et revalorisent des phénomènes boudés par les autres praticiens. Si cette position découle de la célèbre maxime de Williams (1983), « *la culture est l'ordinaire* », elle est non seulement une critique de l'idée de l'existence d'une culture « supérieure/dominante », mais elle entre aussi en opposition avec la culture « inférieure/dominée » de masse.

2.1.1 La musique populaire comme champs d'études

Avant d'aller plus loin, il semble nécessaire d'explorer le cas spécifique de la musique populaire (et par extension, de la culture populaire) comme champ d'études issu de la tradition des études culturelles : « *To study popular music is to study popular culture.* » (Shuker, 1994, p.1.) Middleton et Manuel (2001) soulignent que la musique populaire est souvent définie par ce qu'elle n'est pas,

plutôt que par ce qu'elle est, et serait dès lors percluse d'exceptions. Ils suggèrent qu'il s'agit d'un terme utilisé généralement pour désigner des musiques considérées comme ayant une faible valeur musicale, moins complexe que ce qu'ils nomment la musique artistique, et ayant du succès auprès d'une masse d'auditeurs sans formation musicale particulière (par opposition à la musique savante d'élite). Ils désignent aussi trois approches permettant d'appréhender le terme populaire dans l'utilisation de l'expression : la première consiste à établir un lien entre la notion de popularité et la consommation (en analysant le nombre de ventes d'albums, de places de concerts, etc.). L'aspect commercial domine donc cette première approche. La deuxième établit un lien de causalité entre la popularité et la présence médiatique (dans la presse, à la télévision, au cinéma, etc.). Une musique est une musique populaire lorsqu'elle est diffusée de manière récurrente dans les médias. Ils y insèrent aussi l'aspect de la réinterprétation dans cette approche (l'amateur qui reproduit la musique). La troisième est le lien entre la popularité et un groupe social, soit un public de masse, soit une classe sociale particulière (souvent la classe ouvrière). Cette approche est séparée selon deux visions de la culture : La théorie de la culture dite descendante, plus pessimiste, qui sous-entend que la musique populaire serait uniquement à vocation commerciale et donc construite pour être reçue par un groupe social passif et manipulable. Et la théorie de la culture dite ascendante où les groupes sociaux sont définis comme étant la source créative d'une musique populaire authentique. Ainsi, Nicki Minaj se retrouverait tiraillée entre ces différentes manières de concevoir la musique populaire, en faisant un phénomène contrasté.

Si pour Shuker (1994), la culture populaire est un terrain d'étude particulièrement fructueux permettant de mettre en avant certains comportements et revendications spécifiques à un groupe au moyen de leur conception et de leur consommation culturelle, alors s'intéresser à Nicki Minaj dans le contexte des communautés queers apparaît pertinent. D'une certaine manière, la musique s'ancre dans un cadre sociohistorique spécifique, renforce et consolide des préceptes et des préoccupations communes à un groupe d'individus. Ainsi, si la culture est notre trame de fond, ce projet de mémoire a pour ambition d'explorer les nombreuses relations qui se croisent dans l'iconicité queer de Nicki Minaj et donc de comprendre les préoccupations qui peuvent

s'entrecroiser au travers de son appropriation/interprétation. C'est pourquoi je souhaite l'appréhender à la croisée de plusieurs angles théoriques.

2.2 Comprendre les imbrications entre les formes d'oppressions : les études intersectionnelles

Les études intersectionnelles proposent une abolition des frontières académiques entre le genre, la sexualité, l'ethnicité et la société (Denis, 2008). Elles s'insèrent dans la lignée des pensées féministes de la troisième vague, notamment grâce à des féministes afro-américaines, comme la théoricienne afroféministe Patricia Hill Collins et la politologue Ange-Marie Hancock (Bilge, 2009), qui critiquent l'hégémonie blanche hétérosexuelle et bourgeoise de la seconde vague et mettent ainsi en avant l'hybridité dans le militantisme féministe (Bellerive et Yelle, 2020).

En effet, de telles approches permettent de construire des analyses simultanées des diverses sources et formes d'oppression et de comprendre dans quelles mesures elles peuvent s'entrecroiser et interagir (Denis, 2008). Comme le démontre Bilge (2009), ce cadre d'analyse permet une compréhension autant au niveau macroscopique que microscopique de phénomènes oppressifs, car il s'intéresse autant aux « *effets des structures d'inégalités sur les vies individuelles* » (Bilge, 2009. p.73) qu'aux « *manières dont les systèmes de pouvoir sont impliqués dans la production, l'organisation et le maintien des inégalités* » (Henderson et Tickamyer 2009 ; Weber 2001 cités Bilge, 2009). En plus de ces deux axes d'analyse, Collins (cité par Bilge, 2009), évoque aussi la prise en compte des lieux de pouvoir et d'oppression (structurel, disciplinaire, hégémonique et interpersonnel). C'est justement à tous ces égards que Nicki Minaj devient un objet d'étude intéressant, puisqu'elle intègre des questionnements à la fois autour du genre, de la sexualité, de l'ethnicité et de la classe sociale.

2.3 Les études Queer en musique populaire

Si les études culturelles sont une toile de fond à cette recherche, il s'agira maintenant de spécifier le champ d'intérêt en s'intéressant plus précisément aux études queer au sein de la musique populaire.

2.3.1 Le corps comme moyen d'expression et de revendication queer

Comme nous avons pu le voir dans la problématique, l'autodéfinition est au cœur de la culture et du militantisme queer, il est donc naturel que cette notion soit aussi une des préoccupations fondamentales de la création culturelle queer.

Ainsi, si comme l'expose Judith Butler (2007), le langage participe à construire le réel, en nommant et en caractérisant des réalités alternatives invisibilisées, celles-ci deviennent identifiables, reconnaissables et revendicables. Dans ce processus de nomination des réalités, la question du corps est au centre de l'identité queer (Foucault, 1994 cité par Adam, 2018). Ainsi, en se réappropriant le langage textuel et visuel, la communauté queer construit des manières et des représentations du corps en rupture avec les représentations hétérocisnormatives. Émergent alors des moyens d'expressions artistiques spécifiques axés sur la performance et la théâtralité des genres (Adam, 2018). C'est en particulier cette théâtralité, teintée d'ironie — contestant les injonctions patriarcales autour des genres féminins et masculins — qui est au cœur des démarches artistiques queer, où la performance y prend une place prépondérante.

Dans son article *Notes on « camp »*¹², Susan Sontag (1964) tente de définir le camp comme étant une sensibilité et « *the love of the unnatural : of artifice and exaggeration* » (p.1). L'idée du faux et du mauvais goût sont aussi des caractéristiques fortes de l'art camp et du drag : « *Ce jeu entre beau et affreux, vrai et faux, fait écho aux subversions de la performativité des genres* » (Adam, 2018). Ainsi, à plusieurs échelles, l'art du détournement est au cœur de ce qu'Adam (2018) nomme la praxis queer. L'idée de rendre « ironiquement queer ce qui ne l'est pas » est un moyen

12 Le camp est défini par l'Oxford English Dictionary comme « Ostentatious, exaggerated, affected, theatrical; effeminate or homosexual; pertaining to or characteristic of homosexuals. So as n., 'camp' behaviour, mannerisms, etc. » (The Chicago School of Media Theory, s. d.)

non seulement de dénonciation, mais aussi de revendication et d'affirmation de la pluralité des subjectivités queer.

2.3.2 La musique, la scène queer et la culture club

Si l'art queer est remarquable dans tous les aspects artistiques, ce mémoire se concentre plus spécifiquement sur l'aspect de performance musicale et des lieux musicaux en général, pour comprendre la création d'artefacts culturels musicaux queer.

Dans son article *An alternate history of sexuality in club culture*, Luis Garcia (2014) affirme : « *Dance music was born in LGBT communities, but has this been forgotten?* » (p.1) Cet énoncé indique donc deux choses : l'importance des lieux de rassemblements queer pour et grâce à la création musicale et l'impact des milieux queer sur la scène musicale *mainstream*. En effet, comme le démontre Dyer (1992), des mouvements musicaux, comme le disco, ont eu un impact majeur sur le développement de la culture queer, mais le mouvement musical est lui-même aussi très imprégné par le disco gay¹³. Dyer affirme, par ailleurs, que le disco est la plus symptomatique des formes de loisirs queer, car il s'agit à la fois d'une forme d'expression artistique, par le biais de la danse et de la musique, et d'un espace de rencontre social et sexuel queer.

À partir des années 1970, la création d'espaces nocturnes queer (notamment à New York), avait comme objectif de permettre aux personnes LGBTQ+ de se retrouver dans un espace sécurisé, pour leur permettre d'exprimer pleinement leur individualité, à l'abri des regards d'une société qui criminalisait leur existence (Garcia, 2014). C'est dans ces espaces que la musique disco se développe, mais aussi, après l'écroulement de la mouvance disco, que voit naître la musique house et techno dans les discothèques noires et latinos queer de Chicago et de Detroit dans les années 80 (Garcia, 2014). Ainsi, émergent de ces lieux marginalisés des moyens d'expressions et de créations musicales et corporelles queer. Dyer présente ces lieux musicaux comme étant le noyau même de la création de la culture queer. Si, à l'origine, ces formes d'expressivités queer

¹³ Notons que le nom même de disco est issue du terme français discothèque, montrant bien l'inséparabilité de la musique et de son lieu de diffusion (Garcia, 2014).

étaient principalement portées par les communautés latinos et noires, on remarque un blanchiment et une « hétéroïisation » de la culture club queer, avec la montée en popularité de ces genres musicaux et de leurs lieux d'expression, en cause notamment la ségrégation raciale et sexuelle due à l'épidémie du SIDA à partir des années 80 (Garcia, 2014). C'est pourquoi, en parallèle, un autre moyen d'expression marginal, permettant aux personnes queers racisées de s'exprimer et de se rencontrer en sécurité, est mobilisé : les balls. C'est dans ce contexte, où se retrouvent en particulier les personnes transgenres latinos et afro-américaines, qu'émerge le voguing à Harlem. Cette danse réutilise et réinterprète les normes blanches et cisgenres de la mode (féminine notamment) en mettant en mouvement les poses des mannequins des magazines comme Vogue (dont est issu le nom de la danse). Au travers de cette danse, le.a danseur.euse, ou vogueur.euse, se réapproprie les codes qui le.a marginalisent pour en faire une forme d'expression, de pouvoir et d'émancipation (Adam, 2018). Plus qu'un espace musical sécuritaire de rencontres queer, les ballrooms et le voguing « *se situe[nt] précisément à l'intersection de la performance queer et de la performativité des genres, avec l'arrière-plan des performances féministes et des identités minoritaires grandissantes.* » (Adam, 2018.)

Comme nous pouvons le voir, la musique et la réinterprétation des codes marginalisant sont donc non seulement au cœur de la pratique culturelle queer, mais se nourrissent aussi l'une l'autre pour construire un espace d'expérimentation des genres et de création de discours militants intersectionnels, dont le point central est l'abolition de la domination patriarcale blanche dans nos sociétés. Cette considération rendrait ainsi Nicki Minaj intéressante à deux égards. D'une part, elle peut être l'objet de détournements artistiques pour la construction d'un discours queer. D'autre part, on remarque une volonté visible de la part de Nicki Minaj de surjouer des caractéristiques féminines, physiques et comportementales, selon les archétypes patriarcaux, ce qui la mettrait ainsi en résonance avec les enjeux queer. Il s'agira donc de comprendre ce phénomène de résonance plus amplement.

2.4 Sexualisation de l'image des chanteuses pop

Comme nous avons pu le constater dans la problématique, Nicki Minaj incarne des enjeux de sexualisation et de représentation du soi féminin. Ces considérations sont, en réalité, loin d'être applicables seulement pour la rappeuse, mais sont plutôt symptomatiques de l'industrie musicale, encore un environnement fortement masculin, où les femmes sont confrontées à la misogynie de cette industrie et sont pour la plupart cloisonnées dans des représentations stéréotypées (Bayton 2006). Contraintes de manières plus ou moins conscientes, ces artistes performant une image fantasmée et hétéronormée des femmes. L'utilisation du corps féminin hypersexualisé est alors un outil marketing et transparaît dans toutes les strates de la célébrité (Donze 2011). Dans cette section nous tenterons de dégager les enjeux liés à la sexualisation du corps féminin dans l'industrie musicale.

2.4.1 Sexualisation du corps féminin

Depuis la seconde vague du féminisme dans les années 70, la question de la propriété du corps est centrale et regroupe à la fois des thématiques liées à la nudité, à la sexualisation et à la biologie (droit à l'avortement, procréation médicalement assistée, etc..). Des autrices comme Fraisse (2016) parlent alors du contrôle du corps de la femme comme étant une question d'anthropologie politique.

Propulsée grâce à la libération des mœurs sexuelles dans les années 60, avec l'émergence du mouvement hippie et *flower power*, l'utilisation du corps féminin comme vecteur de vente se développe dans les médias de masse. Cet usage sera qualifié à partir des années 2000 d'hypersexualisation comme étant la « *surenchère sexuelle dans la société occidentale* » (Duquet et Quéniart, 2009) et plus précisément comme le fait de « *donner un caractère sexuel à un comportement ou à un produit qui n'en a pas en soi. Elle se caractérise par l'usage excessif de stratégies axées sur le corps dans le but de séduire. [...] (L'objectif étant) de faire des associations de produits au plaisir sexuel, au rêve et d'alimenter l'imaginaire.* » (Poirier et Garon, 2010, p.7).

Ce caractère hypersexualisé du corps féminin est aujourd’hui visible dans de nombreuses industries culturelles, dont la musique n’échappe pas. L’avènement du clip musical, en effet, va caractériser et banaliser cette sexualisation au sein de la société contemporaine :

« A ‘porno chic’ aesthetic can be seen in music videos and advertising and practices once associated with the sex industry—for example lapdancing and pole dancing—have become newly ‘respectabilised’, promoted as regular corporate entertainment or recreational activity. » (Gill 2012, p.484)

En visionnant des vidéoclips de Nicki Minaj, nous observons aussi cet usage — comme nous l’évoquions précédemment- de référence à l’industrie du sexe. Mais plutôt qu’émettre un jugement sur l’usage de ces représentations, il s’agira de comprendre plus en profondeur ce qu’elles occultent ou incarnent véritablement, afin de tenter de saisir l’œuvre de Nicki Minaj.

2.4.2 L’ingénue sexuelle et la dominatrix émasculante : Archétypes représentationnels des chanteuses pop

L’étude réalisée par (Donze, 2011) « *Popular music, identity, and sexualization: A latent class analysis of artist types* » démontre la récurrence de certains archétypes de représentation chez les chanteuses pop, à savoir : la femme fatale (10 %), le modèle de féminité (17 %), la princesse ou diva pop (20 %), la chanteuses-compositrice/archétype de l’artiste (24 %) la féministe underground (5 %), et d’autres types non homogènes (24 %).

Ces catégorisations sont analysées pour convenir des résultats suivants : les catégories les plus sexualisées sont les princesses/divas à la fois élégantes, sensuelles, confiantes, sexys et intimes. Mais, elles sont moins portées sur la romance que le simple fait de passer du bon temps. De la même manière, les femmes fatales sont aussi une catégorie très sexualisée. Donze note néanmoins une ambivalence à ce sujet : les chanteuses catégorisées comme femme fatale sont à la fois issues de la tradition « cock-rock » que Firth définit comme étant l’expression d’une

sexualité masculine agressive hétérosexuelle où la femme est hypersexualisée, passive, et objectivée. Néanmoins, si cette image était premier degré par le passé, elle a par la suite été réappropriée par les chanteuses :

« As women gained more control over their artistic images in the 1980s, they moved away from weak and passive images constructed for them out of male roles, sometimes combining the hypersexualized image with images of strength and control. Emerson (2002) notes this trend with Black female hip hop artists, but this process also applies to White female artists in other styles as well, Madonna is one notable example of a hypersexualized image combined with power and control » (Donze 2011, p.49)

Elle nomme plusieurs artistes allant dans ces deux catégories : Britney Spears, Pussycat Dolls, Christina Aguilera, Madonna, Beyoncé, Janet Jackson, ou encore Jennifer Lopez. En croisant cette liste avec celles évoquées dans la problématique, on retrouve Madonna, Janet Jackson, Britney Spears, Christina Aguilera et Beyoncé.

Il semblerait qu'il existe une congruence entre des archétypes représentationnels spécifiques et l'icônisation faite par la culture queer. Les archétypes Diva et femmes fatales semblent correspondre le mieux à la confection d'une icône queer. Nous nous intéresserons donc plus spécifiquement à ces catégories.

2.4.2.1 La princesse pop

Quand on parle de princesse pop, dans le sens où pop n'est pas un genre musical, on sous-entend une princesse de la pop culture. À cet égard, toute une idée de la pop culture au féminin suit cette affirmation.

Cette pop culture « girly » prend place dès l'enfance par opposition à la pop culture boy. Cette séparation genrée s'opère autant dans le traitement que dans les jeux, les lectures et les films. On remarque en particulier une sexualisation des jeux des petites filles, là où ceux des petits

garçons le sont peu, voir pas (Mitchell, 2007). Et cette idée est dominée par une icône : Barbie. La poupée de Mattel est devenue bien plus qu'un simple jouet pour fillettes, elle regroupe à la fois toutes les représentations de la pop culture « girly » : de l'astronaute à la princesse, Barbie semble pouvoir tout faire (Mitchell, 2007).

Pourtant le moralisme entourant le discours patriarcal semble vouloir aller à l'encontre de cette sexualisation des jeunes filles (Gill, 2012). Ce moralisme, issu de la tradition religieuse catholique reste encore un discours répandu, bien qu'il questionne rarement l'exposition d'une sexualisation des jeux pour petites filles.

À cela s'ajoute désormais la vague japonaise intégrée à la pop culture occidentale, avec la culture kawaii (mignonne) à partir des années 1990, avec une exportation médiatique de la culture dite du « cool japan » (Iwabuchi, 2008). Le terme kawaii sous-entend quelque chose d'innocent et de pur.

« Derrière ce mot se cachent également des connotations de timidité, de vulnérabilité et de tendresse. Quand vous pensez kawaii, vous pouvez penser aux bébés avec leurs joues roses ou aux petites créatures duveteuses, comme les bébés chats ou les lapins nains. Généralement, cette notion de mignon se réfère à l'innocence de la jeunesse. »¹⁴

Cette idée de pureté issue de la tradition japonaise corrobore la morale catholique de virginité, permettant au kawaii de s'implanter dans la culture pop des pays occidentaux. Cette innocence permet une réaffirmation de l'hégémonie patriarcale, avec l'idée d'une jeune fille tendre, timide et vulnérable. Mais, bien que la sexualisation ne disparaisse pas dans la vague kawaii, elle s'y intègre pourtant. Avec, par exemple, l'essor de l'écolière dans la pornographie, qui s'intègre parfaitement dans l'idée de pureté, jeunesse et innocence où le mâle est dominant et a le contrôle (Vannier, Currie, et O'Sullivan, 2014).

Néanmoins, on constate un changement de tendance dans les années 2000 avec l'essor des super héroïnes de dessins animés à la télévision (Frankel, 2017), puis au cinéma, cette dernière tendance étant arrivée plus tardivement avec les films Marvel (bien que les comics mettant en scène des femmes étaient déjà présents depuis les années 1940, ces derniers étaient

¹⁴ Univers du Japon, 2019, « Que veut dire kawaii ? Origine et définition », <https://universdujapon.com/blogs/japon/que-veux-dire-kawaii>, consulté le 2020-11-30 11:02:38

principalement consommés par un public masculin). Cette tendance avait néanmoins été amorcée à partir des années 70 avec l'émergence des séries de super héroïnes telles que la série Xena la guerrière ou encore Wonder Woman. Bien que l'on constate encore une forte sexualisation de ces personnages, on voit l'émergence d'une réaffirmation de l'indépendance et de la force féminine en mettant ces héroïnes au centre du récit et non plus comme love interest du personnage principal masculin (Frankel, 2017).

2.4.2.2 La femme fatale

La construction de la femme fatale est changeante et très liée à son contexte sociogéo-politique, il semblerait qu'elle soit très difficilement définissable sans prendre en compte le lieu et le temps dans lequel on utilise ce terme (Hanson et O'Rawe, 2010). Néanmoins, il semblerait exister un trait commun à tous les genres de femmes fatales, à savoir l'idée d'une forme de fétichisation d'une femme transgressive et dangereuse à la fois redoutée et irrésistiblement attirante pour le mâle (blanc) hétérosexuel (Simkin, 2014). S'ajoutant à cela, un voile de mystère exacerbe l'aspect insaisissable de la femme fatale. Souvent apparentée à l'image de l'araignée emprisonnant sa proie dans sa toile, la femme fatale attire les hommes pour les manipuler à sa guise.

Elle représente d'une certaine manière la dangereuse tentatrice biblique (Eve), détournant l'homme (Adam) de son droit chemin. On retrouve particulièrement cette représentation dans les films noirs hitchcockiens, comme étant la source du mal (Maxfield, 1996).

De plus, l'image transgressive de la femme fatale s'attache aussi à une image de sexualité dominante et subversive. En cela, on retrouve toute une iconographie pornographique liée au bondage sadomasochisme, où la femme fatale est en position de maîtresse du jeu, soumettant l'homme à ses désirs pervers (Studlar, 2001).

2.4.3 Utilisation de la sexualité pour produire un discours émancipateur

Ainsi, il semblerait que l'image des chanteuses pop, iconisées par la culture queer, vogue entre la princesse pop et la femme fatale. En intégrant ces deux archétypes, certaines d'entre elles se sont réapproprié ces codes pour les coupler, créant ainsi une nouvelle image à la croisée des chemins.

« Aware of the degree to which their sexuality is evaluated in terms of sexual propriety and sexism, artists using this image orient their. personas around a narrative of feminine crisis is partially created by a power reversal — emasculation of men. This is most evident in the way Madonna built an image subversive of dominant heterosexual male—female power dynamics but did so by calling on the White patriarchal power dynamics, through the aggressive emasculation of Black and gay men » (Donze 2011, p.51)

Cette idée d'émancipation par la réinterprétation des codes hétéronormatifs est largement corroborée par les thèses du sexe démocratisant, incarné par McNair (2002).

En effet, McNair affirme que la représentation sexuelle est une des clés vers une normalisation du désir féminin, mais il remarque aussi que plus les représentations sexuelles féminines sont présentes dans l'univers médiatique d'un pays, plus les droits des femmes sont développés. La sexualisation comme vecteur de discours féministe est aussi débattue dans le milieu universitaire. En effet, la troisième vague du féminisme considère la réappropriation des codes sexuels hétéronormatifs comme un moyen de revendication et de lutte.

D'après les féministes de la troisième vague, en s'appropriant leurs sexualités et leurs attractions sexuelles, les chanteuses pop participent à rompre avec l'idée de la femme-objet, passive et dominée. La sexualité serait alors un moyen de pouvoir dans la production d'un nouveau discours féministe. Cette idée est malgré tout critiquée à la fois par les féministes issues de la seconde vague, profondément anti-pornographie et les critiques du postféminisme, comme Williamson, qui considère cette sexualisation comme une réaffirmation de l'hégémonie patriarcale sous couvert de féminisme (Gill 2012).

Ainsi, nous observons que le statut *chanteuse pop* est traversé par de nombreux enjeux à la fois culturels, féministes et politiques. Il cristallise finalement les enjeux plus larges sur la place de la femme dans une industrie encore largement misogyne. En effet, selon Tonybee « *music*

represents patriarchal society in microcosm. » (Bennett, Shank, et Tonybee 2006). Il est ainsi possible, comme le suggère Sabourin (2013), de comprendre la musique comme étant le reflet d'une construction sociale où le processus de création musicale est affecté par les normes patriarcales d'une société. Une fois ce constat fait, il s'agira donc à présent de comprendre plus spécifiquement l'environnement médiatique dans lequel évoluent des chanteuses pop comme Nicki Minaj, et la manière dont il participe ou non à leur iconisation.

2.5 Le traitement médiatique des célébrités

L'objectif ici est de comprendre comment le caractère iconique de la chanteuse est médiatiquement construit auprès de la communauté queer. Tel qu'évoqué par Mathé (2013), l'aspect médiatique du traitement des célébrités semble être le point d'orgue de la création d'une icône queer.

2.5.1 Approches sur la notion de célébrité

À partir du XXe siècle et de l'avènement de l'âge d'or du cinéma américain s'opère un changement dans la perception de la notion de célébrité. Ces femmes et ces hommes ne sont plus uniquement des êtres connus pour leur talent d'acteurs, ce sont à présent des stars. Mais, malgré l'essor de ce phénomène, peu d'écrits seront publiés sur ce sujet. Avec son ouvrage *Les stars*, Edgar Morin (1956) fait partie des rares auteurs à s'épancher sur le sujet avant les années 2000. Il s'interroge sur la genèse de la star au cinéma. Sa définition s'appuie d'abord sur le rôle que joue l'acteur.trice et ce que cela représente pour le.a spectateur.trice. En un sens, le personnage et son interprète fusionnent pour former un être surhumain : la star.

Les spectateurs prêtent à la célébrité les caractéristiques psychiques et physiques des personnages qu'elle joue. De plus, l'utilisation et la diffusion à grande échelle de la photographie accentuent ce phénomène. En effet, nous passons d'un modèle où la population n'a connaissance d'une célébrité que par le souvenir d'une rencontre physique, ou de quelques rares tableaux ou gravure, à un modèle de diffusion infinie (presque) illimitée de l'image, favorisant non plus la connaissance, mais la « reconnaissance » d'une personne par une masse plus large (Heinich,

2011). Ce phénomène sera renforcé dans la seconde moitié du XXe siècle par la télévision qui fera entrer la célébrité au sein des foyers (Chalvon-Demersay et Pasquier, 1990 cités Heinich, 2011).

Le terme moderne de la célébrité vogue ainsi entre une mystification des individus et l'impression de proximité avec ceux-ci. Cette définition de la célébrité peut alors être vue comme étant le résultat d'une omniprésence médiatique au quotidien. Ainsi, la célébrité n'est pas du seul fait d'une réalisation, mais se construit médiatiquement (et est construite par les médias). Ce qui nous amène à nous interroger sur les aspects constitutifs de cette création.

2.5.2 Construire la célébrité

Finalement, la célébrité n'est pas seulement du fait de l'œuvre ou de la performance, mais est aussi liée à la couverture médiatique. Comme l'évoque Augé (Augé *et al.*, 1998 cité par Dakhliya, 2005) :

« Nous les voyons [les personnages publics] tous les jours dans nos journaux ou sur nos écrans. Aux yeux de tous, ils existent comme image. L'image, ce n'est alors ni la vie privée ni la vie publique, mais l'existence même — la manière d'exister aux yeux des autres [...] »
(p.75)

L'image est donc au cœur de la célébrité et se construit. Comme l'évoque Dakhliya, les célébrités construisent un « récit people » autant par le biais de leurs interventions publiques que dans la mise en scène d'intimité ou encore de photos volées. Le terme people prend ici une dimension médiatique forte, alors qu'Esquenazi voit dans ce phénomène la « *capitalisation d'une image privée qu'on a préalablement construite* » (Esquenazi, 2009). Selon lui, l'image privée serait devenue un élément marketing de la célébrité, disjoint des capacités réelles de l'artiste. Être une célébrité implique donc, non seulement, la gestion d'une carrière publique, mais aussi la manière de gérer son image au quotidien, ce que définit Dakhliya comme étant un patchwork entre la vie publique et la vie privée et appuie en disant que « *le people est devenu [...] une catégorie*

autonome transmédiatique. » (Dakhliya, 2005. p.75) Cette production transmédiatique n'est ainsi pas du seul fait des médias, mais aussi de spectateurs investis dans le récit people, faisant circuler des productions culturelles amatrices en lien avec des célébrités. Spectateur investi que nous pouvons définir assez aisément par un terme : les fans.

2.6 Construction identitaire individuelle et collective autour de l'adoration

Maintenant que nous avons paramétré les enjeux liés au personnage de Nicki Minaj, il convient de s'attaquer au corollaire de la constitution de la célébrité : les fans.

2.6.1 Comportements fanatiques et évolution de la notion de fans

La notion de fan est principalement employée pour désigner une adoration envers une entité (personne physique, ou non) médiatique et culturelle. Pour Argus (2004, cité par Debraix et Korchia, 2011), être fan repose sur l'implication émotionnelle d'un individu envers une célébrité. Au regard de cela, Le Guern (2009) suggère qu'être fan suppose un engagement « *supérieur à ce qui est habituellement attendu du public ordinaire* » (p.23). Cet engagement, aussi bien émotionnel, que temporel et même économique, fait de l'objet de la passion¹⁵ un élément constitutif du fan. En effet, selon Olivier Donnat (2009) « *le fait d'être un "passionné" est le plus souvent présenté comme un trait de personnalité, une propriété intrinsèque de la personne* » (p.83). Non seulement cette autodéfinition permet-elle la constitution d'une personnalité propre autour de l'objet, mais elle est aussi un signe de reconnaissance entre fans. Ce qui nous mène alors vers un autre aspect du fan : la pratique collective de la fanitude.

¹⁵ Que nous nommerons plus spécifiquement fanitude dans ce cas précis, à l'instar de Debraix et Korchia.

2.6.2 Les fans d'aujourd'hui : communautés en ligne

Paul Booth suggère que les fans font désormais un large usage des nouvelles technologies. Avec ces usages, les barrières physiques et géographiques disparaissent grâce à la dématérialisation, permettant la création d'une communauté en dehors du simple cadre culturel et social traditionnel, formant ce que Booth nomme le fandom : « *Fandom as [...] self-selected organization of a group of fans who both enjoy an extant media object and who creates additional content about that extant media object.* » (Booth, 2010, p.22) Ces notions de regroupement social et de création, autant en ligne que dans un contexte social réel, sont les bases des deux facettes du fan que détermine Hein (2011) : le fan comme consommateur culturel (individuel et collectif) et le fan comme producteur culturel.

En effet, si le fan est un consommateur des artefacts en lien avec l'objet de son adoration — en achetant des disques, ou des produits dérivés par exemple — il en est aussi un promoteur actif. Ainsi, bien que déjà présent par le passé, l'aspect « création » est au centre des nouvelles pratiques de fans sur internet, ce qui engendre un profond changement. En effet, la diffusion à grande échelle de ces créations amateurs de fans apporte une nouvelle manière de lire la pratique en elle-même. On constate une forme de mutation de la création isolée d'un fan vers une production au cœur d'un nouveau dispositif de communication (Flichy, 2014). Néanmoins, comme le démontre Flichy (2014), le fan « braconne » les œuvres qu'il affectionne pour créer une œuvre de patchwork. Intrinsèquement liées à la culture jeune, ces pratiques amateurs s'insèrent dans un environnement culturel spécifique avec ses propres enjeux, en utilisant comme médium de base la célébrité et comme moyen de diffusion les médias socio-numériques

Ce fan « amateur-créateur » (Flichy, 2014) participe donc de manière active à la construction du récit transmédiatique de la célébrité en investissant internet. Ainsi, émergent des remix musicaux, des fans-arts, des fans-fictions, des fanvids, des sosies, entre autres, qui s'insèrent dans le récit transmédiatique et participent à la notoriété de l'artiste. Plus encore, la pratique du fan en ligne produit une impression d'intimité qu'entretient le fan avec l'objet de son adoration. En créant collectivement un lore autour d'une personnalité, les fans vont légitimer certains aspects auxquels ils se raccrochent. C'est ainsi que l'on voit émerger plusieurs interprétations du récit

people, dépendamment des groupes de fans, comme l'évoque Fiske avec l'exemple de Madonna : tantôt incarnation de valeurs patriarcales, tantôt objet de fantasme pour un regard dit masculin, tantôt un exemple d'empowerment (Fiske, 2010).

Ces multiples lectures seraient donc déterminantes dans la production d'une identité de la célébrité. Cette réinterprétation des messages médiatiques par des groupes de fans spécifiques permettrait la création d'un sens nouveau dans la lecture de la célébrité, échappant à son simple créateur (ici donc les chanteuses pop, les industries culturelles et médiatiques).

Cette idée de lecture alternative et de réappropriation de l'adoration semble être centrale dans la pratique des fans, et est très clairement visible chez les « Barbz », surnoms que se donnent les fans de Nicki Minaj. En effet, comme le souligne Whitney (2012) ces admirateurs composés selon l'auteur d'une majorité de femmes et de jeunes filles noires, se regroupent en ligne autour de l'image de la Barbie afin de documenter le personnage de Nicki Minaj. À l'instar de la poupée qu'elle incarne, Nicki Minaj est un jouet pour ses fans qui se l'approprient et l'enrichissent de leurs préoccupations et de leurs créations.

J'avance ici que c'est justement cette malléabilité entourant Nicki Minaj qui permet à la communauté queer de construire un discours alternatif, mais cohérent avec l'univers de la chanteuse, en adéquation avec les préoccupations sociales de la communauté LGBTQ+ et qui serait à l'origine de son érection en tant qu'icône queer.

2.7 Produire un sens alternatif au pluriel : les communautés interprétatives

Si le terme communauté peut sembler vague, associer ce terme à une pratique (quelles qu'elles soient) à l'instar de Peillon *et al.* (2006), permet de le définir comme étant « *un groupe d'individus qui ont une histoire commune, interagissent fréquemment, partagent des connaissances et rencontrent des problèmes proches [...].* » (Peillon *et al.*, 2006. p.75) D'autre part, Anderson (2002) suggère que les communautés sont imaginaires et imaginées, à savoir qu'elles regroupent un

large nombre de personnes ne se connaissant pas nécessairement (*imaginaire*), mais qui se savent liés entre elles par une histoire et des pratiques socioculturelles communes (*imaginée*), et bien qu'il existe au sein d'elle des inégalités et des rapports d'oppression, elle est conçue autour des notions de fraternité et de camaraderie (*communauté*). Ainsi, si les communautés ne sont pas nécessairement homogènes, elles sont néanmoins reliées par des pratiques communes. Fish considère notamment l'interprétation comme une pratique de production de sens collectif fondamentale. Il parle alors de communauté interprétative (Fish, 2007), mettant ainsi en avant l'idée d'une multiplicité d'interprétations comme évoquée plus tôt, notion que Fish définit par ailleurs de cette manière : « *L'interprétation n'est pas l'art d'analyser (construing), mais l'art de construire (constructing).* » (Fish, 2007 cité par Magdelaine-Andrianjafitrimo et Idelson, 2017, p.1).

Comme le démontre Schott (2010), certains produits culturels proposent déjà des interprétations queer plus ou moins évidentes¹⁶, permettant une absorption du contenu par la culture queer sans transformation¹⁷. D'autre part, dans le cadre d'une étude sur un groupe culturel écrasé par une culture dominante, la pratique de réinterprétation et de réappropriation de cette culture hégémonique peut être une manière de construire une nouvelle forme de subjectivité, comme le démontrent Galinsky *et al.* (2003). Il convient donc de s'attarder un peu plus précisément sur certains éléments constitutifs de cette dynamique.

2.7.1 La réappropriation par le processus de recreation

Dans le cas singulier de la musique, Manuel (1995) propose de concevoir la musique produite au sein de certaines subcultures comme une somme de symboles dont le sens est inhérent aux contextes de la communauté dont elle est issue, dans le cadre de ce qu'il nomme « l'emprunt

16 Dans ce cas-ci, Schott montre une vignette de la bande-dessinée originale où Batman et Robin partagent un même lit tel un couple. Ou une autre couverture avec un Batman sur le point de se marier à une femme, en proie aux doutes, avec Robin tenant la bague comme stupéfait.

17 Ici le couple Batman-Robin.

musical. » S'appuyant notamment sur le punk et le hip-hop qui « *combine postmodern techniques of pastiche*¹⁸, *bricolage and blank irony with modernist socio-political protest* » (Manuel, 1995.p.227), Manuel suggère que cette pratique implique la réutilisation d'œuvre, de fragments d'œuvre, ou de sons, pour la création d'une nouvelle. Ces pratiques s'insèrent dans ce que Storey (2009) définit comme étant le postmodernisme, soit la création d'une nouvelle forme de sensibilité (d'après la définition de Sontag, 1964) allant à l'encontre de la culture moderne et de sa « *canonization in the museum and the academy, as the high culture of the modern capitalist world. [...] Modernist culture has become bourgeois culture.* »(Storey, 2009, p.182). Ainsi, les artistes postmodernistes redéfinissent les notions de beau et de bon goût en détournant les codes et les composantes de cette culture bourgeoise qu'ils rejettent pour construire un nouveau discours.

Ces pratiques s'insèrent dans une tendance plus générale de consommation musicale dans un puits de styles partagés (Manuel, 1995): « *Thus, modern musicians as well as listeners draw in their tastes from a global pool of styles, partly in accordance with the idiosyncratic and multiple sorts of socio-musical identity they choose (see Slobin 1992, pp.44ff.).* » (p.231) L'utilisation de ce puits de styles permet la construction d'un sens alternatif et spécifique pour une subculture. Pour étayer sa thèse, Manuel prend l'exemple du hip-hop, qui a su produire un discours de protestation entre autres par l'utilisation et la transformation numérique d'échantillons sonores.

Cette utilisation de référents sonores modifiés ou combinés transforme ainsi le matériau de base pour construire un nouveau discours. On retrouve alors l'idée du bricolage et du *do it yourself* (DIY) issue de la culture punk qui encourage la « *[démystification du] processus de production culturelle* » (Hein, 2011, p.21) : *tout le monde peut être créateur, maîtriser toute la chaîne de production et pas seulement l'aspect musical.* »(Caraco, 2012, p.1). Ainsi, l'usage d'échantillons ne se limite pas seulement à la création professionnalisée, elle touche aussi la création amateur.

18 « The term 'pastiche' first occurs at the end of the seventeenth century in French Beaux Arts discourse, is a borrowing from the Italian 'pasticcio'. [...] A pasticcio was a highly imitative painting that synthesized—'stirred together'—the styles of major artists, apparently often with fraudulent intention, i.e. to deceive viewers and patrons » (Hoesterey, 1995)

En effet, comme l'énoncent du Plessis et Chapman (1997), si on admet qu'il existe des organismes et des événements institutionnalisés queer, ils ne sont pas seuls vecteur de l'existence d'une praxis et d'une culture queer. Les pratiques amatrices et marginales font émerger ce que du Plessis et Chapman (1997) nomment une contre-sphère issue d'un processus de création par l'assemblage de fragments, permettant de « *created new positions in the field of cultural production, a process which caused prior positions to shift as well* »¹⁹ (du Plessis et Chapman, 1997. p.46). Ce principe de création patchwork s'est par la suite largement développé grâce à l'émergence d'Internet (Fagerjord, 2010). Fagerjord ose même parler d'une culture post-convergence avec l'avènement de plateformes telles que YouTube, permettant une circulation accrue des œuvres originales et des remix appelant ces nouveaux moyens de diffusion et de création la culture du « *rip and create* ».

2.7.2 Les niveaux de lecture et la réappropriation

Une autre manière de produire un sens alternatif à une composition musicale est le détournement. En effet, comme le considère Fish : « *Les interprètes ne décodent pas les poèmes, ils les font (they make them)* » (Fish, 2007 cité par Magdelaine-Andrianjafitrimo et Idelson, 2017. p.1). Ainsi, un interprète peut détourner le sens initial d'une œuvre en s'appropriant les enjeux soulevés. Néanmoins, si la dimension interprétative de l'artiste est évidemment à prendre en compte, une performance musicale n'est pas du seul fait de la voix, les choix de l'interprète ou de l'équipe de production peuvent aussi véhiculer et construire un discours spécifique par l'utilisation d'éléments stylistiques autant visuels, que sonores.

Que ce soit Elton John arrivant sur scène en reine Élisabeth II en 1984, Jay-Z et Beyoncé tournant un vidéoclip au Musée du Louvre en 2018, ces choix artistiques apporte une dimension que la musique seule ne révèle pas. En effet, la pratique de réappropriation d'éléments de culture

19 Les auteurs évoquent par exemple la profusion de fanzine (et queerzine) permettant de véhiculer les idées, les références et l'esthétique de la culture queer.

hégémonique est aussi un moyen d'incarner des privilèges dont les communautés marginalisées sont exclues (Borgstrom, 2011).

Cette utilisation des codes de la culture dominante, peut être produite de diverses manières, telles que le travestissement, l'imitation ou la référence par exemple, et peut revêtir autant un aspect premier degré²⁰ que second — voire troisième²¹ — degré. Ces différents niveaux de lecture s'appuient sur une stratégie qui vise à

« se réapproprier les discours de haine en les détournant [...]. L'importance accordée à l'humour, aux plaisanteries, et aux jeux de mots offre ainsi un terrain propice pour appréhender le monde, élaborer un espace commun, intelligible et safe, et se constituer en tant que sujet. » (Lorenzi, s. d., p.1)

À la fois moyen d'empowerment, de constitution et de rassemblement autour d'une culture, la relecture et la reconstruction des privilèges hégémoniques permettent ainsi de construire une contre norme où coexistent différentes réalités imbriquées dans la culture dominante.

2.8 Conclusion

En conclusion, la sexualisation de chanteuses pop comme Nicki Minaj serait un moyen d'empowerment et de création d'une nouvelle forme de discours féministe. Bien que débattu par les différents mouvements féministes, il semblerait que ce soit cette représentation qui domine le récit médiatique de ces artistes. Cette idée est d'autant plus renforcée par l'hégémonie masculine dans le secteur musical. À l'instar des théories avancées par McNair, il semblerait que

20 C'est le cas du vidéoclip au Louvre de Jay-Z et Beyoncé où le lieu permet de sous-entendre leur réussite financière et le choix des œuvres devant lesquelles le couple s'attarde est un moyen de réintroduire et revaloriser les personnes de couleurs dans l'histoire de l'art. C'est à la fois une position militante et d'empowerment.

21 C'est le cas du costume d'Elton John qui réutilise une figure de l'autorité étatique anglaise ultime, mais aussi fait usage de la dimension punk que les artistes de ce mouvement lui ont attribuée, tout en y ajoutant une dimension queer. Le message est produit de manière ironique et humoristique, il singe à la fois le mouvement punk et le maniérisme et la rigidité royale anglo-saxonne.

cette représentation de la sexualité ne soit pas simplement bénéfique aux causes féministes, mais aussi aux causes LGBTQ+.

D'autre part, comme nous l'avons observé, il semblerait que les codes érotiques hétérosexuels féminins aient quelques points de congruence avec les codes érotiques gay, ce qui tendrait à expliquer une des raisons de la présence de ces artistes au sein de la culture queer. Parler d'orientation sexuelle semble donc relativement vain dans le cas de la compréhension du phénomène des icônes queer.

Il apparaît à l'issue de cette problématisation et de ce cadre théorique qu'une icône queer se constitue autour de ce que représente l'artiste dans le cadre de la lutte pour l'égalité des droits humains plutôt de ce qu'est l'artiste en tant que tel. Ce qui nous ramène finalement à la définition d'une icône gay faite par Mathé (2013) :

« Le sens commun définit une icône comme une célébrité ou un(e) artiste ayant un impact sur la société, et ce, quel que soit son sexe et jusqu'à preuve du contraire, quel que soit son genre. En tant que modèle, l'icône serait une forme générique d'un modèle social. Par extension, une icône gay serait une personnalité (gay ou non) ayant un "impact particulier" sur les communautés LGBT. » (p.99)

C'est donc la congruence entre les causes féministes et les causes LGBTQ+ qui rendent une chanteuse icône. Dans ce cas, il semblerait que la question du discours médiatique entourant une chanteuse pop et de la réception (et la réinterprétation) qu'en a le public qui soit au centre de la question de l'iconisation.

CHAPITRE 3

MÉTHODOLOGIE

La question à laquelle cette recherche tente donc de répondre est : Comment les artistes queers conçoivent et construisent-ils l'iconicité queer de Nicki Minaj ?

Il s'agit donc ici de comprendre comment les artistes et acteurs de la vie culturelle queer conçoivent la présence de Nicki Minaj dans la culture queer, mais aussi de comprendre la manière dont ils réinterprètent l'image et l'œuvre de la rappeuse pour l'intégrer dans leurs propres pratiques et créations. L'objectif étant d'appréhender certains points saillants autour de la construction de l'iconicité queer de Nicki Minaj, comme la manière de concevoir la présence de la rappeuse dans la culture queer, leur conception de l'artiste ce que cela implique pour elleux, et enfin la manière dont ils mobilisent son œuvre et son image dans leurs arts. Afin d'obtenir des éléments de réponses, une collecte de témoignages d'artistes est donc nécessaire afin de leur permettre de s'exprimer sur le sujet et ainsi me fournir des clés permettant d'analyser la manière dont Nicki Minaj est perçue par elleux, au sein de la communauté et dans leur travail artistique. À cela, une collecte d'éléments visuels s'ajoute afin de renforcer la diversité des éléments permettant de mettre en évidence certains éléments sur l'iconicité queer de Nicki Minaj.

3.1 Positionnement épistémologique

Dans le cadre d'une approche liée à des ressentis subjectifs, la stratégie de recherche sera qualitative. S'inscrivant dans une démarche interprétative, la recherche qualitative a pour objectif de recueillir « *des données verbales (plus rarement des images ou de la musique). [...] Cette méthode permet aussi d'explorer les émotions, les sentiments [...], ainsi que leurs comportements et leurs expériences personnelles.* » (Aubin-Auger *et al.*, 2008, p.143). Cette vision s'insère dans une ontologie relativiste et une épistémologie interprétative où la connaissance est acquise par

la compréhension d'un groupe de personnes et leurs pratiques en considérant « *l'ensemble des aspects du contexte habituel dans lequel ils [les gens] évoluent* » (Tousignant 1994 cité par Bruneau et Villeneuve, 2007, p.42). Néanmoins, comme évoqué précédemment, le projet s'intègre dans une démarche à cheval entre un positionnement constructiviste et critique. Constructiviste, car dans le cadre d'une démarche compréhensive où la notion d'(ré)interprétation est au centre du débat, je m'insère dans une tradition de recherche selon laquelle, notre perception et notre compréhension se font par le biais de nos expériences antérieures, mais aussi dans la relation que j'établis avec le terrain ainsi que celles et ceux qui le peuplent. En ce sens, je m'inscris dans une vision du monde selon laquelle :

« Realities are apprehendable in the form of multiple, intangible mental constructions, socially and experientially based, local and specific in nature [...], and dependent for their form and content on the individual persons or groups holding the constructions. » (Hall, 2008, p.110)

Ce positionnement implique que mon rôle, en tant que chercheuse, soit un rôle actif où mon rapport et mon vécu par rapport à mon objet influent sur cette recherche, au même titre que ceux des participant.es. Raison pour laquelle mon positionnement sera détaillé et clarifié.

J'adopte également un positionnement critique, car la majorité des théories sur lesquelles s'appuie ce projet sont issues d'une tradition marxiste, où la notion de vérité est contestée sous le prisme des rapports de pouvoir et d'oppression. Mais aussi parce que la réalité construite par les communautés queer est traversée par des rapports de domination et informée par un contexte qu'il est nécessaire de comprendre afin de mieux analyser les pratiques. Ici, nous considérons ce contexte dans ses dimensions hétéronormatives, patriarcales et blanches. Par hétéronormatif, j'entends la définition faite par Butler (2004, cité par Fidolini, 2019), à savoir la vision de l'hétérosexualité comme étant une norme, souhaitable, voire naturelle.

« Elle désigne donc le modèle hégémonique des rapports de genre, qui postule la complémentarité asymétrique des sexes et la primauté de l'hétérosexualité, à travers

l'essentialisation des catégories de masculin et féminin, et en présupposant la concordance nécessaire entre genre (masculin, par exemple), sexe (mâle) et désir sexuel (envers la femme). » (Fidolini, 2019, p.801)

Deuxièmement, par patriarcale, j'entends la définition faite par les féministes de la deuxième vague, à savoir [celle] « *comme celui d'un système oppressif pour les femmes.* » (Côté, 2009) Si ce concept semble impliquer spécifiquement les femmes, il s'imbrique avec celui de l'hétéronormativité comme le démontrent Calargé et Jean-François (2015) :

« Le corollaire d'une telle attitude est par ailleurs souvent une homophobie virulente qui s'explique par le fait que, selon cette logique, le désir pour un homme est un attribut féminin. Par conséquent, dans une telle structure, les masculinités des individus homosexuels sont des masculinités subordonnées, situées au bas de la pyramide de la hiérarchie masculine. » (p.98)

Et enfin par raciste, j'entends la vision de la blancheur comme norme et l'établissement arbitraire et discriminatoire d'une hiérarchie raciale qui est « *partiellement produit[e] à travers différentes formes de discours [qui] sont stratégiquement, — c'est-à-dire souvent implicitement et indirectement — formulés et communiqués d'une façon persuasive parmi les membres du groupe dominant majoritaire [...] et communique les justifications partagées de la discrimination à l'encontre des groupes minoritaires* » (van Dijk, 1991, p.49)

Dans le cadre d'une étude avec des personnes qui s'autodéfinissent comme non hétérosexuelles, féminines, non binaires, et racisées pour certain.es, verbaliser ce contexte est primordial. En effet, en prenant conscience de ce contexte, il s'agira de visibiliser et de questionner les violences ordinaires et systémiques induites par ces normes (Fidolini, 2019).

Ainsi, pour comprendre les enjeux liés à l'iconicité queer de Nicki Minaj, les approches constructivistes et critiques sont nécessaires, car elles prennent à la fois en compte la subjectivité des personnes et les relations de domination, d'oppression et de pouvoir qui entrent

nécessairement en compte dans le cadre de la création d'une culture par une communauté marginalisée.

3.2 Positionnement de la chercheuse dans les rapports à l'objet d'étude

Dans le cadre d'une recherche en lien avec des minorités, il est essentiel de clarifier le positionnement entre le.a chercheur.euse et l'objet d'étude. Ici, je me positionne à la fois comme *insider/outsider* ou *semi-insider*, d'après les travaux de Ergun et Erdemir (2010). *Insider* car certain.es des interrogé.es sont des ami.es et/ou des personnes que je connais et dont j'appréciais déjà le travail artistique avant le début de cette recherche. *Outsider*, car je ne m'identifie pas comme étant une personne queer, ni comme une fan de Nicki Minaj. Cette position intermédiaire confère à la fois des avantages et des désavantages pour mon terrain de recherche (Brethomé, 2021). L'avantage premier de ma position d'*insider* étant l'accès simplifié à des personnes susceptibles de participer à la recherche, et une familiarité plus ou moins forte avec la culture queer et LGBTQ+ plus généralement. Cette position m'a aussi permis d'obtenir assez rapidement la confiance des participant.es, mais aussi d'être en mesure de comprendre certains enjeux spécifiques à la communauté ou certaines références culturelles. Néanmoins, cette position est critiquable à plusieurs égards, car elle pose aussi la question des rapports de domination entre ma condition de chercheuse vis-à-vis des participant.es, en particulier concernant l'analyse des éléments récoltés lors du terrain.

Concernant ma position d'*outsider*, bien que, comme l'illustre Merton avec un aphorisme emprunté à Simmel « *one need not be Caesar in order to understand Caesar* » (Merton, 1972, cité par Ergun et Erdemir, 2010, p.17), elle risque cependant de ne pas me permettre d'accéder à un certain niveau de compréhension d'éléments collectés et de me faire interpréter depuis mon propre prisme certains éléments. Ainsi, ma position, perméable et changeante en fonction de chacune des situations du terrain, s'inscrit dans la définition du travail de terrain de Parameswaran : « *The process of conduction fieldwork [...] calls for negotiations of power*

relationships between researchers and people they encounter in the field » (Parameswaran, 2001, p.69 cité par Ergun et Erdemir, 2010, p.18).

Je m'inscris ainsi dans une position réflexive dans le cadre de ma recherche telle que définie par Pezeril (2007) :

« La démarche réflexive [...] consiste à déconstruire et expliciter le rapport du chercheur à son objet et aux différentes étapes de la recherche [...]. La réflexivité permet non seulement de comprendre la vision et l'implication du chercheur, mais aussi, et surtout de découvrir certains mécanismes de la société ou du groupe étudié. » (p.1)

Afin de conserver cette position, il a donc été nécessaire de me questionner sur mon statut au sein de cette recherche tout au long du terrain, notamment concernant ma vision de l'objet de recherche, et surtout concernant mes propres privilèges ou rapports d'oppression. En reconnaissant mes propres biais et en ne cherchant pas à nier mon vécu face au sujet de recherche, il m'a donc été plus aisé de reconnaître mes limites sur ma manière de concevoir l'objet de recherche. Afin de conserver cette position réflexive et respecter ma posture de départ, à savoir la mise en lumière d'expériences de visions et de vécues d'artistes queer, j'ai ainsi fait le choix de la collaboration dans l'écriture, en offrant la possibilité aux participant.es de la recherche de commenter, critiquer ou étoffer mes analyses. L'objectif ici est de permettre une vision polyphonique des éléments récoltés durant cette recherche et de leur interprétation.

Pour ce faire, je mettais à disposition mes analyses dans un dossier infonuagique partagé, chacun était libre d'y laisser des commentaires grâce à l'option commentaire de Google. Sur tous.les participant.es, seul Marwann m'a laissé plusieurs commentaires, avec des liens urls, des critiques ou des explications plus fournies sur les éléments soulevés dans mes analyses. Tous ses commentaires ont été ajoutés tels quels dans le mémoire au moyen d'encadrés.

3.3 Stratégie méthodologique

S'il fut question dans le cadre de cette recherche d'avoir recourt à l'observation participante d'évènements queer et à des entretiens collectifs, la fermeture des lieux culturels et l'interdiction de se rassembler entre décembre 2021 et mars 2022, en lien avec la pandémie de Covid-19, a forcé le projet à se réorienter et se concentrer principalement sur des entretiens et une collecte de fragments en ligne. L'objectif était de permettre la constitution d'un corpus de contenus textuels, audio, visuels et audiovisuels varié, pour permettre de comprendre les enjeux liant Nicki Minaj à la création et à la culture queer.

3.4 Méthode

3.4.1 Les entretiens semi-dirigés

Dans un premier temps, des entretiens semi-dirigés individuels ont été réalisés avec des membres de la communauté queer. Ce choix est motivé par une logique de compréhension de la réappropriation de Nicki Minaj par la culture queer.

Ces entretiens ont été les premiers contacts que j'eus avec les personnes participantes et ont fait office de rencontre officielle pour entamer la recherche, ce qui m'a permis de connaître personnellement les participant.es, en leur accordant un moment d'écoute en tête à tête. L'idée était ainsi de leur permettre de s'exprimer librement sans la pression d'un groupe et ainsi leur permettre de s'approprier le sujet de recherche à leur manière selon leur propre perception des enjeux qui lui sont liés. L'expérience est donc au centre de cette démarche (Laforest *et al.*, 2011). Cette notion d'expérience, issue des études féministes, marque ma volonté de tenter de visibiliser des récits subjectifs, plutôt que de tenter de rechercher une vérité inébranlable et absolue. Ainsi, à l'instar de Braidotti et Degraef (1990), à propos des origines des études féministes, je considère que :

« Les aspects imaginaires et subjectifs à l'œuvre dans les récits sur les origines des études féministes dans les divers pays me paraissent aussi "réels" que n'importe quelle autre preuve statistique ou documentaire. [...] À travers les inévitables et, à mes yeux, bienvenues projections personnelles présentes dans les textes, se dégage l'intensité de la voix personnelle, l'engagement du "sujet parlant" dans sa propre pratique discursive. La résurgence du "je" [...] confirme une des idées fortes du mouvement féministe, l'idée que le personnel est politique et théorique, que tout discours intelligent et utile doit nécessairement postuler et prendre en considération le facteur subjectif. » (p.30)

Ainsi, je me positionne dans un cadre de recherche où le subjectif est politique et créateur de sens théorique. En laissant aux participant.es la possibilité d'exprimer leur vécu et leur ressenti par rapport à mon objet de recherche, je tente de visibilité cette connaissance issue de leur vision personnelle de Nicki Minaj et de son impact sur la culture queer.

3.4.1.1 Définition et principes généraux

Tel que proposé par Romelaer (2005), l'entretien semi-dirigé est une méthode de production de matériaux dans laquelle la chercheuse propose les thématiques dans le cadre d'une discussion ouverte avec la ou les personnes participantes. Elle a l'avantage de leur permettre de fournir des informations variées et détaillées en étant moins influencées par des questions spécifiques pouvant enfermer la discussion.

Dans le cadre d'une telle approche, le rôle de la chercheuse est celui d'écouter et de modératrice, c'est-à-dire qu'elle doit laisser la personne participante s'exprimer librement sur le sujet donné. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une discussion libre, la chercheuse se doit d'établir un guide d'entretien consignait tous les thèmes à aborder. Si le détail des thématiques n'est pas à fournir au participant, il est néanmoins obligatoire de renseigner ce dernier sur le sujet et les aspects généraux du déroulé de l'entretien afin d'obtenir son consentement (Gouvernement du Canada, 2019).

3.4.2 Vers une approche queer des entretiens

Au-delà de principes généraux à appliquer lors des entretiens semi-dirigés, prendre en compte une approche adaptée aux personnes participantes est une composante inhérente à la méthode que je cherche à développer. Comme détaillé précédemment dans la problématisation, cette recherche s'inscrit dans la lignée des Queer Studies, il est donc fondamental de prendre en compte ces approches lors des entretiens.

En effet, à l'instar de la démonstration de Kong *et al.* (2003) dans leur article *Queering the interview*, il ne s'agit en aucune manière de tenter d'essentialiser par l'entretien la queerness comme « *an inner truth or essence-a uniform pattern ordained by nature, not connected to values and emotions* » (Stein 1997 p.203 cité par Kong *et al.*, 2003, p.92), mais bien au contraire de la désessentialiser en valorisant la multiplicité d'expériences vécues et de chemins empruntés par les membres de la communauté queer. Dans cette optique, il est donc fondamental de prendre en compte les rapports d'oppressions engendrés par les constructions sociales dichotomiques femmes-hommes, homo-hétéro :

« Institutional and historical analyses are central to this project, for they shed light on how the self and its identities are embedded in institutional and cultural practices. » (Denzin et Lincoln, 2018, p.208)

Il s'agira donc de conscientiser les enjeux historiques et institutionnels, induits par la pratique artistique queer pour comprendre comment les participant.es perçoivent et conçoivent Nicki Minaj comme une icône queer.

3.4.3 Thématiques à explorer

Ces entretiens se sont matérialisés par une phase de discussions ouvertes autour du travail artistique des participant.es, de la notion d'icône queer, de la perception de celle-ci, suivie d'interrogations autour du rapport que les personnes rencontrées entretiennent avec Nicki Minaj,

ce qui en fait ou non une icône queer, et sur le rôle de Nicki Minaj dans la construction identitaire ainsi que la culture de la communauté queer.

Il a été nécessaire d'établir un guide d'entretien pour conserver les mêmes grandes lignes directrices durant chaque entretien, néanmoins une certaine liberté fut accordée pour permettre à la personne rencontrée de partager ce qui lui semble pertinent face au sujet.

3.4.4 Choix des personnes rencontrées

Dans le cadre de cette recherche, cinq jeunes adultes de moins de 30 ans, s'autodéfinissant comme membre de la communauté queer ont été sélectionnés. À l'instar de Jackman (2010), qui considère le terme queer comme aussi difficile à définir que ce qui n'est pas queer, j'ai préféré considérer ce concept comme évolutif et « [...] *it might be added to a list of what Walter Bryce Gallie (1956) has called essentially contested concepts.* » (Jackman, 2010, p.114). Ainsi, je considère le fait de s'auto-identifier comme membre de la communauté, comme le critère de sélection principale, et donc où ni le genre ni l'orientation sexuelle ne sont considérés comme des critères de sélection. D'autre part, le second critère de sélection était aussi que ces personnes devaient participer artistiquement à la vie culturelle queer.

Ce critère est volontairement un critère large, puisque le terme lui-même est « *polysémique puisque la "participation" peut renvoyer à la fois aux pratiques culturelles, aux pratiques artistiques, à la fréquentation des équipements culturels, à la concertation autour des politiques culturelles.* » (Fleury et al., 2011, p.41)

Ainsi, je n'ai pas jugé nécessaire que les participant.es soient des artistes professionnel.les. Néanmoins pour les besoins de cette recherche, j'ai malgré tout fait le choix de recentrer cette définition, faisant de la pratique artistique soit un critère élémentaire dans la sélection des participant.es. L'emphasis a été mise sur la création d'un échantillon le plus varié possible, afin de

tenter de révéler les différentes réalités entourant la place de Nicki Minaj dans la culture queer en tant qu'icône.

La difficulté principale dans le recrutement des participant.es est de contacter des personnes regroupant tous les critères nécessaires à l'étude. En effet, les personnes d'intérêt représentent un sous-groupe d'un sous-groupe (les personnes apparentées à la communauté queer, fans de Nicki Minaj), ce qui en fait une population difficile à joindre (Marpsat et Razafindratsima, 2010). Raison pour laquelle j'ai fait appel à des ami.es, pour solliciter leur réseau. J'ai aussi contacté des artistes dont je suis le travail sur les réseaux sociaux et/ou que j'ai eu l'occasion de rencontrer dans des soirées LGBTQ+ pour constituer mon panel de participant.es.

Les entretiens ont été répartis sur une période de janvier à février 2022. Due à la situation critique liée à la pandémie de Covid-19 au Québec, la quasi-totalité des entretiens a été réalisée par « Zoom » ou par téléphone. Les entretiens ont duré entre 40min et 1 h 15, beaucoup étaient heureux.ses de faire cet entretien à ce moment-là, car la plupart ne pouvaient pas exercer leur métier à cause la situation et avait donc du temps à me consacrer :

« Tu m'as sauvé du temps, parce que je n'ai rien en ce moment [rit] » (Alex)

Chacune des entrevues fut agréable et malgré l'inconvénient du distanciel, les conversations étaient fluides et ressemblaient plus à une discussion informelle qu'à un entretien strict. J'ai pu avoir la chance d'échanger avec des artistes que j'admire et tous.tes ont se sont prêté.es à l'exercice avec enthousiasme.

3.5 La collecte de fragments

Inspirée par le travail effectué par Sarah Baker (2004) autour de la construction identitaire et de la « Girls Culture » chez les préadolescentes, ce mémoire est complété par la mise à disposition d'un matériel méthodologique sous la forme d'un dossier infonuagique. En effet, à l'instar du

travail de Baker, donner la possibilité aux personnes participantes de fournir des éléments de leur choix autour de Nicki Minaj — des notes personnelles autour de leurs visions de l'artiste, des articles de presse, des enregistrements audio, photos ou vidéos d'eux-mêmes ou de Nicki Minaj, etc. — de leur pratique artistique et de leur vie culturelle, me permettrait d'accéder à une autre forme de connaissance autour de mon sujet par l'accès à l'intimité et au quotidien des participant.es et ainsi « *opened up the possibility of capturing the importance of popular music in the everyday lives of [queer artists] self-making, especially in more invisible spaces.* » (Baker, 2004, p.79)

Ainsi, la seule consigne donnée a été de faire des enregistrements en liens directs ou indirects avec Nicki Minaj, que ce soit dans leur vie personnelle, professionnelle ou artistique.

En leur permettant de s'enregistrer, mais aussi de fournir des éléments médiatiques de leur choix pendant toute la période de la recherche, l'objectif est ainsi de réunir des fragments choisis par les personnes participantes, qui font, selon elles, sens dans le processus de réappropriation de l'artiste. Cette collecte de fragments a ainsi permis d'apporter une forme de quotidienneté à la recherche. À leur participation volontaire de dépôt d'éléments ont été ajoutés des contenus, en lien avec Nicki Minaj, récupérés sur leurs Instagrams professionnels.

La collecte s'est déroulée de janvier à avril 2022.

3.6 Les participant.es

Au total, cinq personnes ont participé à ce projet. Quatre vivent et évoluent à Montréal (ville dont elles ne sont pas nécessairement toutes originaires) et une à Paris. Si toutes les personnes interrogées s'impliquent dans la communauté queer de leurs villes, c'est à des échelles diverses. Tous.tes affirment que leur statut d'artistes queers leur donnent une certaine forme de visibilité et une plateforme pour s'engager auprès de leur communauté par leurs arts et leur voix. Du balado queer à l'organisation d'évènements en faveur de la diversité de sexualités et de genres,

en passant les performances engagées ou la création d'espaces *saftes* pour l'échange autour des réalités queers, tous.tes manifestent leur envie de s'impliquer pour leur communauté, mais aussi leurs besoins de rendre tout le positif que la communauté leur a apporté dans leurs vies. La passation de savoirs et de réflexions sur leurs expériences étant des sujets chers à tous.tes les participants, tous.tes ont manifesté un véritable désir de me partager leurs avis sur mon objet de recherche.

Si tous.tes ne s'identifiaient pas comme fans de Nicki Minaj, tous.tes ont affirmé apprécier énormément l'artiste et avoir des choses à me partager autour de sa présence au sein de la communauté queer.

Je connaissais le travail artistique de trois participant.es avant le début de mon terrain de recherche : un.e que je connaissais personnellement et avec qui je suis amie, un. e avec qui j'avais déjà échangé à plusieurs reprises sur mon sujet de recherche et avec qui j'ai des ami.es commun.es, et un.e dont je suivais les travaux artistiques sur Instagram et que j'avais vu performer avant le début de mon terrain.

Concernant les deux autres participant.es que je ne connaissais pas, l'un.e m'a été référé.e par un.e des autres participant.es lors de son entretien, et j'ai découvert l'autre sur Instagram. À l'exception d'une personne, le recrutement s'est fait exclusivement par le biais de ce réseau social.

Afin de respecter leur anonymat dans leur vie privée, tous les noms employés dans ce mémoire sont fictifs. Néanmoins, avec leur accord, leurs véritables noms d'artistes ont été conservés, tous.tes ayant une vie publique et se produisant sur scène.

La totalité des participant.es était bilingue, bien que les entretiens n'aient été menés majoritairement en français, certain.es d'entre elleux passent de l'anglais au français au cours de leur intervention. Mis à part quelques modifications esthétiques, les tics de langages, les raccourcis et les passages en anglais ont été conservés tels quels.

3.6.1 Marwann

Marwann a 25 ans, il est franco-libanais, vivant et travaillant à Paris. Il travaille dans l'audiovisuel. Il a un rapport complexe et flou à la communauté queer, mais il y adhère culturellement et en défend les droits activement. Il préfère ne pas être catégorisé par rapport à son attirance pour tel ou tel genre. Il a appuyé tout au long de l'entretien sur son envie de dépasser les étiquettes. Il prône le droit à l'autodéfinition et la bienveillance.

Le nom d'artiste de Marwann est King Hoenika (contraction de Hoe, « salope » en anglais, et Onika, le prénom civil de Nicki Minaj), ce qui illustre parfaitement la fluidité de Marwann entre son orientation sexuelle et de genre, son activité artistique et ses positions militantes couplées à sa fanitude pour Nicki Minaj.

Marwann est vogueur depuis deux ans. Il a intégré une kiki house, puis une major house. D'abord autodidacte, il *walk* maintenant dans des ballrooms parisiennes pour sa house, dans la catégorie vogue fem.

Marwann a découvert Nicki Minaj en 2009 grâce à sa passion pour le Rap US. Il se définit comme fan, mais ne se considère pas comme étant barbz. Il écoute très régulièrement ses chansons et en connaît beaucoup par cœur. Il vit sa fanitude plus de manières personnelles que public, mis à part son nom d'artiste, et n'évolue pas dans des environnements de fans (fan-club ou autre). Il se sent compris par elle au travers de ses textes. Pour lui, Nicki Minaj l'aide à s'affirmer en tant qu'homme et à sortir des cases de la société.

3.6.2 Billie

Billie a 25 ans, elle est canadienne d'origine haïtienne, vivant et travaillant à Montréal (Qc). Elle est artiste de scène, mais elle est aussi podcasteuse, hôtesse d'évènements et modèle photo. Elle

s'identifie comme faisant partie à part entière de la communauté queer et se définit comme une femme trans non binaire²².

Billie fait de l'art de scène, incluant danse, théâtre, discours de scène et d'autres genres d'arts performatifs depuis 5 ans. Elle écrit et elle crée ses performances elle-même en fonction de thématiques qu'elle souhaite aborder publiquement. Elle utilise aussi beaucoup les réseaux sociaux, en particulier Instagram, pour lui permettre d'être en contact avec les membres de la communauté queer qui l'inspirent.

Billie est fan de Nicki Minaj depuis 2009, dont elle a découvert les musiques dans la cour de récréation de son école. Elle se dit très fan, mais ne pas être une hard barbz. Elle écoute tous les jours ses musiques et connaît beaucoup d'entre elles par cœur. Elle vit aussi très publiquement sa fanitude sur les réseaux sociaux où elle commente ou partage l'actualité de l'artiste, ses looks ou des mêmes sur Nicki Minaj. Nicki Minaj accompagne sa vie quotidienne et elle se sent très proche d'elle. Pour elle, Nicki Minaj est un modèle à la fois d'affirmation de la féminité, mais aussi d'affirmation en tant que femme-artiste.

3.6.3 Alex

Alex a 18 ans, iel est québécois.e, originaire de la région de Boucherville (Qc). Alex a pris une pause de ses études, et travaille dans un centre pour personnes âgées. Iel réfléchit éventuellement à reprendre le CÉGEP l'année prochaine en soins infirmiers ou en soins esthétiques. Alex n'aime pas se conformer aux normes de la société, et s'identifie autant comme « elle », « il » que comme « iel », et aime mélanger les genres dans son style de tous les jours. Iel s'identifie comme une personne queer autant grâce à sa vision des genres, que grâce à son activité artistique.

²² Bien que s'identifiant comme personne non binaire, Billie est genrée au féminin à la demande de celle-ci.

Alex est drag queen depuis six mois. Iel n'a pas eu l'occasion de beaucoup performer depuis ses débuts à cause de la fermeture des lieux culturels à Montréal, mais est dans une grande famille drag et espère pouvoir faire des shows dès la réouverture des bars. Son personnage drag est très inspiré du style poupée (les Bratz et les Barbies notamment), et iel définit son personnage comme « polish », « sexy » et comme une extension de sa féminité.

Alex adore Nicki Minaj, mais ne se considère pas fan à proprement parler (iel identifie la fanitude comme le fait d'être barbz, et ne se considère pas comme tel). Néanmoins, iel aime énormément ses musiques et le fait qu'elle rassemble une communauté de fans queer. Alex écoute très majoritairement Nicki Minaj en contexte social (en soirée entre ami.es notamment). Iel ne se sent pas proche d'elle, mais la sent très présente dans la vie culturelle queer dans laquelle iel s'insère. D'une certaine manière Nicki Minaj fait partie de sa vie, mais pas de manière consciente ou recherchée.

3.6.4 Cameron

Cameron a 26 ans, il est français vivant et travaillant à Montréal (Qc). Il travaille dans la restauration. Il considère que par son activité artistique il s'insère dans la vie culturelle queer. Il est très actif dans la communauté queer et appuie beaucoup sur sa volonté d'apprendre sur sa communauté et d'évoluer à son contact.

Cameron est drag queen depuis un an et demi. Il a commencé à Montréal et se produit régulièrement sur scène. Son personnage est typé « mauvaise fille au grand cœur », mais il propose des styles et des représentations diversifiées dans ses performances de lip-sync (dans des styles dansé, sexy, théâtral par exemple).

Bien que Cameron ne s'identifie pas comme barbz, il adore l'artiste. Il l'a découvert à ses 17 ans et il continue de l'écouter régulièrement. Il a déjà performé à plusieurs reprises sur ses chansons. Au fil de l'entretien, il a même déclaré s'être rendu compte, grâce aux questions, qu'il est en

réalité beaucoup plus fan qu'il ne l'imaginait. Néanmoins, il n'entretient pas de sentiments de proximité avec la rappeuse.

3.6.5 Danny

Danny a 20 ans, il est québécois vivant à Montréal (Qc). Il est étudiant au CÉGEP en gestion d'événements dans le milieu du loisir. Il s'identifie comme étant une personne queer et évolue dans un environnement social et culturel queer. Il est très impliqué dans la communauté queer.

Danny est drag queer. Il a commencé grâce au show pour débutantes drag *C'est juste lundi*, où il a, par la suite, été serveuse drag. Depuis, il performe régulièrement dans plusieurs bars et a été le créateur d'une soirée dans son CÉGEP au cours du mois de la diversité de genre où il a pu monter dans son intégralité un show de drag.

Il aime beaucoup l'artiste, mais ne se considère pas comme fan. Il appréhende l'artiste comme étant omniprésent dans la communauté queer et donc l'écoute régulièrement, mais uniquement en contexte social.

De manière générale, le Covid-19 a beaucoup affecté ma recherche à plusieurs points de vue. Originellement, j'ambitionnais de m'entretenir avec plus d'artistes résidants en France. Mais, au cours de mon séjour en France, j'ai contracté le Covid-19, et ma recherche de candidat.es en a grandement pâti.

Secondement, je n'ai pas pu m'entretenir en personne avec les participant.es à Montréal, à cause de la fermeture des lieux culturels et de l'interdiction de se rassembler. Néanmoins, tous.les participant.es ont fait preuve de beaucoup de résilience et d'adaptabilité. J'ai ainsi pu rencontrer Marwann en personne dans un bar à Paris après ma période d'isolement. Billie était plus à l'aise de me parler au téléphone que devant une caméra, mais m'a accordé près d'une heure de son temps malgré qu'elle ne soit très occupée. Alex, Cameron et Danny ont tous.les trois acceptés des entretiens face caméra sur Zoom.

De manière générale, les entretiens ont été faits dans une ambiance joviale et détendue. Nous avons fréquemment dérivé du sujet initial, ce qui malgré tout a permis d'étoffer grandement les entretiens et fluidifier la discussion. Tous.tes étaient ravi.es de participer à la recherche. Ce qui a semblé notamment les marquer était la dimension académique et scientifique dans laquelle cet entretien s'insérait. Plusieurs des participant.es ont répété à plusieurs reprises trouver cette visibilisation importante pour elleux et étaient heureux.ses d'y prendre part. :

« Merci beaucoup de m'avoir écouté ! C'était vraiment un beau moment. C'était ouf ! »
(Marwann)

« Merci beaucoup pour cette interview-là, ça m'a vraiment fait plaisir. Honnêtement merci beaucoup pour ce moment-là. J'ai vraiment apprécié ça, puis, je tiens à dire que tu es vraiment respectueuse, t'as vraiment pris le temps de m'écouter, etc... That's good ! »
(Alex)

À la suite de l'entretien avec Cameron, ce dernier m'a notamment invité à un de ses shows prévus pour la réouverture des lieux culturels, et nous échangeons régulièrement avec Marwann sur Instagram à propos de ses dernières apparitions dans des balls parisiennes.

3.7 La méthode d'analyse des données

Dans le cadre de l'analyse des données collectées, la méthodologie s'appuiera sur les enseignements de Bonneville *et al.* (2007), ainsi que sur celles de Miles et Huberman (2003) pour les méthodes de codage de transcription et de présentation de données. À l'issue des deux étapes de la cueillette de données, tout le matériel - audio, textes, notes, photos et vidéo - collecté a été regroupé, croisé et classé en suivant différentes étapes comme détaillées ci-après.

3.7.1 La transcription de données

En premier lieu, des transcriptions intégrales des entretiens semi-dirigés ont été réalisées et consignées dans des fichiers Word. L'objectif était de permettre la création de matériaux simplement codifiables et analysables. Bien que fondamentale, cette étape fut chronophage et fastidieuse. Elle m'a néanmoins permis de m'imprégner des données comme le proposaient Bonneville *et al.* (2007), afin d'en dégager une vue d'ensemble et de commencer à formuler les premières intuitions et réflexions pour une analyse prochaine.

3.7.2 Le codage des transcriptions et présentation des résultats

Une fois la transcription réalisée, il a fallu réaliser un encodage des dites transcriptions afin d'établir différentes catégories pertinentes à cette recherche. Dans le cadre d'une recherche qualitative s'inscrivant à la fois dans une logique constructiviste et critique, l'analyse catégorielle sera donc d'abord employée comme méthode d'interprétation des données textuelles. Pour se faire, il s'agira de considérer les textes (ici les entretiens) dans leur intégralité afin d'organiser, des idées, des mots, ou des suites de mots et ainsi procéder à une « [...] classification [et/ou à un] dénombrement par fréquence de présence (ou d'absence) d'items de sens. [...] C'est la méthode des *catégories* [...] permet [...] la classification des éléments de significations constitutifs du message. » (Bardin, 2013, p.40-41). L'objectif est donc de permettre des regroupements significatifs afin de décoder les textes et me permettre de répondre à ma question de recherche.

D'autre part, l'analyse des transcriptions a été étoffée par une analyse des contenus photos et vidéos collectés dans le dossier infonuagique.

Ce faisant, l'analyse de contenu catégoriel a pris la forme d'une analyse thématique. La récupération de verbatim a aussi été mobilisée afin de capter les expressions par lesquelles les participant.es interprètent ou définissent des problèmes ou des sujets liés à la recherche. Le logiciel Nvivo 12 sera utilisé afin de collecter et de mettre en évidence certains points saillants des entretiens, les similarités et les différences de réponses des participant.es.

Autrement dit, les réponses aux questions seront analysées en termes d'expressions clés et significatives.

Ainsi, l'analyse se concentrera sur trois thématiques, découlant chacune des hypothèses de recherches sur les éléments constitutifs de l'iconicité queer de Nicki Minaj : (1) Nicki Minaj comme rôle modèle queer ; (2) Nicki Minaj comme espace de socialisation queer ; et (3) L'impact de Nicki Minaj sur la scène artistique queer.

3.7.3 Les considérations éthiques

Cette recherche a sollicité la participation directe de sujets humains. Pour se faire, l'obtention d'un certificat d'approbation du Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains (CIÉR) de l'UQAM a été nécessaire (voir Appendice A et B). Un formulaire de consentement a aussi été conçu dans le but d'informer les participant.es sur les objectifs et la nature de la recherche (voir Appendice C). De plus, à chaque début d'entretien, un rappel a été formulé avec une demande verbale d'acceptation ou de refus de la part des participant.es.

Lors de l'élaboration de l'analyse, j'ai fait le choix d'inclure à nouveau les participant.es afin de conserver ma position réflexive et de leur permettre de jouer un rôle actif dans la réalisation de ce mémoire. Ainsi, je les ai à nouveau contacté.es en leur proposant de lire et de commenter mon analyse. Parmi elleux deux ont lu l'intégralité de l'analyse, mais seul un y a ajouté des commentaires. Une fiche explicative de la démarche a été créée afin de permettre aux participant.es de comprendre pleinement les enjeux liés à leur seconde participation, ainsi qu'un formulaire de consentement avant le début des analyses.

CHAPITRE 4

« LOVE IT OR HATE IT, THIS IS ME, THIS IS WHO I AM. » : NICKI MINAJ COMME RÔLE MODÈLE QUEER

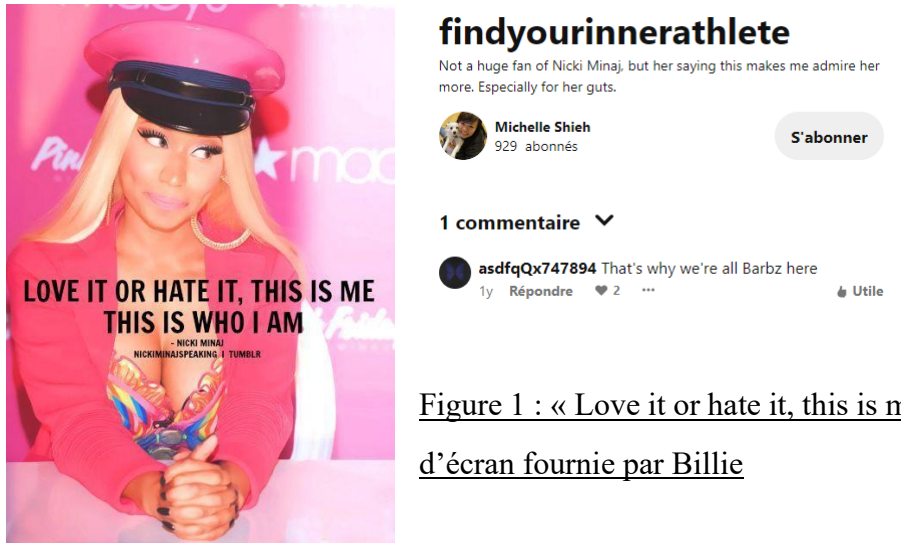


Figure 1 : « Love it or hate it, this is me this is who I am» Capture d'écran fournie par Billie

À l'instar de Fraser et Brown (2002) qui constataient que « *During the past several decades celebrities have had a growing influence through mass media* » (p.183), il semble légitime de s'interroger sur le rôle de Nicki Minaj dans la communauté queer d'après les personnes interrogées. Et plus particulièrement de son statut de modèle.

En effet, si la question de la célébrité comme rôle modèle est un sujet souvent débattu en périphérie des fans studies et des youth studies, il est souvent interprété sous l'angle de problématiques sanitaires, comme la consommation de tabac, d'alcool et de drogue — comme le montrent les travaux de Jones et Rossiter (2008), ou de Stern (2005) —, ou sous le prisme du corps, notamment de la perpétuation de normes corporelles chez les femmes (Champion & Furnham, 1999 ; Bessenoff, 2006 ; Dohnt & Tiggemann, 2006 ; Slater & Tiggemann, 2006 ; Ogden & Sherwood, 2008, cités par Morey *et al.*, 2011), sans pour autant se concentrer sur la manière dont cet impact se construit et se traduit en pratique chez les groupes étudiés (Morey *et al.*, 2011).

À l'instar du travail de Morey *et al.* (2011), il s'agira non pas de créer des corrélations liées à une étude quantitative (contrairement aux autres travaux cités précédemment), mais plutôt de

comprendre la manière dont Nicki Minaj est interprétée par les personnes queers comme un modèle à suivre, comme l'évoque Lockwood *et al.* :

« Successful others can inspire individuals by exemplifying the success that one can achieve, providing a guide to achieving such success » (Lockwood et al., 2005, p.379)

D'après Lockwood *et al.* (2005) lorsqu'une figure publique devient un rôle modèle pour un ou plusieurs individus, on observe de la part des suiveurs du modèle une véritable proactivité face au changement. Ce changement a souvent pour vocation de se rapprocher du modèle suivi. Si le succès est une des fins de ce changement, il n'en est pas le seul, ni même le majeur. En effet, Lockwood *et al.* mettent en avant la recherche de « self-esteem. » par le biais d'un rôle modèle (positif ou négatif). Cette idée d'un genre de guide spirituel dans la construction du soi, a été notamment étudiée chez les populations de fans sous plusieurs angles, notamment celui de la santé et plus précisément de la santé mentale (Baker *et al.*, 1992 ; Hoffman *et al.*, 2017). On remarque une vision d'une influence très forte des rôle modèles sur les comportements et les opinions, surtout chez les adolescents (Baker *et al.*, 1992), sur la manière de concevoir la santé. L'exemple de Angelina Jolie faite par Hoffman en est un assez parlant :

« Celebrity advocacy can also lead to the adoption of certain health prevention behaviors, as seen more recently with Angelina Jolie's public announcement of her double mastectomy. Months later, studies recorded an increase in the number of high-risk patient screenings for the impugned BRCA1 gene » (Hoffman et al., 2017, p.2)

Si cet exemple de visibilisation d'enjeux sanitaires est ici positif, Hoffman *et al.* mettent aussi l'emphase sur les dangers que représentent un tel impact sur l'opinion publique et les risques de désinformation inhérents à ce pouvoir. Néanmoins, sur la question de la santé mentale, des études récentes semblent mener vers une vision plus positive de cette influence des célébrités sur la normalisation de troubles tels que la dépression, les troubles du comportement alimentaire, ou la bipolarité.

Cet enjeu de santé mentale est notamment soulevé par les participant.es à ma recherche :

« Par exemple, en 2010, elle tournait un clip et puis je me souviens, elle a dit “My fans...With my fans I don’t promote suicide because I don’t promote giving up” Et ça c’est tellement fort, surtout pour la communauté LGBT. Avec Nicki, you don’t give up. You can’t give up. You can’t give up on yourself. Because nobody else will help you. Donc oui, elle a toujours poussé... She thought yourself love... Elle a tellement poussé à prendre parti de chaque situation. » (Billie)

Cette conception du discours de Nicki Minaj par Billie s’inscrit parfaitement dans le phénomène de normalisation des troubles décrit par Calhoun et Gold (2020).

« Fans at home learn that it is not ‘taboo’ to have a diagnosis or seek treatment for it and talking about mental health becomes normalized. » (p.238)

En se penchant sur les raisons et les mécanismes de cet impact fort, on s’aperçoit du caractère multifactoriel de la construction d’une célébrité en tant que mentor. En effet, Hoffman *et al.* ont démontré, grâce à une analyse métanarrative systématique, l’existence de 14 mécanismes biologiques, psychologiques et sociaux entourant les célébrités et leur impact sur nos comportements. Ces mécanismes sont à la fois économiques, commerciaux, cognitifs, psychologiques et sociologiques. Si cette étude a été menée spécifiquement sur les questions de santé, on remarque que les mécanismes cités semblent aussi être identifiables pour des questions plus spécifiques aux enjeux queers, chez les participant.es, notamment en matière d’affirmation de soi, de construction de valeurs queers et d’éthique de travail.

En effet, au fil des entretiens avec les participant.es, plusieurs allusions ont été faites de leurs parts, sur ce lien de mentorat, qu’iels, ou des membres de leur communauté, ont face à l’œuvre de Nicki Minaj, mais aussi face à sa personne. Ainsi, attardons-nous aux discours des participants sur la manière dont Nicki Minaj est vue comme un modèle queer afin de comprendre cette construction de rôle modèle sous trois angles : Nicki Minaj comme modèle de réussite

professionnelle et de féminité puissante ; Nicki Minaj comme porteuse de valeurs queers ; Nicki Minaj comme modèle d'affirmation de son soi authentique.

4.1 L'éclatante victoire des éfféminités puissantes de Nicki Minaj

Lors de discussions autour de Nicki Minaj, on constate que tous.les participant.es louent la réussite professionnelle de Nicki Minaj, mais plus particulièrement la manière dont la carrière de celle-ci a eu un impact positif sur l'industrie musicale, ce qu'elle a apporté au hip-hop en particulier :

« [...] elle a été une des premières à mélanger des types de chansons avec le rap, des types de musiques avec le rap, mais aussi des genres de rap qui ne se mélangeaient pas... [...] She is versatile. She can give you a gangsta rap flow sur un son rock. Des mélanges auxquels on n'aurait pas forcément pensé. But she did it several times. She is so diverse and versatile in her music [...] » (Billie)

Notamment l'emphase a beaucoup été mise sur le fait qu'elle ait permis l'ascension de nouvelles figures féminines et queers du hip-hop :

« Déjà, elle a ouvert des portes à tout le monde. Elle a ouvert des portes pour d'autres rappeuses. » (Billie)

« Elle a ouvert la voie à d'autres artistes. À des femmes à qui on ne donne pas cette étiquette de rappeuse gay, mais qui pour autant parle à la communauté LGBT. Comme Megan Thee Stallion, comme Cuban Doll, comme Bia... » (Marwann) ^M

Si cette admiration, pour son succès à proprement parler, pouvait s'insérer parfaitement dans l'idée entourant l'artéfactualisation²³ du succès dans les sociétés post-modernes, on remarque qu'une valeur toute particulière est apportée à sa position de force dans une industrie patriarcale.

Mais plus précisément, beaucoup mettent l'emphase, non pas sur le nombre d'albums vendus, ou le nombre de prix qu'elle a reçu, mais plus précisément sur le fait qu'elle soit une femme noire ayant réussi dans une industrie misogyne :

« [...] elle l'a fait en imposant le respect. Et ça, c'est quelque chose de très important chez

Nicki Minaj. Surtout qu'elle est dans un environnement où il y a beaucoup de sexisme. Elle a su imposer le respect sur une image de la féminité noire. » (Billie)

« [...] elle a quand même réussi dans la vie et elle peut être un exemple pour la communauté en tant que femme noire qui a réussi dans cette société patriarcale. » (Danny)

Cette idée d'imposition de respect sur l'image de la féminité noire est un marqueur de positionnement fort dans la création d'une identité collective pour les communautés dominées (noires, féminines et queer), comme le démontre White, (2013) :

23 Ici, je m'appuie sur le mythe du succès, notamment issu de la culture américaine (the American Dream), tel qu'étudié par Weiss (1969) ou plus récemment par Levinson (2012). On y retrouve notamment l'archétype du self-made-man/woman. Comme l'évoque Levinson : « The myth of success, with its fervid conviction that the opportunity for material attainment and spiritual fulfillment is every individual's birthright and is within each person's power, is central to American national identity. » (p.1). Ainsi, on constate que cette image de réussite, façonnée et glorifiée notamment par les médias et cinéma américain, se transforme en une forme d'artefact culturel intégré à une culture globale.

^M C'est l'un des plus grands *accomplishments* de Nicki Minaj, selon moi. D'ailleurs, en plus d'avoir ouvert la voie à d'autres artistes, elle a, à partir du milieu de sa carrière, ouvert la voie au concept « d'aimer une artiste pour ce qu'elle fait ». À ce moment-là, ce ne sont plus que les personnes lgbt et les femmes hétéros qui aiment Nicki, les hommes hétéro aussi. Elle déclarait dans une interview « Tu n'es pas moins un homme, ou obligatoirement gay si tu aimes Nicki Minaj. Aimer Nicki Minaj ne te rendra pas gay ». Aujourd'hui, un hétéro a le droit d'aimer Nicki Minaj et Cardi B, et les femmes ont le droit de faire du rap et d'être considérées à leur juste valeur, et à leur place 😊 — Marwann

« By taking agency in defining the self,» Jackson (2006) argues, “Blacks regulate how they are scripted [...] and is one strategy they use in popular media (i.e., music, film, magazines, television) in order to reinvent themselves” (p. 60). Such is the case with hip-hop stars Nicki Minaj and Missy Elliott, both of whom have charted their own course and essentially rejected that which is deemed appropriate for Black female behavior and the inscription of the Black body.”(White, 2013, p.610)

En effet, cette idée de la présence d'une figure féminine dans un milieu masculin est particulièrement marquée lors des discussions avec Marwann et Billie, qui expriment tous.les deux leur vision de Nicki Minaj comme un modèle de puissance dans l'industrie musicale et plus généralement dans la société :

« Elle vous [en parlant des femmes] aide. À parler de votre chatte, à vous libérer de l'omniprésence et de l'asphyxie masculine. De l'oppression masculine. » (Marwann)

On remarque ici à la fois une dynamique de comportement grégaire — où Nicki Minaj serait un moteur décisionnel de l'émancipation féminine —, mais aussi de transfert de sens — où Nicki Minaj est un symbole d'émancipation —, telles que définies par Hoffman *et al.*, (2017), dans l'argumentation de Marwann. Dans un certain sens, pour Marwann, Nicki Minaj serait l'exemple à suivre et le produit symbolique de la lutte contre l'oppression masculine. Cette idée est d'ailleurs corroborée par Grigoriadis (2015) qui estime que :

« Minaj has become expert at modeling the ways that women can wield power in the industry. But she has also drawn attention to the ways in which power can be embodied by a woman standing up for herself and speaking her own mind. » (Grigoriadis, 2015)

Néanmoins, si l'idée de la féminité de Nicki Minaj dans un environnement patriarcal est soulevée par les participant.es, elle n'est pas qu'évoquée pour ce qu'elle représente pour les femmes. Comme l'explique Danny :

« *Beaucoup de personnes queer vont plutôt s'attacher à des figures féminines, que masculine, parce que le patriarcat et toute la culture masculiniste, ces personnes ne s'y retrouvent pas.* »

Cette vision d'un modèle de féminité fort pour les personnes interrogées démontre ainsi l'importance des représentations, et plus particulièrement de l'attachement envers des personnalités publiques. D'après Rojek (2001 cité par Turner, 2004), ce besoin d'attachement pour les célébrités « *offer peculiarly powerful affirmations of belonging, recognition and meaning* » (ibid. : 52). *He also points out that the social and physical remoteness of the celebrity (the crucial aspect in describing the level of intimacy as second-order) is massively compensated in the contemporary world by the amount of contact — highly personal contact — available through mass-mediated representations.*” (Turner, 2004, p.104)^M

^M Cette partie est hyper hyper hyper intéressante et importante. Je comprends tout à fait toute l'explication (en plus ça me parle beaucoup) donc pour moi, c'est clair. Mais, je pense qu'elle gagnerait 4/5 petites lignes de plus sur les combats communs qui unissent justement une personne lgbtq+ a un secondary attachment féminine. La misogynie comme tu l'a dit, l'homophobie, rester globale en détaillant que de nombreuses luttes sont communes et que ce secondary attachment peut agir comme un exemple à suivre pour s'en sortir. — Marwann

Cette idée d'intimité de second ordre, définit par Rojek et repris par Turner (2004) est déployée notamment par Erikson (1968 cité par Giles et Maltby, 2004), qui nomme ce phénomène comme étant des « *secondary attachments* » (attachements secondaires). Toujours d'après Erikson, ces attachements ont un rôle qu'il définit de transitoire en particulier durant l'adolescence.

« *In addition to acting as occupational role models, these secondary attachments may also perform social and emotional functions, particularly when they are romantic in nature (Adams-Price & Greene, 1990, Greene & Adams-Orice, 1990)* » (Giles et Maltby, 2004, p.814)

Ainsi, il est possible de comprendre l'importance des figures féminines pour certain.es membres de la communauté queer comme des attachements secondaires traversés par des enjeux similaires, face à la misogynie et au patriarcat. Ce constat soulève ainsi la question des féminités queers et la misogynie qui, comme l'expliquent Hale et Ojeda (2018), sont souvent éludées par les recherches universitaires :

« If femininity is, indeed, 'the process through which women are gendered and become specific sorts of women' (Skeggs, 2001: 297 in Dahl, 2012: 59), then how are we to understand queer femininity in all its myriad expressions? Treated as a separate entity and complicated by being present in spheres where sex and gender are queered, how does misogyny nonetheless impact feminine expressions and positionalities? » (p.311)

Ce questionnement fait écho à l'argumentation de Bourcier (2002), qui déplore l'essentialisation de la féminité de la part de certain.es penseur. euses féministes :

« De fait, si l'identité "femme" renvoie à un sujet unifié, stable, cohérent, le risque est qu'elle devienne synonyme de régulation et de réification des relations de genre dans le cadre de la matrice hétérosexuelle. Le féminisme qui table sur cette identité femme à la fois comme sujet et horizon de la politique est naturalisant, totalisant et excluant à terme. [...] l'identité "femme" est devenue une fiction culturelle dont les effets normatifs ont été contrés par les politiques queers. » (Bourcier, 2002, p.40)

Ainsi, cette réduction vers l'existence d'une féminité unique impactée par la misogynie est symptomatique d'une vision dichotomique de l'expression de genre, laissant ainsi de côté toutes les variations possibles. Or, comme le démontrent Hale et Ojeda, (2018), cette négation de l'existence de cette misogynie affecte toutes les formes de féminité et d'efféminités renforçant la domination masculine blanche.

Par efféminités, j'entends ici toutes les expressions physiques, psychiques, comportementales, ou vestimentaires, normativement désignées comme appartenant à la féminité, mais qui ne sont

pas associées à l'expression de genre féminin selon les normes dominantes. Le choix de cette distinction s'appuie notamment sur le questionnement de Hale et Ojeda, (2018) soulevé plus tôt, entourant la féminité dans les genres queers, mais aussi sur la vision de Rees-Roberts (2004), à propos du « *the lack of precision as to actual existing effeminacy in gay identities now.* » (p.285). Par ce néologisme, emprunté de l'anglais, je tente ainsi de conceptualiser l'existence de la diversité de ces effimintés n'appartenant pas à la féminité telle que socialement définie. Je cherche ainsi à me détacher de la vision binaire de l'expression de genre, pour m'inscrire dans une vision du genre comme un continuum. Par ce fait, je tente de me rapprocher de la définition du terme queer faite par Kosofky Sedgwick (1998) :

« Le mot queer lui-même signifie "à travers", il vient de la racine indo-européenne twerkw, qui a donné également l'allemand Quer (transversal), le latin torquere (tordre), l'anglais athwart (en travers)... Ce sont précisément des énoncés "à travers" que de nombreux écrits s'efforcent de produire aujourd'hui : à travers les sexes, à travers les genres, à travers les "perversions". Le concept de queer, dans ce sens, est transitif de multiples façons. » (p.4)

Ainsi, bien que Nicki Minaj soit une femme cisgenre et hétérosexuelle, elle dépasse le simple modèle de féminité pour les femmes cisgenres et hétérosexuelles. Elle incarne aussi un modèle de féminité et des efféminité fortes et puissantes, comme le verbalisent Marwann et Danny :

« Et en fait c'est empowering pour les meufs, mais c'est aussi empowering pour les mecs féminins qui cherchent une identification féminine forte dans ce qu'ils revendiquent en tant que garçon. » (Marwann)

« Et aussi pour les queers efféminés, elle montre qu'il y a de la puissance dans la féminité » (Danny)

Ces constats viennent ainsi mettre en lumière l'existence de modèles de féminité et d'efféminités dont le contexte fait varier la signification (ici le contexte queer et le contexte féminin

hétérocisgenre). Cette idée vient ainsi corroborer les thèses de Butler (1993) sur l'existence d'une identité queer en contexte, créé par elle et dépendant d'elle.

Ainsi, la construction de sens queer se fait en fonction du contexte dans lequel l'œuvre et les textes de Nicki Minaj s'insèrent.

Si ce sens est produit différemment en fonction du contexte, les interprétations peuvent néanmoins être proches. En effet, à l'instar de l'étude du clip et de la musique « *Feeling Myself* » de Beyoncé et Nicki Minaj (Halliday et Brown, 2018), les idées de force, de puissance et d'empowerement ressortent des entretiens pour cette recherche. Par ailleurs, les participant.es de l'étude de Halliday et Brown, (2018) ont pour la plupart associé cette analyse du clip à des enjeux, plus personnels, de confiance en soi, et d'affirmations :

« *Tina too [une participante de l'étude de Halliday et Brown], mentioned that the song and term 'makes me think about how great I am and being unapologetic.' In this way, Minaj and Beyoncé were able to encourage these women's celebration of their bodies* » (Halliday et Brown, 2018, p.231)

On retrouve cette association entre affirmation de la féminité chez Nicki Minaj, et l'affirmation de la féminité et des efféminités chez les participant.es :

« [En parlant de la force de Nicki Minaj] *Et moi j'essaie de m'allier à cette force.* » (Marwann)

« *C'est vraiment elle aussi qui m'a appris à m'assumer.* » (Billie)

« *She taught me it's ok to love makeup, it's ok to love being pretty at all times.* » (Billie)

Ainsi, s'il semblait, de prime abord, que Nicki Minaj ne soit qu'une artiste s'adressant à des femmes cisgenres et hétérosexuelles, et dont seules elles pourraient se sentir autonomisées par son discours, les participant.es démontrent, par leur adhésion à ce discours de force et

d'affirmations de la féminité et des efféminités, qu'il existe bien plusieurs lectures de la rappeuse en tant qu'objet culturel, tel que défini par Hall (2008) :

« [...] à la fois comme les significations et les valeurs qui se forment parmi des classes et des groupes sociaux caractéristiques, sur la base de leurs relations et de leurs conditions historiques données, à travers lesquelles ils font face et répondent aux conditions de l'existence ; et à la fois comme les pratiques et les traditions vécues, à travers lesquelles ces compréhensions s'expriment et dans lesquelles elles s'incarnent. » (p.91)

Il convient à présent de comprendre plus amplement les éléments discursifs mis en place par Nicki Minaj qui servent de levier à une lecture queer pour les personnes rencontrées et à son statut de rôle modèle queer.

4.2 La *strategic queerness* de Nicki Minaj

Si l'expression de la féminité et des efféminités semble être au cœur du discours des participant.es à propos de leur vision de Nicki Minaj comme modèle, celui-ci est souvent appuyé par des exemples démontrant aussi l'inclusivité de la rappeuse, comme l'évoque notamment Marwann :

« Elle offre à tout le monde, quelque chose d'accessible » (Marwann)

« Parce qu'elle est le rap masculin, le rap féminin. Elle est le rap queer. Elle est le rap tout court. » (Marwann)

Billie estime même que cette inclusivité serait à la base de son statut d'icône queer :

^M Exactement. Et surtout, n'oublions pas que même en ne faisant rien d'autre que d'être inclusif, on devient du coup étiquetée lgbt alors qu'on voulait juste s'adresser à tout le monde. Y'a de ça aussi — Marwann

“She started being a queer icon by being herself, being inclusive” (Billie)^M

Cette idée d’inclusion est divisée en deux par les participant.es : l’inclusivité dans sa vie publique et l’inclusivité dans son œuvre.

En effet, tous.les les participants ont évoqués à une ou plusieurs reprises le fait que Nicki Minaj ait manifesté son soutien à la communauté LGBTQ+ :

« Elle a toujours supporté la communauté queer de son côté. » (Danny)

« Elle a toujours su démontrer un soutien à la communauté LGBT. » (Billie)

« Parce qu’elle fait des stands out. » (Alex)

« Elle est très impliquée dans la cause LGBT. Je sais qu’elle défend cette cause » (Cameron)

Comme par exemple, l’annulation de sa participation au Jeddah World Fest en Arabie Saoudite, qu’elle affirmait avoir fait pour démontrer son soutien aux droits LGBTQ, à la liberté d’expression et aux droits des femmes²⁴. Ce positionnement s’insère dans ce que Shange (2014) nomme la *strategic queerness* :

« [...] strategic queerness is a situation-specific performance of nonheteronormativity enacted in the service of a subject’s material, political, erotic, or discursive interest(s) » (p.31).

Si cette stratégie peut être motivée par des objectifs lucratifs et financiers — que l’on rapproche de la notion de queer baiting, détaillé dans la problématique —, Shange (2014) évoque

²⁴Cooper, Mariah. 09/07/2019. « Nicki Minaj pulls out of Saudi Arabia festival to support LGBTQ rights, women’s rights » Blade Washington. <https://www.washingtonblade.com/2019/07/09/nicki-minaj-pulls-out-of-saudi-arabia-festival-to-support-lgbtq-rights-womens-rights/>

notamment l'idée selon laquelle la *strategic queerness* peut aussi être employée en réponse aux demandes hétéronormatives :

« She [Nicki Minaj] demonstrates the ethical dimension of strategy through the example of a diverse set of subaltern groups articulating a collective identity that denies difference in order to make a claim on the state. » (p.31)

Cette position de *strategic queerness*, décrite par Shange, est issue des recherches faites par Spivak sur les groupes marginalisés et le *strategic essentialism* :

« [...] in their attempt to restore the subaltern as the subject of their history, the Subaltern Studies Group can, at first glance, be seen as embracing an essentialist position, one that assumes a stable, foundational essence as characterizing the nature of the subaltern subject. Spivak uses deconstruction as her approach to critical analysis, and posits that there is no such thing as a stable subject but only 'subject-effects' brought into existence through complex networks of politics, ideology, economics, history, sexuality, and language (1988a, 13). » (Pande, 2017, p.2)

Si cette position peut être critiquable, elle semble néanmoins corroborer la position de Nicki Minaj au sein de la communauté telle qu'évoquée par les participant.es, tel que défini par Spivak (1988 cité par Pandle, 2017). Ce lien entre différents groupes est notamment soulevé par Cameron :

« Il me semble qu'elle s'entoure beaucoup de personnes LGBT dans son équipe, maquilleurs etc... Parce qu'elle trouve que ce sont des personnes beaucoup plus positives, beaucoup plus simples dans la vie, qui ne se prennent pas la tête et qui vivent le moment. Et je sais qu'elle avait dit une fois qu'elle avait besoin de ça dans sa vie, parce qu'elle a eu une vie assez difficile et qu'elle avait besoin de personnes qui la montaient vers le haut. Donc je pense qu'elle est reconnaissante envers ça aussi en un sens. Et qu'elle veut donner en retour à la communauté. » (Cameron)

On remarque ici ce rapprochement entre la rappeuse et la communauté LGBTQ+ et l'interprétation qu'en fait Cameron comme la création d'une identité collective telle que définie par Shange. Mais, en particulier, le cas de l'interview de 2011 où Nicki Minaj déclare « *I'm a gay rapper* » semble être l'exemple le plus marquant de cette *strategic queerness* pour les personnes rencontrées :

« [...] *le paparazzi lui a dit "est-ce que vous pensez que le hip-hop est prêt pour un rappeur gay ?" And before slapping the door she screamed 'I am a gay rapper !'. C'est ça, le paradoxe. Nicki Minaj is... L'institution Nicki Minaj, the pink wigs.. all of this dans le hip-hop, even though ça reste une femme, justement c'est cette hyperfemininity, it's campness, ce côté très théâtral qui est hyperféminin : Bimbo, barbie, rose bonbon... Vraiment c'est une fille hyper féminine dans le hip-hop. It becomes queer. It becomes queer because it becomes other.* » (Billie)

« *Mais quand elle regarde la caméra et qu'elle dit "I'm a gay rapper", toutes les personnes qui l'écoutent et qui sont jugées, elles deviennent validées par cette personne. Maintenant on a un rappeur qui nous parle à nous.* » (Marwann)^M

^M Hop ! Ce moment magique :
<https://www.youtube.com/watch?v=3WZK3wX-2i4>

– Marwann

D'autre part, en plus de son positionnement public, tirés d'interviews et de commentaires publics de la rappeuse, les participant.es évoquent la présence de cette *strategic queerness* dans ses textes :

« *Certaines de ses chansons ont parfois un thème bien ciblé et qui peuvent faire écho auprès de la communauté.* » (Cameron)

« *She giving us content we can relate with. She's giving us self-esteem content. She's giving us queer content and she she took side for us, several times.* » (Billie)

Ainsi, tel que l'évoquait l'analyse de Shange (2014), au travers de ses textes, Nicki Minaj fait plusieurs fois allusion à des relations entre femmes (comme par exemple dans Lil Freak avec Usher cité par Shange, 2014), mais aussi à une position de force sexuelle, notamment en lien avec la pénétration. Comme notamment dans Anaconda, où Nicki Minaj propose une vision de la virilité dissociée de la puissance et du pouvoir sexuel. Elle propose une redéfinition des rôles sexuels, où les fesses sont des attributs érotiques puissants, mais aussi qu'aimer le sexe et le revendiquer n'est

pas seulement liée au phallus (Bradby, 2019). Elle propose ainsi une redéfinition des rôles sexuels, où l'autoérotisme et l'affirmation sont au centre du désir. En glorifiant l'envie de phallus, elle permet la création d'un discours alternatif et libérateur où la pénétration (anale) et la fellation ne sont pas des actes de soumission, mais bien liées à un désir actif. Cette libération sexuelle ne vise pas seulement les femmes hétérosexuelles, mais aussi queer (bien que l'on soit sur une exaltation sexuelle phallocentrée, en dépit des scènes de simulation d'actes lesbiens).

[Mhttps://www.youtube.com/watch?v=kW10amvaVuY](https://www.youtube.com/watch?v=kW10amvaVuY)

“Roman wants to be blamed”. Nicki utilise Roman comme exutoire, un personnage automatiquement fautif. Parce qu'il est gay et énervé.

Comme Nicki l'a été au long de sa carrière, toujours fautive de trop ou pas assez, vulgaire, femme rappeur, etc. — **Marwann**

Associé aux textes à proprement parlé, on remarque aussi une stratégie queerness dans la construction de l'image de la rappeuse et son iconographie. En effet, McMillan, (2014) définissait la « nicki-aesthetic » en lien avec l'esthétique camp comme étant :

« This mélange of eccentric fashion and theatrical artifice [...] includes, for instance, an assortment of Crayola-colored wigs; [...] a contrived nature, [...] delightfully adolescent street-wear, [...]; or sacrilegious glamour. »
(McMillan, 2014, p.80)^M

Mais, plus spécifiquement, McMillan met l'emphase sur les incarnations de Nicki Minaj comme étant une composante importante de son esthétique camp :

“[...] just as essential to Nicki-aesthetics” punchy outrageousness is its manifestation in Nicki Minaj’s performances.’ (McMillan, 2014, p.81).

On retrouve d'ailleurs cette emphase sur les incarnations de Nicki Minaj facteur d'inclusivité queer dans les discours de Billie et Marwann, qui soulèvent notamment la question des alter ego (en particulier Roman)

« [...] depuis presque le début elle a un alter ego qui s'appelle Roman Zolanski, qui est un garçon gay, qui a la haine [insiste sur haine] contre le monde entier. » (Marwann)^M

« En plus ses sons mainstream se sont lancés avec son alter ego as a gay boy. » (Billie)

^M D'ailleurs à ce sujet, Nicki a très souvent été comparée à Lady Gaga pour le style et l'activisme pro gay alors que rien n'a voir. Nicki n'est pas dans la pop culture à la base, elle est dans le rap, masculin, patriarcal, misogynne, issu d'une communauté noire très religieuse et qui subit énormément de précarité, de racisme, etc... Les luttes les luttes. Et elle arrive avec ses fesses, ses wigs roses et ses punchline.

Interview où on la compare à gaga et/ou elle se défend... Parce qu'en fait, tout le monde a toujours eu des wigs mais celle qui a lancé officiellement la pink wig, c'est Nicki.

4 min 43 s : <https://www.youtube.com/watch?v=5aZRI9H2B9g>

À nouveau, on remarque un jeu de genre et de représentation, s'inscrivant dans l'idée de strategic queerness, mais cette fois-ci orchestré consciemment par Nicki Minaj. Comme le démontrent les participant.es, elle conteste les codes du genre dans le hip-hop, en jouant sur l'ambiguïté et la performance théâtralisée du genre. Par ailleurs, ces deux aspects sont associés par McMillan (2014) au camp, à l'instar de l'analyse que fait Billie :

« She constantly refers to herself as a man. Even though, dans Moment 4 life, at the beginning, le clip s'ouvre sur un livre, un conte de fée. Et sur les premières lignes, on peut voir "Once upon a time there lived a king named Nicki". For her the girls are on top with the boys. So yeah Nicki Minaj is queerness. She is definitely a huge queer icon. Especially in hip-hop. She is maybe the first queer icon in hip-hop. Even though, ça n'est pas la seule. » (Billie)^M

^M Ça c'est un exemple absolument génial. D'ailleurs j'en profite pour citer LA grande punchline de Nicki présente dans d'innombrables chansons : « *All these bitches is my sons.* »

Elle se positionne en tant que King qui enfante des bitches qui sont ses fils, littéralement. Tu veux me dire que l'homme est au-dessus de la femme ? Ok, donc *I am a King* et les *bitches* qui viennent après moi seront mes fils. Bon c'est aussi pour clasher les bitches qui viennent après en disant qu'elle est arrivée avant et qu'elle est au-dessus de toute nouvelle girl qui essaierait de faire comme elle... — **Marwann**

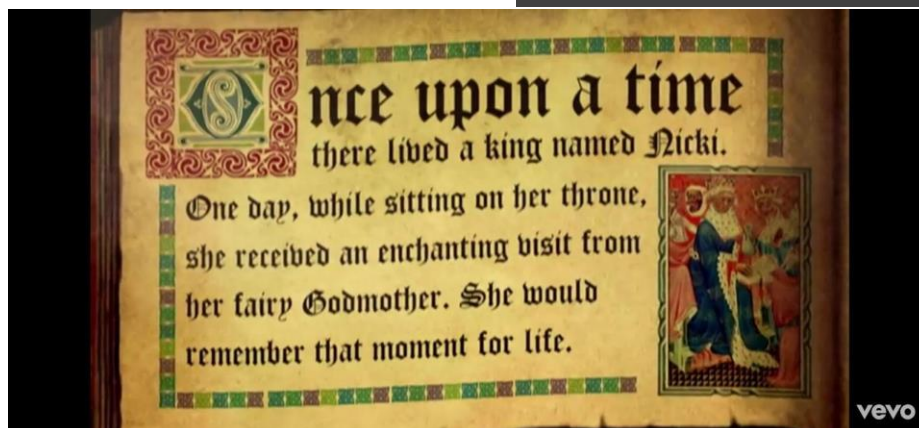


Figure 2: Capture d'écran fournie par Billie. Nicki Minaj, 2010, — Moment 4 Life (MTV Version) (Official Music Video) ft. Drake

De la même manière, Marwann a aussi mis l'accent sur cette ambivalence dans le discours de Nicki Minaj :

« [...] Nicki Minaj elle est pas rappeuse, elle est rappeur. Ça fait une différence entre l'anglais et le français. En anglais on dit "femal rapper". Et Nicki elle se bat contre female rapper. Nicki, elle dit "I'm not a female rapper, I'm a rapper". Si on traduit, elle dit "je suis un rappeur", c'est ça qu'elle dit, pas une rappeuse. » (Marwann)

À l'instar des effeminités, Billie et Marwann soulignent particulièrement cette manière de jouer les codes du masculin pour affirmer sa conception des genres et sa place dans la musique hip-hop. D'une certaine manière, ce positionnement se rapproche de la définition faite par Bailey (2011) de la démarche artistico-politique entourant le voguing :

« The Black and Latina/o queer members of the community use performance to create an alternative discursive terrain and a kinship structure that critiques and revises dominant notions of gender, sexuality, family, and community » (p.367)

En effet, à plusieurs égards Nicki Minaj se rapproche de cette redéfinition des codes dominants liés aux genres et à la sexualité notamment, en jouant à la fois sur l'exagération de codes explicites et l'effacement de ces codes. Cette tendance est par ailleurs avancée par Shange (2014) qui estime que la strategic queerness de Nicki Minaj, ne repose pas sur le fait de proclamer ou non son identité queer, mais plutôt sur le fait qu'elle « [...] *challenges us to acknowledge her dick and her throne without demanding reconcilability.* » (Shange, 2014, p.42).

De plus, par le biais de cette vision alternative du genre et de la sexualité, Shange (2014) établit un parallèle entre la féminité noire de Nicki Minaj et sa queerness :

« [...] *Her queerness denies legibility, and instead is revealed to be yet another strategy for black female survivance that bends the rules of neoliberal capital without breaking them.[...] King Nicki's hypervisibility as a black femmecee and her refusal to cede to any regime of recognition confound the multiple common senses — hip hop/patriarchy/homonormativity — that seek to produce her as a compliant subject.* » (Shange, 2014, p.42)

Ainsi, par ces similitudes dans le discours, on retrouve cette idée de puissance et d'affirmation auxquels les participant.es semblent accorder une importance forte et auxquels iels cherchent à s'attacher.

Cet attachement semble ainsi être au cœur de l'idée même de Nicki Minaj en tant que rôle modèle queer.

4.3 « On se comprend, on a la même rage » : Enjeux d'affirmations et d'authenticités

Après avoir discuté de la symbolique queer de Nicki Minaj selon les participant.es, il s'agira, à présent de comprendre son impact sur elleux. En effet, comme le démontrent Fraser et Brown (2002) :

« *One of the important consequences of mass communication is the increased opportunity mass audiences have to develop relationships with mythic characters, those Kittelson (1997) described as people who 'express our deepest goals and values,' giving credence to our everyday lives through the power of imagination (pp. 6–7)* » (p. 184)

On remarque notamment que Marwann et Billie font référence à plusieurs reprises à cette idée de la fanitude et de Nicki Minaj dans leur construction identitaire :

« *C'est drôle parce que j'ai découvert Nicki à une période où a lot of people, a lot of teenage girls, I guess everyone, va se lier avec un artiste, va créer une relation avec un artiste...* »
(Billie)

« Je trouve un rappeur, qui est fort, qui a des alter ego. Des alter ego gays, des alter ego cis, des alter ego drôles, des alter ego d'accent, moi qui adore faire des accents. Des alter ego de personnages, moi qui adore les personnages. Et dans tous ces personnages... Je ne m'identifie pas à tous, mais dans un ou deux, mais même dans ceux auxquels je ne m'identifie pas, je trouve ça drôle, et fun. » (Marwann)

Cette idée d'identification symptomatique du fan est notamment évoquée par Le Guern (2009) pour le cas des Beatles (comme évoqué dans la problématique) et est très ancrée autant chez Billie que Marwann, qui évoquent même l'existence d'une relation parasociale entre elleux et Nicki Minaj -- définit par Horton et Wohl (1956 cité par Le Guern, 2009) comme une relation à sens unique où un individu développe un sentiment d'intimité avec une figure publique ou fictive :

« J'ai envie de la comprendre pour essayer de me sentir être compris. » (Marwann) ; « C'est comme si on se comprenait en fait. » (Marwann) ; « C'est fou parce que c'est un peu comme une cousine, c'est comme de la famille. » (Billie) ; « Je l'ai rencontrée... Non je l'ai pas vraiment rencontré but, I feel close to her. Mais je l'ai jamais rencontré en vrai » (Billie)

Plus encore, Marwann verbalise aussi, une identification aux personnages incarnés par la rappeuse, notamment celui de Roman Zotlanski :

« Bah moi, Roman, avec la voix que Nicki prend dans ces chansons, qui est une voix beaucoup plus masculine, j'ai réussi à m'identifier dans cette chanson, dans ces chansons. Et me dire "mais putin Roman il est drôle." Il est vénère, mais je suis sûr que si je le rencontrais en vrai il ne serait pas vénère contre moi. Puisqu'on se comprend, on a la même rage. » (Marwann)

À la fois l'impression de proximité et de compréhension (autant de l'artiste que de ses personnages fictifs) s'insère dans une dynamique d'influence sociale décrite par Fraser et Brown (2002) comme liée au processus d'identification de personnages médiatiques. Ce concept d'identification est notamment théorisé par Burke (1969 cité par Fraser et Brown 2002) qui

considère l'identification comme étant le partage d'intérêts, une vision ou des enjeux communs de la part de deux individus, ou l'impression de partage. D'autre part, Burke considère l'identification comme pouvant être à la fois supposée ou réelle. Ainsi, on remarque que tous ces aspects sont assimilables aux mécanismes psychologiques définis par Hoffman *et al.* (2017), et sont visibles dans les entretiens de certain.es participant.es :

« Je pense toujours à des paroles de ses chansons because there is a Nicki Minaj verse for everything. Quand il se passe quelque chose, j'ai une parole qui me passe en tête et j'suis comme "hun... she was quite right" » (Billie)

« Elle a provoqué tout le monde comme moi j'ai eu l'impression de provoquer tout le monde quand j'ai commencé à dire que je m'en battais les couilles. » (Marwann)

Mais cette identification dépasse aussi le seul fait de l'œuvre artistique pour se porter sur les dires et actions de l'artiste, comme le montre notamment Billie :

« Par exemple, en 2010, elle tournait un clip et puis je me souviens, elle a dit "My fans...With my fans I don't promote suicide because I don't promote giving up" Et ça c'est tellement fort, surtout pour la communauté LGBT. Avec Nicki, you don't give up. You can't give up. You can't give up on yourself. Because nobody else will help you. Donc oui, elle a toujours poussé... She tough yourself love... Elle a tellement poussé à prendre parti de chaque situation. Always having a plan...She said something like 'I don't care what you want to do, as long as you are doing it fine... as long as you fight for it' Et sur n'importe quel sujet. College, love, work... She wants her fans to be fulfilled. Et ce n'est pas seulement financier. Fulfilled with your life. She has a really strong work ethic. » (Billie)

Cette relation entre les fans et Nicki Minaj s'insère plus spécifiquement dans ce que Burke nomme la consubstantialité, à savoir « [...] *a way in which an audience member can perceive a communicator as being similar or having the same interests* (Cheney, 1983, p. 147). » (Fraser et Brown 2002)

Cette dimension est par ailleurs interprétée comme une des composantes de la création d'une icône queer selon Danny :

« Pour moi une icône queer c'est vraiment une personne qui va à la base être pour les droits LGBTQ+, mais qui aussi par sa manière d'être, par sa présence et pas sa manière de s'inscrire dans la culture va rejoindre les personnes queer. C'est tous ces liens qui vont l'ancrer dans la culture queer. » (Danny)

D'une certaine manière, on peut à la fois considérer l'identification des personnes concernées comme faisant partie d'une identification réelle et supposée, puisque les éléments soulevés par les participant.es sont à la fois liés à une interprétation d'éléments artistiques d'une part, et à une position explicite de la part de la rappeuse dans ses interviews, venant ainsi corroborer la thèse de Fiske qui considérait pour Madonna que :

« Madonna as a text, or even as a series of texts, is incomplete until she is put into social circulation. Her gender politics lie not in her textuality, but in her functionality. » (Fiske, 2010)

4.4 Conclusion

Ainsi, Nicki Minaj en tant que texte au sein de la communauté queer semble se relier à des enjeux de remise en question du genre et des questionnements autour de la performance genrée dans la société plus généralement. Son statut de personnalité publique, ainsi que tous ces éléments feraient de la rappeuse un genre de rôle modèle pour certaines personnes queers.

Son jeu entourant sa féminité et la démonstration de l'existence d'efféminités puissantes (par le biais de ses alters egos ou ses productions artistiques) font d'elle un modèle d'affirmation à la fois en performant les stéréotypes de genres, mais aussi en déjouant et en les transcendant. Son positionnement en tant que femme racisée dans une industrie misogyne et l'utilisation d'une

stratégic queerness sont ainsi des points d'identifications auxquels les participant.es semblent porter une importance forte, tout en l'étoffant d'enjeux personnels, faisant ainsi de Nicki Minaj un rôle modèle queer.

CHAPITRE 5

« DANS LES CLUBS QUEERS, C'EST SÛR QU'ON VA ENTENDRE SA MUSIQUE » : NICKI MINAJ COMME ESPACE DE SOCIALISATION QUEER

En s'intéressant plus spécifiquement à Nicki Minaj au sein de l'espace social queer, on s'aperçoit d'une présence très forte dans le discours des participant.es d'une forme d'appartenance à un environnement « entourant » Nicki Minaj, c'est-à-dire que tous.les ont démontré une connaissance très large (voire très pointue) de l'artiste et de sa présence au sein de l'espace social queer. Ce chapitre explore ainsi cette relation particulière entre les membres de la communauté queer et la présence de la rappeuse dans cet espace social spécifique. Il s'agira donc de s'intéresser à la fanitude queer entourant Nicki Minaj, mais aussi de dépasser cette limite pour comprendre en quoi Nicki Minaj semble être aussi présente et prenante dans l'imaginaire collectif queer.

5.1.1 Expertise et relation à Nicki Minaj

Si certains éléments spécifiques présentés dans le chapitre précédent montrent une adhésion de la part des participant.es à l'image et à l'œuvre de Nicki Minaj, tous et toutes ne se sont pourtant pas désignés comme fan. En effet, il s'est avéré qu'il existait une distinction entre le fait d'être fan pour soi, et la pratique collective de l'appréciation de Nicki Minaj, à l'instar des études faites sur le sujet par Le Guern (2009) ou encore Booth (2010) :

« Si on demande à tous mes amis ? Oui, je suis un fan absolu de Nicki Minaj. On me demande à moi ? Je réponds la même chose. » (Marwann).



Figure 3 : Photo du hoodie d'entraînement de voguing de Marwann avec son nom d'artiste (Référence à Nicki Minaj) — Photo fournie par Marwann

On retrouve ainsi, dans les dires des participant.es, les degrés d'appréciation — de l'appréciation « normale » à l'implication émotionnelle, temporelle et matérielle supérieure — de Nicki Minaj tels que définis par Le Guern (2009). On y voit très clairement une gradation lexicale dans la manière de parler de leur relation à l'artiste : de la réponse la plus neutre émotionnellement : « *C'est vraiment une très bonne artiste et j'aime beaucoup ses chansons.* » de Danny, aux plus impliqués « *j'adore Nicki Minaj [...]* » de Alex « *[...] j'adore ses musiques [...]* » de Cameron, aux réponses plus émotionnelles : « *Oui, je suis un fan absolu de Nicki Minaj* » de Marwann et même « [À la question "Es-tu fan de Nicki Minaj ?"] *Oh oui... Oui... Je n'ai pas les mots pour ça !* » de Billie. Ces réponses émotionnelles, émises tant par Marwann que Billie, s'inscrivent parfaitement dans ce qu'exprimait Duffett (2017) : « *they express their position on the 'knowing field' of fandom in an emotional way.* » (p.8)

En plus de l'émotion comme marqueur différentiel appréciatif, on remarque que deux catégories se sont aussi distinguées. Premièrement, ceux qui apprécient particulièrement les musiques pop et dansantes de Nicki Minaj, comme l'exprime Danny notamment : « *Pour moi, c'est vraiment une artiste de party.* » (Danny) Alex en parle comme des musiques très entraînantes et marquantes : « *[...] tu sais le genre de musique que fait Nicki Minaj, c'est vraiment genre [en frappant son poing dans sa paume] ça hit the thing, ça marque et on adore ça.* » (Alex)

Deuxièmement, ceux qui apprécient ses musiques à textes dont le message et la construction des paroles, même si tous.tes déclarent adorer les musiques pop, comme l'exprime Cameron : « *Beaucoup de ses musiques sont inspirantes. Et je ne parle pas que de ses musiques un peu extravagantes, elle a fait beaucoup de musiques à textes qui sont vraiment bonnes.* » (Cameron), Mais il valorise surtout le côté multifacette de la chanteuse : « [...] *Nicki Minaj, c'est qu'elle est versatile. Elle peut nous sortir une chanson qui va nous toucher, comme sortir une musique qui va nous entraîner dans les boîtes de nuit* » (Cameron)

Bien que les deux catégories se défendent tous.tes d'apprécier les chansons pop et dansantes de Nicki Minaj, nous voyons ici très clairement une forme de hiérarchisation se créer entre les appréciateurs et les fans.

De tous.tes, Marwann est celui qui appuie le plus cette différence entre les deux appréciations de l'artiste :

« Parce que moi, ce sont ces sons-là qui me parlent. Ce n'est pas Superbass et Anaconda, même si c'est drôle et c'est cool, que je les adore et que je les connais par cœur. Mais ce n'est pas ça [insiste sur le "ça"] Nicki Minaj. Nicki Minaj c'est une rappeuse, ce n'est pas une chanteuse pop. »
(Marwann)

^M Hyper important et intéressant ce que dit Billie parce qu'en plus les Mixtapes de Nicki (malgré son succès mondial) ne se sont pas mainstreamées et restent encore riche de nostalgie de la culture hiphop newyorkaise. Nicki a eu de nombreux styles, et celui de ses débuts est emblématique. Elle a récemment annoncé que pour son nouvel album, elle ramènerait « Mixtape Nicki », elle reviendrait à ces voix et rythmiques rap qui l'ont fait connaître. Et elle parlera à ses vrais fans héhé — **Marwann**

Billie aussi met l'emphase sur son appréciation pour les textes de l'artiste, tout particulièrement durant la période mixtape de Nicki Minaj :

« quand je l'écoute I mean I really listen to her. And I listen to a lot of their old mixtapes, because I'm a mixtape listener. » (Billie) ^M

Si Billie est la seule à avoir précisé son amour particulier pour les mixtapes, cette précision démontre néanmoins que sa fanitude pour Nicki Minaj s'insère dans une consommation culturelle plus large du hip-hop et du rap plus précisément, comme le précise Harrison (2006) :

« A 'thick description' (Geertz 1973) of underground tapes foregrounds processes of subcultural identity construction that involve not only consumers' active uses of cultural commodities but are in fact encoded throughout the entire spectrum of commodification. » (p.285)

Si Marwann n'a pas évoqué spécifiquement les mixtapes, il a en revanche fait ce lien entre sa fanitude pour Nicki Minaj et sa consommation culturelle :

« Et d'ailleurs c'est marrant par rapport à ça, beaucoup de gens retiennent que Nicki Minaj, mais ils ne retiennent pas le côté Rap US que j'aime. [...] Ma culture, en résumé, depuis mes 10-11 ans, c'est le Rap US. C'est Lil Wayne, Kanye West, Pharell... What's his name... T-Pain, Young Money... Like Cash Money... Les labels... Je peux t'en citer 4000. Ma culture de base, c'est le rap US. Hommes et femmes. » (Marwann)

On retrouve ainsi l'idée de Nicki Minaj comme s'insérant dans la culture urbaine et hip-hop pour Billie et Marwann, plutôt que dans la musique pop. Cette précision renforce la position de Marwann et Billie comme des connaisseurs plus pointus, mais aussi vient corroborer l'opposition entre « musique mainstream » et « musique à texte » évoquée plus haut. Ces nuances semblent montrer le degré d'appréciation pour l'artiste (des musiques les plus mainstream, vers les plus spécifiques et underground) comme marqueur de la fanitude.

Un autre marqueur notable de ces degrés de fanitude est le temps, notamment l'époque de découverte de l'artiste et le temps passé depuis. Marwann, Billie et Cameron ont plusieurs fois évoqué le temps passé à être fan de l'artiste :

« [...] je suis son parcours depuis le début [...] Et je continue à la suivre, même après douze ans... » (Marwann)

« Je me souviens très clairement de l'époque où j'ai découvert Nicki Minaj. C'était en septembre 2009. Donc, ça fait déjà plus de dix ans. » (Billie)

« Je devais avoir comme... 17 ans. J'en ai 26 maintenant. Donc ça fait presque 10 ans que je la suis. » (Cameron)

On retrouve ainsi cette idée de la collection des fans, mais plus précisément d'un point de vue temporel ; par ce décompte du temps passé à écouter comme marqueur de la fanitude, mais aussi du temps passé à documenter cette fanitude :

« J'ai la prétention et la fierté de dire que j'ai connu et apprécié son parcours avant qu'il ne soit mainstream. » (Marwann)

Le temps ainsi que l'idée de connaissance approfondie sont aussi mis en lumière par les participant.es :

« When she really became more than mainstream, qu'on a vu un tout le monde, un peu la planète entière, se réapproprier Nicki Minaj. Et c'était fou. I was really happy and proud. But, I was like you listen to Miss Minaj but you don't know her the way I know her. » (Billie)

Cette intimité très visible dans les dires des participant.es est intéressante particulièrement pour une artiste hip-hop. En effet, comme le montrent Hunter et Cuenca (2017), si certains fandoms s'étaient constitués autour d'une forme de connexion émotionnelle entre les fans et l'artiste, il s'agissait en grande majorité d'artiste pop et non hip-hop :

« While many hip-hop artists have fans that buy their albums, wear their designer clothing, and drink their alcoholic beverages, no other rap artist has created a culture of intimacy in the same way. » (Hunter et Cuenca, 2017, p.36)

Ainsi, à la manière d'artistes pop, comme Lady Gaga ou Madonna avant elle, Nicki Minaj représente une somme d'éléments marquant la fanitude, corroborant ainsi parfaitement la vision de la pratique du fan de Duffet (2014), qui définissait la pratique comme :

« a cultural conviction [...] that combines a threshold of affective engagement with, variously or in combination, musical appreciation, music practice, celebrity following, social networking, dancing, collecting, and self-expression » (Duffet 2014, p.7 cité par Wasserbauer et Dhoest, 2016, p.27)

Grâce à tous ces éléments, on constate une forme de connaissance approfondie, voire d'expertise autour de l'objet d'adoration, comme l'évoquait notamment Flichy (2014). En effet, Flichy soutient que le fan (désigné comme « amateur » dans le texte de Flichy) développe une expertise « ordinaire », fruit d'un intérêt soutenu (possiblement passionnel) pour un sujet. Flichy prêche par ailleurs en faveur d'une meilleure reconnaissance de cette expertise dite « ordinaire », et acquise au gré de l'expérience. Par sa connaissance souvent autodidacte, l'amateur occupe un espace entre le profane et le spécialiste.

Billie démontre notamment très bien une forme d'expertise de sa part autour du sujet, que ce soit par le temps passé à chercher sa musique au début de la carrière de Nicki Minaj, ou son attention lorsqu'elle écoute sa musique :

« Encore une fois quand j'ai découvert Nicki en 2009, c'était beaucoup de travail pour rechercher sa musique, parce que je voulais vraiment savoir qui c'était et tout ce qu'elle faisait. » (Billie)

Mais plus encore Billie évoque sa présence forte en ligne dans les discussions entourant la rappeuse :

« Je vis ça très personnellement et en même temps très publiquement aussi. C'est-à-dire que if someone spoke about Nicki Minaj, I'll be here [rire] » (Billie)

Ce positionnement de Billie met ainsi en évidence l'aspect structurant des communautés en ligne dans sa fanitude et de sa fanitude en tant qu'artiste queer. En effet, Billie met régulièrement en ligne (principalement en story sur le réseau social Instagram) des contenus en lien avec la

rappeuse. Au-delà d'une pratique de fan, Billie voit cette présence en ligne comme une partie intégrante de son activité artistique :

« J'utilise beaucoup Instagram, un peu comme une chaîne de télé. C'est un peu à mi-chemin entre podcast et chaîne de télé. » (Billie)

Ainsi, à l'instar de sa démarche artistique proche de la télévision, Billie se positionne rarement dans ses publications ni ne les crée elle-même, mais elle relaye et partage l'actualité de la rappeuse (officiel comme la sortie de son nouvel album, mais aussi les derniers potins ou rumeurs entourant la rappeuse), et celle produite par des fans. Sur la période étudiée (de février à avril 2022), Billie postait environ une fois par semaine des contenus en lien avec Nicki Minaj.

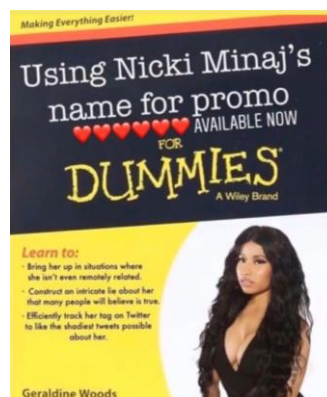


Figure 4 : Partagé en story par Billie le 23 février 2022 (repost du compte instagram @onikatea), en réponse aux controverses entourant Nicki Minaj sur Twitter



Figure 5 : Partagé en story par Billie 15 février 2022 (repost du compte Instagram officiel de Nicki Minaj)



Figure 6 : Posté par Billie le 2 février 2022 (repost du compte Instagram @saviourminaj, screenshot du compte Twitter @Hardwhite)



Figure 7 : Posté en Story par Billy le 27 janvier 2022, lancement du single *Do we have a problem* (repost du compte Instagram officiel de Nicki Minaj)

Si Marwann est beaucoup moins régulier que Billie, lui aussi publie fréquemment des contenus en Story en lien avec la rappeuse, sans commentaire particulier :



Figure 8 : Partagée en story par Marwann sur son compte Instagram de vogueur le 26 janvier 2022, auteur original inconnu



Figure 9 : Partagé en story par Marwann sur son compte Instagram de vogueur le 7 mars 2022 (repost du compte @onkiasr, capture d'écran du compte twitter de @Yafar Petty)

Cette manière de documenter publiquement certains éléments en lien avec la rappeuse peut être perçue comme une actualisation des concepts développés par Béliard (2009) concernant l'usage de bannière et d'avatar sur les forums en ligne. Ici, l'usage de la story vient remplacer ces concepts pour incarner :

« [...] à la fois l'esthétique, la fierté et l'appropriation de la série [pour notre cas de Nicki Minaj], les bannières et les avatars semblent agir comme des "parures" au sens de Simmel : "Le rayonnement de la parure [...] provoque un tel élargissement de la personne [...] qu'elle est pour ainsi dire davantage qu'elle est parée. Il s'agit de faire ressortir la personne, de mettre l'accent sur elle, comme si elle avait été distinguée d'une manière quelconque" (Simmel, 1999, p. 373). Cette volonté de montrer de façon esthétisante ce qui plaît dans la série peut donner des indications sur l'identité de fan que chacun cherche à mettre en avant. » (Béliard, 2009, p.200)

Ainsi, Nicki Minaj serait à la fois un objet de collection pour les fans et un sujet de discussion, mais aussi la connaissance entourant son œuvre et sa personne représenterait un moyen de distinction entre les différents genres de fans, constituant un maillage complexe de relations sociales autour de Nicki Minaj au sein de la communauté queer. Il s'agira donc de comprendre maintenant plus amplement ce maillage, et le lien entre communauté queer et communauté de fans de Nicki Minaj plus généralement (autrement appeler les barbz).

5.1.2 Don't say barbz : Fans toxiques, anti-fans et fans anti-queer

Un fait étonnant ressorti pendant les entretiens est que, malgré que tous.tes les participant.es aient clairement affiché leur goût et leur affection pour l'œuvre de Nicki Minaj, tous.tes se sont défendu.es d'être un. e barbz :

« [...] même si dans la vie je n'étais pas une hard barbz » (Billie)

« [...] j'adore Nicki Minaj, mais je ne serai pas prêt à dire que je suis fan, dans le sens où je ne pense pas que je suis pas un barbz. » (Alex)

« je ne dirai pas que je suis un barbz, mais [...] » (Cameron)

Cette démarcation nette entre « aimer/être fan » et « être barbz » semble montrer l'existence d'une sorte de limite pour les participant.es dans leurs appréciations de Nicki Minaj. Ce constat

avait aussi été réalisé par Stanfill (2013) dont les participants (fans ou potentiels fans) étaient mal à l'aise à l'idée de se considérer ouvertement comme fan. En effet, à l'instar de Stanfill, on remarque chez les participant.es une limite entre le « *'self-as-fan' as distinct from the socially deprecated traits [of fans]* » (Stanfill, 2013, p.125). Stanfill explique par ailleurs la raison de cette délimitation entre elleux et les fans :

« [...] *the stereotyped understanding frames excessive fan behavior as what is deviant. Fans are perceived to overvalue or overestimate the importance of their object of fandom (Jenkins, 1992; Jensen, 1992; Lewis, 1992a, 1992b; Sandvoss, 2005). The most mild form of this stereotype manifests as concerns over excessive consumption (Hills, 2002; Jenkins, 1992; Johnson, 2007); that is, though consumption is culturally standard, fans violate its normativity through overindulgence. Additionally, fans are (believed to be) extreme in their obsession with acquiring as much information about the object of fandom as possible (Jenkins, 1992 ; Lewis, 1992a, 1992 b).* » (Stanfill, 2013, p.124)

On retrouve ainsi, l'image très négative entourant le fan comme « *la figure contemporaine de l'aliénation* » (Le Bart, 2004). Négativité, que Marwann verbalise d'ailleurs :

« [...] *ce n'est pas forcément évident de dire aux gens qu'on est fan de Nicki Minaj, parce qu'il y a énormément de préjugés.* » (Marwann)

De plus, en ajoutant cette vision négative du fan, en tant que personne aliénée, infantile et émotionnellement et intellectuellement immature (Le Bart, 2004 ; Stanfill, 2013), on remarque aussi une forme d'appréhension envers des fans elleux-mêmes de la part des participant.es. En effet, Marwann notamment évoque une opposition entre ceux qu'ils nomment les ultra-fans, et lui-même :

« [...] *limite par rapport aux ultras fans, je ne suis pas fan.* » (Marwann)

Ce positionnement démontrerait l'existence d'une hiérarchie, liée notamment à la connaissance autour de l'objet d'adoration, mais aussi à une forme d'affichage public de l'adoration, comme l'évoque par exemple Billie :

« A l'époque, tu pouvais voir une trentaine ou une quarantaine de noms de profil Facebook avec le nom "Barbie" dedans. Everybody had barbie in her Facebook name [rit] » (Billie)

Cette hiérarchie de « l'acceptabilité du fan » est notamment développée par Montell (2021), qui établit une gradation de la fanitude, du/de la fan modéré.e au/à la fan obsessionnel.le.

Mais plus spécifiquement, on remarque dans mes entretiens, une peur du jugement de la fanitude de la part de fans/d'appréciateur.trices que les participant.es identifient comme hétérosexuel. les :

« [...] ils la critiquent, ils la jugent, ils jugent que je sois fan, mais en même temps ils écoutent ses chansons. » (Marwann)

« C'est marrant, parce que toutes les personnes qui m'ont critiqué par rapport à ça [sa fanitude envers Nicki Minaj], c'étaient surtout des meufs. » (Marwann)

Cette tendance que soulève Marwann est en effet symptomatique du comportement de fan toxique, mais surtout de l'existence d'une tension culturelle au sein d'une même communauté de fans, telle que définie par Proctor et Kies (2018) :

« Protests surrounding diversity in comics, film, TV and video games highlight the inherent tensions and contradictions within popular culture and fan communities. On the one hand, some see the move toward more inclusive representation as proactive and reflective of genuine social change. Others, however, feel an increasing sense of disempowerment at their loss of privileged status, and social media can become serve as a useful tool, allowing them to attempt to overcome a status loss by tweeting, blogging, doxing, and creating niche movements with similarly disempowered fans. As several articles in this themed-section attest, toxic behaviors are often the result of hegemonic elites feeling as though they are marginalized or in the minority. » (Proctor et Kies, 2018, p.130)

Malgré le refus de se faire identifier comme barbz, aucun.e des participant.es n'a réellement évoqué le terme de toxicité chez les barbz. On remarque néanmoins une forte opposition entre les fans identifiés straights et les fans queers, corroborant ainsi la thèse de Proctor et Kies sur

l'existence et l'affirmation d'une masculinité toxique au sein des communautés de fans. On remarque d'ailleurs de la part de Marwann un important discours entourant la LGBTphobie sous-jacente liée aux préjugés sur sa fanitude de la rappeuse :

« *Et d'ailleurs "gay rapper" c'est tellement plein de misogynie et de LGBTphobie...* »
(Marwann)

Ce constat fait par Marwann est aussi mis en avant par Stanfill (2013), qui remarque que les fandom sont souvent « *devalued as feminized—comprised of either insufficiently masculine men or hysterical women (Driscoll, 2006; Hills, 2002; Jenkins, 1992; Jensen, 1992; Lewis, 1992b).* » (Stanfill, 2013, p.124) Cette vision du fan (particulièrement du masculin efféminé) se heurte ainsi à des enjeux liés à la vision de l'efféminité comme facteur de dévalorisation de la personne :

« *Richardson further suggests that feminine boys and men are 'a considerable source of anxiety' for society and are punished for 'moving down the gender ladder' and 'renouncing [their] masculine privilege by "doing" femininity' (2009: 529).* » (Hale et Ojeda, 2018, p.315)

Cette idée de privilège — et de perte de privilège —, vient ainsi expliquer le constat de Marwann sur appellation de « gay rapper ». En effet, Marwann met en avant l'existence d'étiquettes réductrices et polarisantes dont Nicki Minaj a fait l'objet. À l'instar de ces hommes qui perdent leur privilège masculin en étant féminins, Nicki Minaj perdrait son privilège de rappeur, en étant une « rappeuse gay ». Néanmoins, Marwann estime aussi que grâce à elle, d'autres artistes ont pu émerger sans avoir à subir cette catégorisation :

« *Donc Nicki, ce qu'elle a fait, c'est qu'elle a accepté de se faire étiqueter, pour que les autres [artistes hip-hop] ne le soient plus. Et ça, c'est ouf. Parce qu'aujourd'hui, le rap, il est à tout le monde. Et aujourd'hui, les mecs, hétéros, cis, macho tout ce que tu veux... Ils écoutent Nicki et toutes les rappeuses suivantes.* » (Marwann)

Cette idée est d'ailleurs aussi évoquée par Danny, qui parle plus de l'existence selon ses mots d'une forme de « territorialité sur les artistes » :

« Je pense que certaines personnes qui aiment Nicki Minaj, puisque c'est quand même une femme cis straight, sont fermées un peu à la culture queer. [...] Ces gens-là ne veulent pas comprendre le lien avec la communauté et en quoi sa personne et son art rejoignent les personnes queers. » (Danny)

Ce constat de Danny avait aussi été fait par Stanfill (2013), qui remarquait que son seul participant à avoir fortement critiqué les « autres » fans, en les considérant comme aliéné. es, excentriques, et anormaux.ales, était Jack, un homme blanc, hétérosexuel, cisgenre de classe moyenne

« who stands to lose more privilege than anyone else if connected to this discourse with the fact that his closer involvement makes this more likely to happen. Ultimately, then, though the fans exercise agency in refusing to occupy a nonnormative position, this negation is fundamentally hollow, because it does not trouble the devaluation of these modes of fandom that clearly persists despite the normalization of some fans and their practices. » (Stanfill, 2013, p.129)

Il devient alors possible de conceptualiser cette territorialité des artistes comme étant une tension entre la volonté de certains fans de conserver leur statut dominant au sein d'une société patriarcale, et la volonté d'autres d'y insérer des enjeux de normalisation et d'avancées sociales (Proctor et Kies, 2018).

Ces constats faits par Marwann et Danny sont particulièrement intéressants et viennent corroborer l'idée selon laquelle le terme fan serait en réalité trop large aujourd'hui pour être représentatif d'un phénomène, telle qu'avancée par Booth et Williams (2021) :

« [...] the use of such generalised terms as 'fans' and 'fandom,' simply cannot account for what happens when media are consumed globally and often simultaneously by people from a wide diversity of (fan) cultural contexts. » (Booth et Williams, 2021, p.51-52)

Ainsi, ces deux réalités de fans mises en avant par Danny montrent bien l'hétérogénéité du fandom de Nicki Minaj, mais aussi une grande différence dans la réalité culturelle et sociale vécue de cette fanitude :

«Rather than conceptualizing fandoms as undifferentiated communities of shared affective interest, I contend that we are better served by an understanding of media fandoms as “contact zones,” cohabited “social spaces where cultures meet, clash and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power. »
(Booth et Williams, 2021 p.52)

On remarque alors que la limite « barbz » est en réalité multifactorielle et induite à la fois par les participant.es elleux-même, le fandom de Nicki Minaj, et le contexte patriarcal dans lequel ce fandom se situe.

Ainsi, en considérant non pas le fandom de Nicki Minaj comme le terrain d'étude sur des artistes queer, mais la vie artistique queer comme terrain d'étude sur la place de Nicki Minaj, on s'aperçoit alors que, au-delà de la fanitude à proprement parler, il semblerait exister un lien très fort entre la communauté queer et Nicki Minaj. Notamment, par la présence très forte de Nicki Minaj au sein de l'imaginaire queer et de la vie sociale queer.

5.1.3 La *Queer Nostalgia* de Nicki Minaj

Au cours des entretiens, on remarque que pour la plupart des participant.es, la présence de Nicki Minaj en contexte queer semble presque être une obligation, comme l'explique Danny :

« c'est sûr que, dans toutes les partys où je vais aller, il y aura au moins une musique de Nicki Minaj. Même durant un chilling avec mes amis, il y a toujours du Nicki Minaj qui va jouer. » (Danny)

À l'instar de Danny, Cameron estime que la présence de Nicki Minaj dans la vie culturelle queer est comme un genre de prérequis :

« Il n'y a pas une personne LGBT quand tu lui demandes “est-ce que tu connais Nicki Minaj ?” qui va te répondre non. Tout le monde a déjà au minimum entendu une de ses musiques et tout le monde a déjà dansé sur une de ses musiques. » (Cameron)

Au-delà de confirmer la forte présence de l'œuvre de Nicki Minaj au sein de la communauté queer, les déclarations des participant.es à ma recherche démontrent bien l'importance de la musique dans la communauté queer et de sa

« [...] *functions as a strategic resource in the reflexive derivation and performance of queer identities—a practice and process that necessarily are examined in relation to both the spectacular and the quotidian as a multi-textual site for meaning-making.* » (Taylor, 2010, p.42)

En effet, comme l'exprime Taylor (2010), on s'aperçoit du rôle de la musique comme médium structurant de la culture queer, à la fois comme un moyen d'autoreprésentation, d'autorégulation et de regroupement social (De Nora, 2000 cité par Taylor, 2010) :

« *music can be understood as resembling queer subjectivity* » (Peraino 2006, p.113 cité par Taylor, 2010, p.898)

Taylor (2010) considère même la musique comme articulation créative de l'identité queer elle-même. S'il serait faux de considérer la culture queer comme une culture et comme un art homogène — comme le démontrent Dyer et Cohen (2002) sur la pluralité d'expressions artistiques et culturelles queers —, on remarque néanmoins la présence d'œuvres et de productions significatives pour une grande partie de personnes LGBTQ+ (DeChaine, 1997 ; Wasserbauer et Dhoest, 2016 cités par Dhaenens et Burgess, 2019). Danny exprime notamment cette existence d'un corpus d'œuvres « typiquement LGBTQ+ » — dont l'œuvre de Nicki Minaj fait partie selon lui :

« [...] *sa musique [celle de Nicki Minaj] est vraiment intégrée dans n'importe quelle playlist vraiment "typique gay".* » (Danny)

À l'instar de Danny, Dhaenens et Burgess (2019) remarquent aussi une récurrence de certaines œuvres musicales notamment dans les listes de lecture Spotify, et estiment que :

« *LGBTQ-themed playlists may implicitly or explicitly draw attention to identity politics and to LGBTQ culture at large. [...]. Accordingly, we consider public playlists related to LGBTQ*

identities as public expressions and negotiations of private and intimate desires that diverge from and challenge heteronormativity. » (p.1197)

Plus encore, Billie conçoit Nicki Minaj comme un espace de rencontre queer :

« [...] on a fait de Nicki un espace queer, like, everybody knows if you're going to a Nicki Minaj concert, There'll be a lot of black gays. If you want to meet black queers, you just go to a Nicki Minaj concert [...] » (Billie)

Cette vision de Nicki Minaj à la fois comme un espace physique et un évènement social queer reflète parfaitement, ce que Talburt et Matus (2014) nomment l'imaginaire spatiotemporel queer, à savoir :

« By spatiotemporal imaginaries, we refer to connections between space and time as they produce each other. Imaginaries of the relations between space and time constitute active dimensions in constructing the ways subjects speak and enact social, cultural, and political realities. » (p.787)

D'autre part, Alex définit même la forte présence dans la vie sociale queer de Nicki Minaj comme une des raisons de son appréciation de l'artiste :

« Son milieu de fans c'est principalement des personnes queers, et c'est vraiment ça que j'adore. » (Alex)

En identifiant la raison de son appréciation pour Nicki Minaj comme étant inhérente à sa position au sein de la communauté, on remarque que la position de Nicki Minaj va, pour Alex, au-delà de la place de la rappeuse comme imaginaire spatiotemporel, mais en fait *« an emergent collective memory with its own sensuous and sensational aesthetics. » (Padva, 2014, p.173) (*

En effet, à l'instar de l'étude de Padva sur Lady Gaga — artiste d'ailleurs citée en parallèle de Nicki Minaj par Cameron : *« Lady Gaga c'est limite le dieu vivant pour toute la communauté [queer] » (Cameron) —, Nicki Minaj possède*

« [an] *unique status as a young and classic pop star she combines innovativeness and iconicity, unruly womanhood and calculated marketing, global fandom and queer identification. Her multi-temporalities are interwoven with her multicultural, intercultural, and countercultural identification.* » (Padva, 2014, p.173)

Au travers de ses tenus, de ses chansons, de ses concerts ou de ses prises de position (somme d'éléments que j'avais précédemment qualifiés de *strategic queerness*), se constitue ce que Padva nomme la *queer nostalgia* (nostalgie queer), à savoir une manière de créer

« *a fantastic, imaginary, and imaginative history, an invented history that transcends the limitations of reality, naturalness, daily routine, and traditional or conventional frameworks. She creates legendary landscapes, legendary spectacles, and legendary worlds.* » (Padva, 2014, p.173)

On retrouve ainsi pleinement cette queer nostalgia et l'élaboration d'un univers queeré chez Nicki Minaj, reconnu, repris et consommé par la communauté, comme l'évoque Billie :

« *L'institution Nicki Minaj, the pink wigs... all of this dans le hip-hop, even though ça reste une femme, justement c'est cette hyperfemininity, it's campness, ce côté très théâtral qui est hyperféminin : Bimbo, barbie, rose bonbon... Vraiment c'est une fille hyper féminine dans le hip-hop. It becomes queer. It becomes queer because it becomes other.* » (Billie)

À cela, Billie ajoute l'importance du merchandising autour de la rappeuse, notamment en ligne, mais aussi soulève un parallèle entre l'impact pour les jeunes filles et pour les jeunes garçons homosexuels :

« *Like little gay boys get online the Pink Friday Lipstick so as girls.* » (Billie)

On remarque ici que cette tendance s'insère dans la convergence culturelle, telle que définit par Jenkins, renforçant ainsi le phénomène de queer nostalgia grâce à cette participation des fans et

à leur co-construction de Nicki Minaj en tant que texte queer. Cette idée est d'ailleurs verbalisée clairement par Billie :

« I think queer people make Nicki Minaj a queer icon. I think 50% was on her and 50% was on us. » (Billie)

Cette vision du rôle actif des fans queer dans la co-création démontre ainsi une forme de pouvoir de la part de la communauté queer dans la constitution de la mythologie queer — telle qu'évoquée par Padva (2014) —, de Nicki Minaj, se rapprochant ainsi de la définition faite par Gripsrud, (2015) d'un fandom :

« There “fandom” has been celebrated as the ultimate example of “active”, “producerly” audiences, exercising their capacity for “resistance” in relation to the cultural industries. »
(p.114)

Si ici nous ne parlons pas spécifiquement de résistance, mais plutôt d'insertion de nouvelles significations (Fiske, 2010), nous sommes bien dans la capacité active de la communauté queer à constituer une queer nostalgia autour de Nicki Minaj. En effet, comme le démontre Jenkins:

« Fan-generated texts cannot simply be interpreted as the material traces of interpretative acts but need to be understood within their own terms as cultural artefacts. They are aesthetic objects which draw on the artistic traditions of the fan community as well as on the personal creativity and insights of individual consumer/artists. [...] In short, a poached culture requires a conception of aesthetics emphasizing borrowing and recombination as much or more as original creation and artistic innovation. » (Jenkins 1992, p.223-224)

5.2 Conclusion

Ainsi, on observe l'existence d'une relation entre Nicki Minaj et la vie sociale queer, à la fois grâce à la fanitude de certain.es membres de la communauté queer, mais aussi la constitution d'une forme de mythologie queer créée par la rappeuse, reprise, étoffée et retravaillée par la culture

queer, faisant de Nicki Minaj un espace queer identifié et identifiable. Nicki Minaj s'insère ainsi plus généralement dans la culture queer, mais est aussi enrichi par elle grâce notamment aux artistes queers.

Il s'agira donc dans le dernier chapitre de comprendre cette dynamique et ainsi dresser un portrait plus large de la représentation de Nicki Minaj au sein de la communauté queer, et de la manière dont les artistes queer la conçoivent et la positionnent comme une icône.

CHAPITRE 6

NICKI MINAJ SUR LA SCÈNE ARTISTIQUE QUEER

Si les deux précédents chapitres se concentraient surtout sur la dimension queer de Nicki Minaj et de la manière dont elle est insérée dans la culture queer, il s'agira ici plutôt d'observer ce qu'en font les artistes queers et sur leur manière d'exploiter son œuvre dans leurs créations. L'objectif sera ici de comprendre comment Nicki Minaj est intégrée à la création queer et ce que cela implique au sein de la culture queer.

6.1.1 « Je ne dirai pas imiter parce que ça reviendrait à dire que je la caricature »²⁵ : L'assemblage queer

Au cours de la discussion avec les participant.es la question de l'inspiration de Nicki Minaj dans leur art et leur processus créatif donna lieu à des discussions nombreuses et variées. Si tous.tes ne sont pas fortement influencés par la rappeuse, tous.tes ont néanmoins admis s'inspirer plus ou moins d'elle :

« [...] elle m'inspire énormément. » (Marwann)

Si les inspirations semblent varier en fonction de l'appréciation plus ou moins forte pour la rappeuse, on remarque néanmoins que les participant.es désignent et verbalisent plusieurs éléments spécifiques liés à Nicki Minaj auxquels ils.elles s'attachent lors de leurs processus créatifs, comme l'explicite par exemple Cameron pour le drag :

²⁵ Cameron

« [...] Nicki Minaj quand on est drag, [...] elle est... Je ne dirais pas cliché, mais elle est tout ce qu'une drag peut devenir. Elle sait danser, elle sait danser, son style est vraiment extravagant et sexy. » (Cameron)

Cette position adoptée par Cameron démontre bien l'existence d'un parallèle entre Nicki Minaj et l'art drag, mais sans pour autant parler d'une récupération à proprement parler. On remarque ainsi l'insertion de Nicki Minaj dans la création drag, tel que défini par Cameron, mais plutôt en tant qu'inspiration plutôt que comme objectif final de représentation. Cette distinction est d'ailleurs clairement faite par Cameron qui estime que :

« Je ne dirai pas imiter parce que ça reviendrait à dire que je la caricature » (Cameron)

Cette limite entre inspiration et imitation (ou caricature), semble être très marquée et conscientisée par tous.tes les participants qui, à aucun moment n'évoquent le fait de vouloir « faire comme Nicki Minaj », mais démontrent un intérêt certain pour l'utilisation d'éléments artistiques ou comportementaux qui lui sont propre, comme l'exprime par exemple Marwann :

« J'adore rapper exactement comme elle rappe. » (Marwann)

De la même manière, Billie évoque ce parallèle avec les enjeux soulevés dans leurs arts :

« Self-empowerment... Sexual agency... Oui, je pense que ce sont majoritairement les deux thèmes similaires. Ensuite, il y a sense of fashion, sassyness... Mais ça c'est pas des choses dont je parle en permanence, c'est vraiment le self empowerment et l'agentivité sexuelle qu'on a en commun [avec Nicki Minaj]. » (Billie)

Ainsi, on observe que l'utilisation d'éléments issus de la strategic queerness de Nicki Minaj semble représenter des sources de mises en commun entre la rappeuse et la création queer. Plus encore, il est possible de considérer, sous ce prisme, Nicki Minaj comme représentant « *the ideal "diagram" of the assemblage, designating the elements that are interfaced to facilitate generative effects on populations and identities, territories and places, through a symbiotic engagement*

utilizing art processes. »(Mar et Anderson, 2010, p.39). En considérant Nicki Minaj au sein de la culture queer comme une somme d'assemblage, il semblerait alors que sa présence dans l'art performatif queer soit non seulement porteuse de sens, mais aussi d'identité et de territoires queer (comme il a été détaillé dans la deuxième analyse). En puisant des éléments spécifiques et en le nourrissant de la perspective queer, Nicki Minaj se transforme alors en une palette d'outils symboliques culturels. Cette vision de Nicki Minaj semble ainsi transcender la simple adoration pour devenir un enjeu identitaire et culturel spécifique à la culture queer, porté par les artistes. Cette vision semble alors corroborer la définition de l'identité culturelle dans un contexte de culture globalisée faite par Smith (1990) :

*« The concept of "identity" is here used, not of a common denominator of patterns of life and activity [...], but rather of the subjective feelings and valuations of any population which possesses common experiences and one or more shared cultural characteristics »
(p.179)*

Smith définit ainsi l'identité culturelle sous trois conditions : l'existence d'une continuité entre les expériences partagées par une population comme force unificatrice ; l'existence d'une mémoire collective d'évènements et de personnage ayant une incidence majeure sur l'histoire collective de la communauté ; et enfin l'existence d'une forme de « destiné » collective ancrée dans l'expérience collective de la communauté. Ainsi, il semblerait que la présence de Nicki Minaj soit le fruit de ces trois conditions, permettant ainsi la construction d'une identité culturelle au travers de son œuvre.

Danny, notamment, parle de cette inspiration dans un sens plus général dans l'art drag québécois, due notamment à la proximité du Québec avec les États-Unis :

« Et en même temps, on vit dans une ville au Québec où il y a une grande rencontre entre la culture québécoise qui est francophone et la culture américaine, avec des pops artistes comme Nicki Minaj, Lady Gaga ou Ariana Grande. Ça fait vraiment un genre de mix

intéressant. On a la grosse attitude, le flamboyant de la culture américaine et le petit côté humoristique léger des personnages... des femmes de caractère québécoises. » (Danny)

On remarque que si Danny parle spécifiquement des influences sur le drag, ce constat de l'existence d'une forme d'influence d'un artiste populaire sur d'autres artistes n'est pas seulement vrai pour les artistes queer.

Il semblerait donc présomptueux de considérer cette influence sur le travail artistique queer comme un phénomène à part, unique, alors qu'il traverse les époques, les artistes et l'histoire de l'art plus généralement (Walker, 2001). Néanmoins, force est de constater qu'il existe un lien intime et profond entre les artistes queers et l'œuvre de Nicki Minaj, ne serait-ce que dans l'utilisation de ses musiques :

« Ses chansons, elles ont vraiment une énergie... Quand tu les performs... En général quand on performe on va un peu venir personnifier l'artiste et son style. Et je pense qu'une artiste qui va faire sa toune de Nicki Minaj sur scène va prendre un peu son essence. [...] Et il y a vraiment certaines artistes drag, je l'ai déjà vu, quand elles performent sur du Nicki Minaj, l'énergie de la chanson s'est vraiment transcrite dans le personnage drag de la personne qui l'a performé. » (Danny)

L'existence et l'utilisation de « l'essence de Nicki Minaj » comme composantes de la performance artistique, sont soulevées aussi par Cameron, mais en appuyant l'idée d'une création nouvelle et inédite décorrélée de la rappeuse :

« On s'inspire toujours à un moment donné d'elle [Nicki Minaj], mais beaucoup plus quand on doit... Je ne dirai pas imiter parce que ça reviendrait à dire que je la caricature. Mais c'est plutôt reprendre quelques éléments de ce qu'elle est pour construire quelque chose de différent. Et ça, ça m'arrive souvent de faire ça. » (Cameron)

Ce constat met ainsi en avant l'importance de Nicki Minaj dans la création, mais n'en est ni la genèse ni le résultat. Car, si les participant.es admettent puiser dans l'expression physique de la rappeuse, aucun.e ne tente de l'incarner.

On retrouve ainsi une notion de connexion entre Nicki Minaj et le processus créatif de Cameron faisant émerger une création inédite plutôt qu'une copie de la rappeuse. Cette idée est particulièrement intéressante dans la conception de Nicki Minaj au sein de l'art queer, et s'insère parfaitement dans la vision du drag dans la théorie de l'art queer fait par Lorenz (2014) :

« In the context of a queer art theory, drag may refer to the productive connections of natural and artificial, animate and inanimate, to clothes, radios, hair, legs, all that which tends more to produce connections to others and other things than to represent them. »

(Lorenz, 2014, p.21)

La place importante de la connexion entre des éléments disparates comme étant le résultat d'une création nouvelle, est d'ailleurs visible dans la manière dont les participant.es conçoivent leurs utilisations de l'œuvre et de l'image de Nicki Minaj. Ce rassemblement d'éléments, comme un positionnement artistique, est selon Yve (2008) issu de la réunion d'artistes gay, lesbiennes, Drag Queens et Drag Kings, butchs et transgenres, pour devenir ce que Yve définit l'art queer :

« Adoptant une attitude qui permet de repenser le genre, la distribution des rôles, la sexualité et les désirs, la plupart des artistes de l'homoérotisme et du queer participent à l'élaboration d'une culture alternative. » (Yve, 2008, p.64)

Les corollaires de ce positionnement seraient ainsi la sexualité et les corps queers, avec Nicki Minaj en support de ces enjeux, à la fois pour ce qu'elle représente par ses propres mises en scène corporelles, que ce qu'elle permet à la création queer. Si Lorenz parle spécifiquement de l'art drag, la définition qu'il fait de la création et des enjeux artistiques queer est néanmoins imputable à d'autres formes d'arts queer :

« What becomes visible in this drag is not people, individuals, subjects, or identities, but rather assemblages [...] » (Lorenz, 2014, p.21)

Cette notion d'assemblage comme résultat créatif et de visibilisation d'enjeux est caractéristique de la création alternative. En effet, l'utilisation d'éléments disparates est visible dans d'autres courants alternatifs postmodernes et désignés comme la culture du patchwork, notamment étudiée dans le cadre de la culture punk, ou plus récemment le remix.

L'idée de transformation d'une chose en une chose nouvelle par l'assemblage est une composante inhérente à cette pratique, comme le démontre Ensminger (2011) avec l'exemple du collage punk : *« Without knowing it, we learned that putting any picture or collage on a punk flyer could make that image more ridiculous- or sinister-than ever. »* (Turcotte and Miller 1999, cité par Ensminger, 2011, p.16) Le changement de contexte au sein duquel l'image est insérée en change la signification, en montre le ridicule.

Cette tradition de l'assemblage dans les cultures minoritaires transparaît dans de nombreuses formes d'expression artistique et s'inscrit dans un objectif contre-culturel contestataire :

« Camp and the postmodern in fact overlap on the issue of pop culture, which is juxtaposed in a queer canonical position to High Culture; and in such juxtaposition one can envision a problematisation, a puzzling, of the whole social hierarchy inscribed in the very idea of "High Culture". » (Cleto, 1999, p.19)

On constate ainsi l'existence d'un véritable engagement social et politique derrière la notion d'assemblage. Comme l'exprime Alfonsi (2019), détaillé par Levy (2022), l'assemblage queer a pour objectif de :

« sortir des lignées universellement et autoritairement établies par l'histoire de l'art traditionnelle (c'est-à-dire par une histoire de l'art très majoritairement masculine, blanche, bourgeoise, hétérosexuelle, cisgenre et valide) pour en offrir d'autres, plus visiblement subjectives, qui ne rejouent pas le jeu de l'universalité écrasante, mais offrent

des modèles d'identification et d'émancipation à tou·te·s les exclu·e·s de l'universalisme. »
(Levy, 2022, p.2)

Ainsi, cette manière disruptive de concevoir la création, la culture et la société, est intrinsèquement liée au concept même de queer :

« [...] concepts like queer are not descriptive—but rather that queer denotes a continuously changing assemblage of ideas that can mutate, renew, and be replaced. » (Rasmussen et Allen, 2014, p.434)

D'une certaine manière, l'une des caractéristiques de la création queer serait cet assemblage pour créer des œuvres « typiquement queer », porteuses de valeurs et de sens queer, comme le soutenait Banash (2013), à propos du collage : *« By employing collage techniques, artists, solve the problem of making meaning in read-made world »* (p.12). Ainsi, à l'instar des artistes picturaux décrits par Banash, on remarque la récurrence d'utilisation d'éléments spécifiques, issus de l'image et de l'œuvre de Nicki Minaj, dans le discours des participant.es. Il s'agira donc de qualifier ces éléments et d'en comprendre leurs implications dans l'art performatif queer.

6.1.2 « Gimme some attitude! » : Le corps de Nicki Minaj comme outil et médium à la création queer

En s'intéressant spécifiquement aux discours entourant le processus créatif, on observe dans les propos des participant.es une véritable omniprésence de liens faits entre leurs arts (elleux ou plus généralement les artistes de leurs disciplines) et ce qu'ils nomment « l'attitude Nicki Minaj ». En effet, tous les entretiens confondus, le terme gestuel (et ses synonymes) ont été mobilisés 24 fois par les participant.es et 15 fois lors d'explications spécifiques à leur inspiration de Nicki Minaj.

Le corps et l'incarnation (ou habitation) du corps semblent ainsi être des éléments auxquels les participant.es portent une importance toute particulière, même pour ceux qui estiment peu s'inspirer de Nicki Minaj :

« *Moi, mon drag est un peu éloigné de son style [de Nicki Minaj], mais c'est sûr que ses grosses **attitudes** et ses grosses **expressions faciales** me rejoignent quand même pas mal. Sinon c'est vrai que je vois beaucoup de drags qui s'inspirent de son style en général, son style vestimentaire et son **attitude**.* » (Danny)

« *J'aime bien quand je danse prendre les mêmes **mimiques** qu'elle.* » (Marwann)

« *Je m'en inspire beaucoup sur certains points. Par exemple des **attitudes** ou des **gestuelles** que je reprends d'elle.* » (Cameron)

On observe bien dans les dires à des participant.es la récurrence du champ lexical de pantomimique (mis en gras), montrant à quel point l'expression physique théâtrale propre à Nicki Minaj semble être au cœur de l'inspiration des artistes.



Fig. 10. Fig. 11. Fig.12. Fig. 13 : De gauche à droite : Extrait vidéo de Nicki Minaj fourni par Marwann, Photo de Cameron en drag inspirée par Nicki Minaj, Portrait de Billie par le photographe Jetro Emilcar, Photo de Nicki Minaj fournie par Billie

On remarque alors que l'utilisation spécifique de ces éléments de gestuelles fait partie intégrante de ce que Halliday (2017) définissait comme les idiomes noirs, avec l'exemple de Whitney Houston dans le Cendrillon de 1997 :

« Her introduction (before we know she is the fairy godmother) features Black vocal traditions; her popularity in popular culture resonates without having any context for who she is in the film. Furthermore, she invokes Black idioms and expressions with verbal inflections like 'honey,' eye and neck rolls, and facial expressions. » (Halliday, 2017, p.97)

Plus encore, Danny estime cette utilisation de la part d'artistes queer, des gimmicks et de la gestuelle de Nicki Minaj comme étant aussi du fait de la rappeuse et de la proximité de son expression artistique avec la culture queer :

« [...] elle a vraiment une personnalité proche de la culture queer, qui était basée sur les femmes trans noires qui ont bâti vraiment cette culture. La grosse attitude par exemple, ça vient de là. La culture du ballroom aussi. C'est ça qui à mesure donnée son essence au drag et Nicki Minaj, elle un peu cette même essence avec la grosse attitude, les gros costumes colorés. » (Danny)

Cette précision de Danny démontre non seulement l'importance de l'héritage historique et artistique de la culture ballroom sur l'art queer actuel, mais aussi son imbrication avec la culture afro-américaine, tels que mis en avant par Halliday (2017). Ainsi, il est possible de considérer « l'attitude Nicki Minaj » comme le résultat d'un dialogue, d'influences, entre la rappeuse et la communauté queer plutôt que comme une inspiration descendante. Cette idée corrobore notamment la vision de Middleton et Manuel (2001) de la pop culture, comme étant ni ascendante, ni descendante, mais plutôt comme le résultat d'inspirations mixtes entre la culture dominante et les cultures alternatives.

Si l'attitude est un sujet prédominant chez les participant.es, le corps habillé est aussi un élément récurrent, dans le discours entourant Nicki Minaj comme inspiration :

« C'est vraiment comme je disais tout à l'heure, ses looks sont vraiment extravagants, c'est très esthétique, c'est tout le temps beau. » (Alex)

« On me demande souvent de faire Nicki Minaj, parce que mon style de drag lui correspond assez bien. On s'entend que ma drag à quand même de très gros attributs [rit]. Mon style est vraiment sexy, donc je pense que j'ai été choisi pour ça. [rit] On ne m'a pas demandé "est-ce que tu veux..." non, "tu es [insiste sur le es] Nicki Minaj" [rit]. That's it. » (Cameron)

D'après Alex, cette esthétique vestimentaire serait une composante importante de l'utilisation de Nicki Minaj dans la culture queer :

« [...] une affaire qui est vraiment comme spot on, ce sont ses looks. Dans le sens c'est qu'elle aura toujours un truc en plus par rapport aux autres. Quand elle porte une robe, ça ne sera jamais une robe normale, ça sera une robe où il y aura toujours un truc de plus. Il y aura toujours un petit spot on qui la rend différente des autres, ça je pense que c'est beaucoup utilisé dans la communauté queer » (Alex)

Billie verbalise aussi la source d'inspiration que représente le statut de Nicki Minaj comme icône mode noire :

« [...] she became a really black icon. Et c'est aussi ce que j'adore avec elle. Parce que j'aime beaucoup l'histoire de la beauté. L'histoire du maquillage et de la mode. Et de voir cette fille que j'ai rencontrée sur YouTube. [En riant] que j'ai rencontré... Que j'aie découvert sur YouTube en 2009, avec un soutif rose et une camisole noire, est devenu une icône de la beauté noire, je trouve ça ouf. That's really beautiful. Et ça, ça m'inspire beaucoup oui. » (Billie)

D'autres autres éléments fréquemment mentionnés sont les textes produits par Nicki Minaj, à la fois sur leur constitution et ce qu'ils véhiculent :

« J'adore comprendre les jeux de mots qu'elle fait, qui sont très compliqués à comprendre parfois [...] » (Marwann)

« Encore une fois j'écris beaucoup pour mes performances. Et, ce que j'aime beaucoup quand j'écris ce sont les figures de style, les métaphores, les sous-entendus... Et elle, elle est connue exactement pour ça justement. Elle m'inspire beaucoup de cette façon-là dans mon écriture. » (Billie)

Si l'emphase ici est mise spécifiquement sur les mots et la construction du message, on remarque l'existence d'une véritable imbrication entre le texte et la manière de délivrer le message :

« J'adore rapper exactement comme elle rappe. » (Marwann)

Ainsi, de la conjonction du corps et du texte semble émerger une forme de narration « à la Nicki Minaj », comme soulignée par Billie :

« Elle essayait différentes narrations, différents styles de rap. C'est pour ça qu'elle rajoutait beaucoup de métaphores, pour rehausser le ton. That's why it is so easy to remember a Nicki Minaj verse. Because when you listen to a Nicki Minaj verse, on l'entend vraiment. Il peut y avoir quatre rappeurs dans la chanson, on peut tous passer au travers sans s'en rendre compte, mais dès que Nicki Minaj rappe, on l'entend. Elle a une manière de capter l'attention directement. » (Billie)

Ce constat s'insère plus généralement dans la conception du rap faite par McDonald (2010, cité par Yeagle, 2013), qui suggère que :

« [...] rap music is a performed, social semiotic system. For McDonald, meaning in rap also lies in the embodiment, or how rap is physically enacted. This opens the interpretation of rap to include physiological aspects of a rapper's self-presentation as meaningful. Physicality is especially important for Minaj. » (Yeagle, 2013, p.83)

Dans sa thèse, Yeagle suggère que le lien entre le texte et la performance de Nicki Minaj, sont particulièrement nécessaire pour permettre la caractérisation des alter ego de la rappeuse :

« The physical changes between each character is crucial throughout the music video [de la musique Monster, 2010], in which Minaj appears as both egos and accompanies her performance with idiosyncratic facial expressions. »(Yeagle, 2013, p.84)

Ainsi, nous retrouvons l'idée de Billie à propos des rythmes de narration, mais en y ajoutant une dynamique corporelle et vocale spécifique pour renforcer l'effet. Si Billie ne verbalise pas spécifiquement ce lien entre le corps, la voix et le texte, elle appuie néanmoins l'importance de la théâtralité de Nicki Minaj, à la fois comme un élément expliquant son succès, son insertion dans la culture queer, et la raison pour laquelle elle s'inspire d'elle dans ses créations :

« [...] j'aimerais ajouter quelque chose à propos de son travail que les gens ne comprennent pas, c'est que... Nicki Minaj is... The reason why she is such a great icon... Pour revenir à sa formation, elle a commencé par le théâtre. Et les gens ne comprennent pas que Nicki a commencé par là. Et ses chansons, au début, c'était presque théâtral. [...] Son style finalement est très poussé dans le théâtre, dans le performatif art. » (Billie)

Bien que Yeagle ne le verbalise pas d'une manière aussi claire que Billie, elle soulève néanmoins ce paramètre comme élément constitutif de l'œuvre de Nicki Minaj :

« Because the accompaniment lacks substantial melodic material, she is able to inflect her lyrics with melodic contours. She does this noticeably through an affected accent as well as via changes in vocal range and timbre as she moves between egos. Rather than coming off as comical, this is an effective rhetorical tool for Minaj because she seamlessly and easily slides into each character. » (Yeagle, 2013, p.84)

Loin d'être anodin, l'existence de cette théâtralité et d'expérimentations performatives semble s'insérer dans la tradition camp, comme le soutien McMillan (2014) :

« Nicki-aesthetics shares qualities with the sensibility of camp, as outlined in Susan Sontag's 1964 article "Notes on Camp", yet challenges camp's assumed association with white gay men as well as its reduction of women to objects (rather than subjects) within the camp universe. Nicki-aesthetics realigns blackness and camp as mutually constitutive (rather than oppositional) forms, while reconfiguring camp as a black female-centered practice. » (p.79)

Si la position camp de Nicki Minaj peut être critiquable, en tant que femme cis-hétéro notamment, à l'instar de McMillan, Billie fait, elle aussi, le lien entre la rappeuse et le camp :

« Parce qu'elle rappe avec des émotions, elle rappe avec de l'audace, elle rappe avec beaucoup de sarcasme. Elle rappe avec beaucoup de sassyness. Et c'est des choses qu'on voyait déjà à l'époque avec Eminem, Lil Wayne, des rappeurs comme ça, oui, des rappeurs qui rapaient avec des émotions, dans leur texte et leurs paroles... C'est quelque chose qui existait. Mais la différence c'est que Nicki, elle poussait dans l'extrême. And extreme becomes campness. It's camp. And camp is associated with queerness. » (Billie)

McMillan désigne ainsi l'esthétique de Nicki Minaj comme une réconciliation entre le hip-hop, le camp, la noirceur et la féminité. En traversant ainsi ces enjeux et ces traditions culturelles queers, Nicki Minaj semble devenir une figure à la fois éclatée et cohérente, faisant d'elle à la fois un médium et un outil malléable et diversifié pour les artistes queers. Si jusqu'ici il a plutôt été question d'éléments verbalisés par les participant.es, en s'apercevant de ce statut de Nicki Minaj pour la création queer, apparaît alors les dessous de cette verbalisation, l'inspiration inconsciente et la manière dont Nicki Minaj a imprégné l'art performatif queer.

6.1.3 « Tout le monde la connaît dans la communauté queer et personne ne s'en plaint. »²⁶ :
L'évidence queer de Nicki Minaj

En se penchant plus profondément sur la façon dont Nicki Minaj s'insérait dans l'identité culturelle queer par le biais de la création, il nous a été permis de voir les jeux d'assemblage qui lui sont liés, mais à présent il s'agira plutôt d'analyser, en quoi Nicki Minaj est à la fois une force unificatrice queer, mais aussi lié à la notion de destinée collective. En cela, il s'agira donc de décortiquer les influences implicites de la rappeuse sur la création queer, et son impact actuel et futur sur l'art queer et la scène hip-hop queer plus généralement. Ainsi, en embrassant l'existence d'une forme « d'évidence queer » l'objectif est non pas de mettre un point définitif sur la présence de Nicki Minaj dans la culture queer, mais plutôt d'en comprendre les mécanismes et certaines raisons d'être de son évidence grâce aux dynamiques culturelles évoquées plus tôt.

6.1.3.1 « Et sans même m'en rendre compte. Mais, maintenant qu'on en parle, oui. »²⁷ : Les
inspirations implicites de Nicki Minaj

Un point saillant mis en avant par les interviews est le fait que certain.es des participant.es se sont aperçu qu'ils utilisaient certains éléments imputables à Nicki Minaj sans nécessairement en avoir conscience :

« [À la question : Est-ce que tu penses que Nicki Minaj a eu un impact sur toi, et surtout sur ta vision de ta vie artistique ?] À 4000 % !!! Et sans même m'en rendre compte. Mais maintenant qu'on en parle, oui. » (Marwann)

Cameron s'est même rendu compte être plus fan de la rappeuse qu'il ne le pensait :

« C'est marrant, je me rends compte avec cette interview qu'en fait je suis beaucoup plus fan que ce que je pensais » (Cameron)

²⁶ Cameron

²⁷ Marwann

Il semblerait que, d'après les participant.es, il existerait un genre de base inconsciente de Nicki Minaj dans leur manière de produire des performances artistiques queer :

« Parce que physiquement dans son habillement, dans son attitude, etc... On est un peu toutes... On s'est pas nécessairement basé sur elle, mais on a toutes un caractère qui lui ressemble un peu. » (Alex)

La vision d'Alex sur son milieu artistique démontre bien l'existence d'un genre de « base Nicki » dans sa conception de l'art drag. Si comme nous l'avons vu précédemment, le statut de Nicki Minaj est bien un jeu de double influence entre la culture queer et l'œuvre de la rappeuse, alors nous pouvons considérer la position de Parahoo (2020), sur l'introduction d'élément queer dans la culture dominante par la répétition, vraie aussi pour l'introduction d'éléments issue de l'œuvre de Nicki Minaj au sein de l'art performatif queer :

« In the same way that gender is a set of repeated stylized act of the body, I posit that behaviors surrounding queerness—especially in popular music—work in a similar fashion. It is therefore not enough for the musician to introduce the queer behavior and fashion into the mainstream: the audience needs to engage and repeat the particular behavior until it is assimilated into our standard of normative behavior » (Parahoo, 2020, p.12)

Cette idée de la répétition jusqu'à l'intégration est d'ailleurs verbalisée par Cameron, qui estime que certains éléments liés à Nicki Minaj sont devenus partie intégrante de son personnage drag :

*« Mais si c'est un numéro vraiment dansé, techniquement, je ne vais pas m'en rendre compte que c'est des attitudes de Nicki Minaj, parce certaines **je les utilise tellement que c'est presque devenu du Sarah**²⁸. Son jeté de cheveux, ses mouvements d'yeux, son attitude avec les mains... Ce sont des choses que j'utilise beaucoup. » (Cameron)*

²⁸ Sarah est le nom drag de Cameron

En considérant cela, on s'aperçoit de deux choses : la première que se sont bien les artistes queer, inspirés.es par la rappeuse, qui ont permis son intégration dans la culture de base queer, et la seconde, que son image a été tellement remodelée par les artistes qu'elle est devenue autre. Cette rencontre de l'altérité Nicki Minaj comme composante de son iconicité queer, démontre un dépassement de l'image seule de la rappeuse et s'inscrit parfaitement dans l'idée de l'assemblage comme socle de l'art queer.

« je pense que je reprends beaucoup d'éléments de Nicki Minaj sans le vouloir [...] finalement, ça devient un peu instinctif » (Cameron)

En voguant entre création nouvelle, inspiration artistique explicite, rôle modèle et espace de socialisation, Nicki Minaj fait partie de ces références qui imprègnent ainsi toutes les strates de la culture queer, pour devenir une forme d'évidence queer :

« Souvent dans un show drag il va y avoir des tunes qui vont se répéter [rit]. Certaines tounes vont être utilisées par trois ou quatre artistes différents [rit]. Et dans les tunes qui vont se répéter il va toujours y avoir une tounes ou deux de Nicki Minaj, comme Starships ou Anaconda par exemple » (Danny)

« Et sinon dans des clubs queers, c'est sûr qu'on va entendre sa musique. » (Danny)

On remarque d'ailleurs que non seulement son œuvre, mais sa personne physique s'y intègre véritablement grâce à cette évidence :

« Et puis c'est une artiste qui a vraiment sa place dans la communauté queer, avec ses looks, ses apparitions dans des émissions queer. Je pense notamment à la saison 12 de Rupaul's drag race où elle a fait une apparition. » (Alex)

« Mais, après, elle est quand même une icône, parce que tout le monde la connaît dans la communauté queer et personne ne s'en plaint. » (Cameron)

Cameron exprime ainsi parfaitement cette idée d'évidence queer, résultant de toutes les imbrications de Nicki Minaj dans la culture queer.

6.1.3.2 « Aujourd'hui, le rap, il est à tout le monde. »²⁹: L'héritage Minaj

Dans une autre perspective, grâce à l'existence de ce socle commun dialoguant avec les membres de la communauté queer et la culture dominante, on voit ainsi l'émergence de nouvelles figures de la musique queer, elleux aussi à cheval entre ces deux tendances. En effet, comme le suggère Billie, Nicki Minaj aurait permis l'ascension d'artistes ouvertement queer sur la scène hip-hop :

« [...] elle a ouvert ces portes-là pour Lil Nas X. Et lui c'est réellement, véridiquement la première figure queer du hip-hop. And even though... Dans un sens il y a eu d'autres rappeurs queer, mais il n'ont pas eu autant de succès. » (Billie)

L'imbrication entre l'émergence de Lil Nas X sur la scène mainstream et Nicki Minaj est d'ailleurs un élément venant corroborer cette évidence queer de la rappeuse. En effet, le chanteur avait fermement démenti en avril 2019, lors d'une interview dans le magazine NPR, les rumeurs selon lesquelles il serait non seulement fan de Nicki Minaj, mais aussi le créateur du compte fan Twitter @NasMaraj (Carmichael, 2019). Finalement, après avoir officiellement déclaré son homosexualité, il poste sur son compte Twitter en mai 2020 : « *life is too short to pretend you're not a barb* », assumant finalement être fan de Nicki Minaj (LaConte, 2020).

Il expliquera par la suite avoir caché son inclination pour la chanteuse pour cacher son homosexualité auprès du grand public : « [...] *people will assume if you had an entire fan page dedicated to Nicki u are gay. And the rap/music industry ain't exactly built or accepting of gay men yet* » (LaConte, 2020).

²⁹ Marwann



Figure 14 : Lil Nas X en Nicki Minaj drag pour Halloween (2020), photographie fournie par Billie

Mais plus encore que l'évidence queer, Billie met aussi en avant l'impact de Nicki Minaj sur la scène musicale queer et mainstream, et son rôle dans le succès de la musique de Lil Nas X :

« For example, Lil Nas X wouldn't be able to do what he is doing, si Nicki Minaj n'était pas passé avant. Déjà dans son style de musique, rien que dans les 15 dernières années, il n'y avait d'autres rappeurs qui mélangeaient les chansons vraiment pop et des genres de rap. » (Billie)

Si Marwann, n'évoque pas spécifiquement Lil Nas X, lui aussi estime l'importance de l'héritage Minaj pour la musique actuelle, et la fluidité (entre queerness et mainstream) des nouveaux artistes émergents :

« Elle a ouvert la voie à d'autres artistes. À des femmes à qui on ne donne pas cette étiquette de rappeuse gay, mais qui pour autant parle à la communauté LGBT. Comme Megan Thee Stallion, comme Cuban Doll, comme Bia... Tout le monde écoute ses chansons. [...] Donc Nicki, ce qu'elle a fait, c'est qu'elle a accepté de se faire étiqueter, pour que les autres ne le soient plus. » (Marwann)

Ainsi, pour Billie et Marwann, Nicki Minaj semble même dépasser le statut d'icône queer pour devenir un socle musical et social commun. À l'instar, de l'analogie de Cleto (1999) à propos du camp, je suis tentée de comparer l'art queer et l'implication de l'œuvre de Nicki Minaj, comme un diamant façonné dans la culture dominante et taillé par les artisans de la culture queer, dont les facettes semblent toutes différentes, mais formant un tout cohérent :

« No diamond sheds its light independently from the culture producing, refining and forging it, cutting the stone into a prism whose intensity of refraction equals its currency values as a seductive sign of particular kind of power, the power inscribed in the domain of the "aesthetic", the "ephemeral", and the "superfluous" » (Cleto, 1999, p.1)

Finalement, à travers différents points traversant les enjeux queers, les besoins créatifs, et les représentations de Nicki Minaj, les créations queers et les artistes font vivre la rappeuse au sein de la culture queer, faisant d'elle un élément constitutif de leur espace social, de leur art et leur visibilité auprès de la culture dominante.

CHAPITRE 7

CONCLUSION

La question à laquelle cette recherche tentait de répondre était donc : Comment les artistes queers conçoivent et construisent-ils l'iconicité queer de Nicki Minaj ?

Grâce aux témoignages des cinq participant.es éclairés par les éléments qu'ils ont fournis dans le dossier infonuagique, il m'a été permis de comprendre quelques enjeux soulevés par la rappeuse et la conception qu'en font les artistes queers interrogés. Comme présagé dans la problématique, il semblerait donc bien que la constitution du statut d'icône queer soit loin d'être simple et linéaire, mais plutôt multifactorielle, complexe et intime. Si j'ai pu soulever des éléments communs, il semblerait que la présence de Nicki Minaj soit très liée à l'interprétation de chacun.e de l'œuvre de la rappeuse et de leur manière de l'intégrer dans leurs arts.

Malgré tout, au travers des témoignages des participant.es, il a été possible de comprendre certaines composantes et dynamiques entourant l'iconicité queer de Nicki Minaj. On observe que la rappeuse et son œuvre sont à la fois des modèles d'inspiration, des espaces de rencontre sociale queer, un outil et un médium de création. Si, à l'instar de Mathé (2013), il semblerait bien que la construction d'une icône se fasse par la présence de valeurs perçues comme communes entre l'artiste et la communauté queer, celles-ci seraient tout de même loin d'être les uniques vecteurs d'iconicité. En effet, comme les participant.es l'ont démontré, Nicki Minaj a aussi été investi comme espace de socialisation, faisant de sa musique et de ses concepts un lieu de rencontre et d'évènement social queer. Plus encore, on remarque bien aussi l'importance de la création d'artistes queer faisant vivre Nicki Minaj dans la culture queer, où cette fois-ci la rappeuse est utilisée pour construire une nouvelle forme créative. Si l'incarnation semble importante (surtout dans la culture drag), son usage n'en reste pas moins un outil à la circulation de Nicki Minaj, plutôt qu'un résultat. Par leur création inédite, les artistes queer réinventent Nicki Minaj pour y insuffler leurs propres enjeux, visions et sensibilités artistiques. Elle représente à la fois la muse et la palette. Traversée par des aspirations proches, elle est aussi un vivier d'outils symboliques (comme les mimiques, la théâtralité, la structure des textes et la mode) permettant

à la création queer de constituer ses propres codes représentatifs à partir de la rappeuse. On observe aussi l'existence d'un dialogue entre Nicki Minaj et la culture queer, dont la rappeuse semble aussi s'inspirer. Ce constat démontre parfaitement la conception d'une culture populaire mixte d'inspirations où les cultures dominantes et les cultures marginales se nourrissent entre elles. Si cette vision peut être critiquable (et pose surtout la question de l'appropriation culturelle), on remarque qu'ici, aucun.es des participants ne l'a évoqué. Iels préfèrent mettre en avant la visibilité dont bénéficie la communauté grâce à Nicki Minaj. Elle représente une forme de fierté de la part de la communauté queer, et de revendications intersectionnelles pour les personnes queer racisées. Si son statut a, avec le temps, hérité d'une forme d'évidence, il n'en reste pas moins que ce sont les artistes queers qui font vivre son image et lui font conserver son iconicité.

Ainsi, au travers de cette recherche, il est possible d'entrevoir la complexité et la singularité de la présence d'artistes populaires au sein de la culture queer, loin des a priori et des machinations commerciales, on s'aperçoit de l'importance cruciale des artistes et membres de la communauté dans l'érection d'icônes. En mettant leur impact au centre de cette recherche, l'objectif était ainsi de visibiliser le caractère unique de leurs arts et tenter de comprendre la manière dont cet art se construit, tantôt à la marge, tantôt en imbrication avec la culture populaire dominante. Cette recherche mène ainsi à se questionner sur notre conception de la culture et de l'art queer, mais surtout à notre rapport à elle. En partant d'un questionnement autour d'une vision cis-hétéro de ce qui est queer ou de ce qui ne l'est pas, l'objectif était de tenter de défaire les idées préconçues autour de l'icônicité et de l'essentialisation de la queerness. Ainsi, j'espère, par ce mémoire, avoir réussi à rompre avec l'évidence définitive de ce qu'est ou non une icône queer, pour permettre de nuancer notre vision en y apportant des perspectives d'artistes et de personnes participant à la création et à la vie culturelle queer.

7.1 Les limites de la recherche

Si, au travers de cette recherche, j'ai tenté de démontrer l'importance des artistes et de la vision queer de la culture pour dépasser la simplicité entourant le terme icône queer, et apporter des nuances à l'évidence queer de Nicki Minaj, cette recherche comporte néanmoins plusieurs limites.

La première étant malheureusement liée à la situation sanitaire globale. À mon sens, cette recherche manque cruellement de mise en contexte en condition réelle, rendue impossible par la fermeture des lieux culturels. Contrairement à une de mes hypothèses de initiales, peu de participant.es m'ont dit utiliser Nicki Minaj ni leurs réflexions créatives ni dans la préparation de leurs productions artistiques (à l'exception de la manière d'écrire une performance de Billie). Iels évoquent plutôt leur manière de s'imprégner de Nicki Minaj au moment de leurs performances. En effet, les participant.es m'ont énormément parlé des performances en direct et de leur manière d'intégrer Nicki Minaj dans leur performance et de l'aspect presque naturel d'utiliser les outils symboliques de Nicki Minaj. Ce faisant, l'observation en contexte m'aurait permis d'en prendre pleinement conscience, mais aussi d'observer la réception du public. Cet aspect est une autre limite de cette recherche. En effet, en m'intéressant exclusivement à la conception de Nicki Minaj et son exploitation par les artistes, j'ai été en mesure de comprendre les mécanismes mis en jeu et la manière dont les artistes queer la font vivre, mais ce parti pris occulte complètement la réception de la rappeuse par le public queer et la manière dont ils consomment les œuvres queers faisant usage d'éléments issus de l'esthétique Nicki Minaj.

Dans une autre mesure, cette recherche se heurte aussi à la limite de son échantillon. Néanmoins, cette recherche n'a jamais eu pour vocation de généraliser les éléments soulevés, mais plutôt de dresser un portrait honnête et empathique des réalités d'individus traversés par les enjeux mis en avant par cette recherche.

7.2 Perspectives d'évolution de cette recherche

Comme évoqué dans les limites, je me suis donc heurtée au manque de mise en contexte, et à la décorrélation inévitable des artistes et de leur public. Dans une perspective de compréhension de la place de Nicki Minaj au sein de la culture queer, il serait ainsi pertinent de se poser la question de la réception des contenus culturels produits par la rappeuse, mais aussi produits par les artistes queers faisant usage des outils conceptuels qui lui sont liés. Dans la lignée de cette recherche, il serait donc intéressant de se pencher sur la consommation culturelle des personnes queers, afin de comprendre non pas cette fois-ci les dynamiques créatives, mais plutôt la manière dont les personnes comprennent la présence de Nicki Minaj dans la culture queer. Ainsi, il sera

alors possible de comprendre les implications de la rappeuse pour la culture queer, et d'étudier plus en détail les dynamiques sociales entourant cette culture et la place qu'y occupe Nicki Minaj.

ANNEXE A

LISTE DES ICÔNES QUEER SELON LE JOURNAL EN LIGNE HUFFPOST

Gay Icons: 25 Divas Embraced By Gay Culture			
https://www.huffpost.com/entry/gay-icons-25-divas-who-have-been-embraced-by-gay-culture_b_2882021?slideshow=true#gallery/5bafb249e4b0ad7692604505/24			
Nom	Genre	Orientation sexuelle connue	Genre+Orientation
Judy Garland	Femme	B	FB
Julie Andrews	Femme	H	FH
Barbra Streisand	Femme	H	FH
Liza Minnelli	Femme	H	FH
Donna Summer	Femme	H	FH
Gloria Gaynor	Femme	H	FH
Diana Ross	Femme	H	FH
Grace Jones	Femme	H	FH
Dolly Parton	Femme	H	FH
Cyndi Lauper	Femme	H	FH
Madonna	Femme	B	FB
Whitney Houston	Femme	H	FH
Mariah Carey	Femme	H	FH
Cher	Femme	H	FH
Bette Midler	Femme	H	FH
Janet Jackson	Femme	H	FH
Britney Spears	Femme	H	FH
Kylie Minogue	Femme	H	FH
Christina Aguilera	Femme	B	FB
Beyoncé	Femme	H	FH
Robyn	Femme	B	FB
Lady Gaga	Femme	B	FB
Katy Perry	Femme	B	FB
Nicki Minaj	Femme	H	FH
Kesha	Femme	B	FB
TOTAL DE FEMMES ICONS		25 En Pourcentage	100,00%
TOTAL DE FEMMES ICONS HETEROSEXUELLES		18 En Pourcentage	72,00%

TOTAL DE FEMMES ICONS BISEXUELLES	7	En Pourcentage	28,00%
TOTAL DE FEMMES ICONS LESBIENNES	0	En Pourcentage	0,00%
TOTAL HOMMES	0		0,00%
TOTAL HOMMES HÉTÉROSEXUELS	0		0,00%
TOTAL HOMMES BISEXUELS	0		0,00%
TOTAL HOMME GAY	0		0,00%
TOTAL PERSONNES TRANSGENRES	0	En Pourcentage	0,00%
TOTAL PERSONNES NON BINAIRES	0	En Pourcentage	0,00%

ANNEXE B

LISTE DES ICÔNES QUEER SELON LE SITE INTERNET SOUND OF LIFE

10 LGBT MUSIC ICONS OF OUR GENERATION			
https://www.soundoflife.com/blogs/people/10-lgbt-music-icons-of-our-generation			
Nom	Genre	Orientation sexuelle connue	Genre+Orientation
Ariana Grande	Femme	H	FH
Beyoncé	Femme	H	FH
Britney Spears	Femme	H	FH
Christina Aguilera	Femme	B	FB
Katy Perry	Femme	B	FB
Lady Gaga	Femme	B	FB
Nicki Minaj	Femme	H	FH
Troye Sivan	Homme	G	HG
Frank Ocean	Homme	G	HG
Taylor Bennett	Homme	B	HB
TOTAL DE FEMMES ICONS	7	En Pourcentage	70,00%
TOTAL DE FEMMES ICONS HETEROSEXUELLES	4	En Pourcentage	40,00%
TOTAL DE FEMMES ICONS BISEXUELLES	3	En Pourcentage	30,00%
TOTAL DE FEMMES ICONS LESBIENNES	0	En Pourcentage	0,00%
TOTAL HOMMES	3		30,00%
TOTAL HOMMES HÉTÉROSEXUELS	0		0,00%
TOTAL HOMMES BISEXUELS	1		10,00%
TOTAL HOMME GAY	2		20,00%
TOTAL PERSONNES TRANSGENRES	0	En Pourcentage	0,00%
TOTAL PERSONNES NON BINAIRES	0	En Pourcentage	0,00%

ANNEXE C

LISTE DES ICÔNES QUEER SELON LE SITE INTERNET BILLBOARD

50 Top LGBTQ Anthems: Critic's Picks (Updated 2018)			
https://www.billboard.com/photos/7408710/gay-anthems-lgbt-pride-top-songs			
Nom			
	Genre	Orientation sexuelle connue	Genre+Orientation
Mika			
The Weather Girls	Homme	G	HG
Beth Ditto	Femme	H	FH
Kacey Musgraves	Femme	L	FL
Pet Shop Boys	Femme	H	FH
Robyn	Homme	G	HG
Lily Allen	Femme	B	FB
Sara Bareilles	Femme	B	FB
ABBA	Femme	H	FH
ABBA	Femme	H	FH
	Homme	H	HH
Kelly Clarkson	Homme	B	HB
Katy Perry	Femme	H	FH
Melissa Etheridge	Femme	B	FB
CeCe Peniston	Femme	H	FH
Queen	Femme	H	FH
Sister Sledge	Homme	G	HG
Hedwig and the Angry Inch	Femme	H	FH
Bikini Kill	Femme	T	FT
Kinky Boots	Femme	H	FH
Zebra Katz	Homme	G	HG
Jobriath	Homme	G	HG
Kylie Minogue	Homme	G	HG
Troye Sivan	Femme	H	FH
Cheryl Lynn	Homme	G	HG
Erasure	Femme	H	FH
Hayley Kiyoko	Homme	G	HG
George Michael	Femme	L	FL
Village People	Homme	G	HG
CupcakKe	Homme	G	HG
P!nk	Femme	B	FB
Le Tigre	Femme	B	FB
Bronski Beat	Femme	H	FH

Rent	Homme	G	HG
Judy Garland	Femme	H	FH
Sylvester	Femme	B	FB
Indigo Girls	Homme	G	HG
Shea Diamond	Femme	L	FL
Madonna	Femme	T	FT
Thelma Houston	Femme	B	FB
k.d. lang	Femme	B	FB
Cyndi Lauper	Femme	L	FL
Gloria Gaynor	Femme	H	FH
Cher	Femme	H	FH
Diana Ross	Femme	H	FH
Frankie Goes To Hollywood	Femme	H	FH
RuPaul	Homme	G	HG
Against Me!	Homme	G	HG
Scissor Sisters	Femme	T	FT
Christina Aguilera	Homme	G	HG
Lady Gaga	Femme	B	FB
TOTAL DE FEMMES ICONS	Femme	B	FB
TOTAL DE FEMMES ICONS HETEROSEXUELLES	34	En Pourcentage	65,38%
TOTAL DE FEMMES ICONS BISEXUELLES	17	En Pourcentage	32,69%
TOTAL DE FEMMES ICONS LESBIENNES	10	En Pourcentage	19,23%
TOTAL HOMMES	4	En Pourcentage	7,69%
TOTAL HOMMES HÉTÉROSEXUELS	17		32,69%
TOTAL HOMMES BISEXUELS	1		1,92%
TOTAL HOMME GAY	1		1,92%
TOTAL PERSONNES TRANSGENRES	3		5,77%
TOTAL PERSONNES NON BINAIRES	2	En Pourcentage	3,85%

ANNEXE D

LISTE DES ICÔNES QUEER SELON LA REVUE EN LIGNE ROLLING STONE

25 Essential LGBTQ Pride Songs			
https://www.rollingstone.com/music/music-lists/25-essential-lgbtq-pride-songs-199348/donna-summer-i-feel-love-1977-120077/			
Nom	Genre	Orientation sexuelle connue	Genre+Orientation
Donna Summer	Femme	H	FH
Village People	Homme	G	HG
Sylvester	Homme	G	HG
Queen	Homme	G	HG
Diana Ross	Femme	H	FH
Elton John	Homme	G	HG
The Weather Girls	Femme	H	FH
Erasure	Homme	G	HG
Madonna	Femme	B	FB
George Michael	Homme	G	HG
Deee-Lite	Femme	B	FB
Pansy Division	Homme	G	HG
Melissa Etheridge	Femme	L	FL
Peaches	Femme	Inconnu	∅
Hedwig and the Angry Inch	Femme	T	FT
Limp Wrist	Homme	G	HG
Scissor Sisters	Homme	G	HG
Hercules and Love Affair	Homme	G	HG
Robyn	Femme	B	FB
Lady Gaga	Femme	B	FB
Mary Lambert	Femme	L	FL
Tegan and Sara	Femme	L	FL
Perfume Genius	Homme	G	HG
Against Me!	Femme	L	FL
Shamir	Non-Binaire	AS	NAS
Sia	Femme	B	FB
TOTAL DE FEMMES ICONS	14	En Pourcentage	53,85%
TOTAL DE FEMMES ICONS HETEROSEXUELLES	3	En Pourcentage	11,54%
TOTAL DE FEMMES ICONS BISEXUELLES	5	En Pourcentage	19,23%
TOTAL DE FEMMES ICONS LESBIENNES	4	En Pourcentage	15,38%
TOTAL HOMMES	11	En Pourcentage	42,31%
TOTAL HOMMES HÉTÉROSEXUELS	0	En Pourcentage	0,00%
TOTAL HOMMES BISEXUELS	0	En Pourcentage	0,00%

TOTAL HOMME GAY	11	En Pourcentage	28,95%
TOTAL PERSONNES TRANSGENRES	1	En Pourcentage	3,85%
TOTAL PERSONNES NON BINAIRES	1	En Pourcentage	3,85%

ANNEXE E

Dossier Infonuagique

Mon Drive > ... > Terrain de recherche > Dossier de partage



Fichiers

Dernière modification par moi



Screenshot_20220302_...



chris-photo.png



Screenshot_20220718_...



Screenshot_20220607_...



ea33b496609f3a143d5f...



98dc046bd5a1bd0890e...



all-barbz.png



982cc5c88b8d737fd010...



2965706a41b2eceb599...



69c18467ceab8714bbef...



3b60e18766de097be58...



iris.png



Screenshot_20220129_...



Screenshot_20220129_...



Screenshot_20220129_...



Screenshot_20220130_...

APPENDICE A

Formulaires de consentement

Consentement à la recherche

QUEERLY YOURS - RÉAPPROPRIATION DE L'ICONOGRAPHIE HÉTÉRONORMATIVE DE NICKI MINAJ PAR LES ARTISTES QUEERS FANS DE LA RAPPEUSE

CHERCHEUSE : Lucile Ouriou, étudiante-chercheuse, maîtrise en communication internationale et interculturelle, Faculté de communication, UQAM

Présentation du projet

Le projet auquel vous êtes invité.e à participer vise à comprendre les processus de réappropriation de l'image hétéronormée de Nicki Minaj par les artistes queer, fans de la rappeuse. L'objectif de cette recherche est donc de dépasser l'apparente évidence entourant l'icongénité queer de Nicki Minaj, pour mieux comprendre ce qu'elle implique pour les acteurs et les membres de la communauté.

La participation à cette recherche consiste en un entretien semi-dirigé individuel, une collecte d'éléments en liens avec la rappeuse dans la culture queer et dans votre travail artistique.

L'entretien individuel devrait prendre environ 60 minutes.

Confidentialité

Les renseignements personnels que vous fournirez demeureront confidentiels, mais il vous sera demandé si vous acceptez ou non de divulguer vos renseignements concernant votre profil artistique (comme votre nom d'artiste ou votre travail artistique par exemple).

L'entretien sera enregistré par audio et sera conservée, ainsi que les notes manuscrites, de manière sécuritaire, sur un serveur sécurisé situé à l'UQAM. Ainsi, aucune information personnelle ne sera diffusée. Les données brutes recueillies dans le cadre de cette recherche seront détruites 5 ans après leur collecte.

Risques et inconvénients

En participant à cette recherche, vous courez le risque de faire ressurgir des souvenirs douloureux en lien avec votre adoration pour Nicki Minaj. Si vous acceptez de divulguer votre profil artistique, vous risquez d'être reconnu publiquement comme artiste queer, ce qui pourrait vous faire préjudice socialement. Néanmoins, vous pourrez contribuer à l'avancement des connaissances sur la culture queer et une amélioration de la visibilité des artistes queers (vous entre autres). Vous pourrez aussi, ce faisant, participer à l'identification des enjeux auxquels font face les personnes œuvrant au sein du milieu culturel queer et ainsi permettre une meilleure représentation de la culture queer et ainsi lutter contre les inégalités.

Participation volontaire

Votre participation est entièrement volontaire. Le cas échéant, vous serez avisé, tout au long de l'étude, de toute nouvelle information susceptible de vous faire reconsidérer votre décision d'y participer. Vous êtes libres de vous retirer sans préjudice en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous désirez vous retirer de l'étude, vous devez en informer la chercheuse principale par courriel (ouriou.lucile@courrier.uqam.ca). Si vous vous retirez de la recherche, les enregistrements de l'entretien individuel, ainsi que les fragments que vous aurez fournis seront détruits. Lors de l'entretien collectif, seules vos prises de paroles seront supprimées.

Consentement

Vous déclarez avoir 18 ans ainsi qu'avoir pris connaissance des informations ci-dessus, avoir au besoin obtenu les réponses à vos questions sur votre participation à la recherche et comprendre le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients de cette recherche.

- J'accepte de participer à condition d'être complètement anonymisé
- J'accepte de participer et de divulguer des informations concernant mon travail artistique

APPENDICE B

Grille d'entretien

Grille d'entretien :

Entretien individuel d'une durée de 40min à 60min environs. Les questions sont indicatives et non exhaustives. L'entretien se déroulera en fonction de ce que le.la participant.e voudra partager sur sa vision du sujet.

- I. Informations Générales et profil artistique**
 - a. Précisez vos pronoms et le nom par lequel vous souhaitez que je vous appelle durant l'entretien. Acceptez-vous le tutoiement ?
 - b. Pourriez- vous vous présenter (Quel âge avez-vous ? D'où venez-vous ? Que faites-vous dans la vie etc..)
 - c. Parlez-moi un peu de vous, pourriez vous me parler de votre rapport avec la communauté queer ? (Trajectoire de vie, etc.)
 - d. Pourriez vous me présenter votre pratique artistique ?
 - e. Votre pratique artistique participe-t-elle à la vie culturelle queer selon vous ? De quelle manière ?
- II. Fanitude**
 - a. Depuis quand êtes vous fan de Nicki Minaj
 - b. Pourriez-vous m'expliquer pourquoi ?
 - c. Quel rapport entretenez-vous personnellement avec la rappeuse et son œuvre ?
 - d. Avez-vous un engagement particulier auprès de la fanbase de Nicki Minaj ? (compte fan, blog, etc)
- III. Nick Minaj icône ?**
 - a. Qu'est-ce que cela représente pour vous une icône queer ?
 - b. Comment voyez-vous les artistes hétérosexuelles qui sont érigé comme icône queer ? Pourquoi certaines artistes en sont selon vous ?
 - c. Pensez-vous que Nicki Minaj est une icône queer ?
 - d. Pourquoi ?
 - e. Qu'est ce que cela implique pour vous ?
- IV. Art queer et Nicki Minja**
 - a. En quoi Nicki Minaj joue-t-elle un rôle dans votre processus créatif ?
 - b. Comment décrieriez-vous votre lien avec Nicki Minaj dans votre pratique artistique? En quoi elle peut vous influencer ou vous inspirer ?
 - c. Comment créez-vous? Parlez-moi du processus qui a mené à l'une de vos créations...
 - d. Quels éléments récurrents de l'image de Nicki Minaj utilisez-vous dans le cadre de votre pratique ?
 - e. Avez-vous un message à faire passer dans votre art au moyen de Nicki Minaj ? Si oui détaillez le ?
- V. Conclusion**
 - a. Qu'est-ce qu'on ne comprend pas de Nicki Minaj et de la création au sein de la culture queer?
 - b. Ai-je oublié quelque chose?

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Z. (2018). *Praxis Queer: les corps queers comme sites de création et de résistance* [Art et Histoire de l'art, Université Charles de Gaulle].
- Anderson, B. (2002). Introduction. Dans *L'imaginaire national. Réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme. Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat* (La découverte).
- Aubin-Auger, I., Mercier, A., Baumann, L., Lehr-Drylewicz, A.-M. et Imbert, P. (2008). Introduction à la recherche qualitative. *Exercer*, 19, 4.
- Augé, M., Bougnoux, D. et Debray, R. (1998). *Diana crash* (Broché).
- Bailey, M. M. (2011). Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture. *Feminist Studies*, 37(2), 365-386.
- Baker, J. A., Lepley, C. J., Krishnan, S. et Victory, K. S. (1992). Celebrities as Health Educators: Media Advocacy Guidelines. *Journal of School Health*, 62(9), 433-435.
<https://doi.org/10.1111/j.1746-1561.1992.tb01263.x>
- Baker, S. L. (2004). Pop in(to) the Bedroom: Popular Music in Pre-Teen Girls' Bedroom Culture. *European Journal of Cultural Studies*, 7(1), 75-93.
<https://doi.org/10.1177/1367549404039861>
- Banash, D. (2013). *Collage Culture.: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption*. Rodopi.
- Bardin, L. (2013). Chapitre II. Définition et rapport avec les autres sciences. Dans *L'analyse de contenu* (p. 30-51). Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/l-analyse-de-contenu--9782130627906-p-30.htm>
- Béliard, A.-S. (2009). Pseudos, avatars et bannières : la mise en scène des fans. *Terrains travaux*, n° 15(1), 191-212.
- Bellerive, K. et Yelle, F. (2020). Contributions des féminismes aux études en communication médiatique. Dans *Perspectives critiques en communication. Contextes, théories et recherches empiriques* (p. 29).
- Benoit de Coignac, A., Feldman, M., von Overbeck Ottino, S. et Moro, M. R. (2018). Johnny Hallyday, icône culturelle et idole populaire. *L'Autre*, 19(1), 5-9.
<https://doi.org/10.3917/lautr.055.0005>

- Bernard, M. (2006). La « culture jeune », objet d'histoire ? *Siècles. Cahiers du Centre d'histoire « Espaces et Cultures »*, (24), 89-98.
- Besanville, J. (2017, 22 juillet). *OPINION: Do straight people deserve to be classified as gay icons?* Gay Star News § Opinion. <https://www.gaystarnews.com/article/do-straight-people-deserve-to-be-classified-as-gay-icons/>
- Bilge, S. (2009). Théorisations féministes de l'intersectionnalité. *Diogène*, 1(225), 70-88.
- Booth, P. (2010). *Digital Fandom: New Media Studies*. Peter Lang.
- Booth, P. et Williams, R. (dir.). (2021). *A Fan Studies Primer: Method, Research, Ethics*. University of Iowa Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv20dsbvz>
- Borgstrom, M. (2011). Suburban Queer: Reading Grease. *Journal of Homosexuality*, 58(2), 149-163. <https://doi.org/10.1080/00918369.2011.539473>
- Bourcier, M.-H. (2002). Queer Move/ments. *Mouvements*, 20(2), 37-43. <https://doi.org/10.3917/mouv.020.0037>
- Bradby, B. (2019). Phallic girls of pop: Nicki Minaj's sampled anaconda and the semiotics of contradiction. *Centre de recherche sur la musique populaire de l'Université Humboldt de Berlin*, 26.
- Braidotti, R. et Degraef, V. (1990). Théories des études féministes : quelques expériences contemporaines en Europe. *Les cahiers du GRIF, Savoir et différence des sexes*(45), 29-50. <https://doi.org/10.3406/grif.1990.1844>
- Brethomé, C. (2021, octobre). *Danser sur la musique techno : une analyse des rapports sociaux de domination et de la praxis rave dans les espaces technos à Montréal* [Mémoire accepté]. Université du Québec à Montréal. <https://doi.org/10/1/M17329.pdf>
- Bruneau, M. et Villeneuve, A. (2007). *Traiter de recherche création en art: entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. PUQ.
- Butler, J. (2007). *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identi* (La Découverte). <https://www.gallimardmontreal.com/catalogue/livre/trouble-dans-le-genre-le-feminisme-et-la-subversion-de-l-identi-butler-judith-p-9782707150189>
- Butler, J. (2013). For White Girls Only? Postfeminism and the Politics of Inclusion. *Feminist Formations*, 25(1), 35-58.
- Butler, J. et Butler, P. J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of « sex »*. Psychology Press.

- Calargé, C. et Jean-François, E. B. (2015). Masculinités, homosexualité et homonationalisme dans « Le Dernier Combat du Captain Ni'mat » de Mohamed Leftah. *Nouvelles Études Francophones*, 30(2), 93-110.
- Calhoun, A. J. et Gold, J. A. (2020). « I Feel Like I Know Them »: the Positive Effect of Celebrity Self-disclosure of Mental Illness. *Academic Psychiatry*, 44(2), 237-241.
<https://doi.org/10.1007/s40596-020-01200-5>
- Caraco, B. (2012). Fabien Hein, Do it yourself ! Autodétermination et culture punk. *Lectures*.
<http://journals.openedition.org/lectures/9079>
- Carmichael, R. (2019, 10 avril). *Wrangler On His Booty: Lil Nas X On The Making And The Magic Of « Old Town Road »*. NPR.org. <https://www.npr.org/2019/04/10/711167412/wrangler-on-his-booty-lil-nas-x-on-the-making-and-the-magic-of-old-town-road>
- Chateau, D. (1997). La théorie peircienne dans son cadre sémiotique : la question de l'icône. *Médiation et Information*, (6), 41-57.
- Cleto, F. (1999). *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject : a Reader*. University of Michigan Press.
- CloudCover Music. (2020). *Music Fan Demographics on Facebook*.
<https://cloudcovermusic.com/music-fan-demographics/>
- Côté, D. (2009). Transformations contemporaines de la paternité : la fin du patriarcat? *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire*, 15(1), 60-78.
<https://doi.org/10.7202/029587ar>
- Dakhli, J. (2005). L'image en échos. *Rezeaux*, no 132(4), 73-91.
- Debraix, M. et Korchia, M. (2011). Je t'aime... moi non plus : Une étude exploratoire des comportements de fans dans le domaine de la musique. *BEM- Bordeaux Ecole de Management*.
- Denis, A. (2008). Review Essay: Intersectional Analysis: A Contribution of Feminism to Sociology. *International Sociology*, 23(5), 677-694. <https://doi.org/10.1177/0268580908094468>
- Denzin, N. K. et Lincoln, Y. S. (2018). Part II Paradigms and Perspectives in Contention. Dans *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (Fifth Edition). SAGE Publications Ltd.
- Dhaenens, F. et Burgess, J. (2019). 'Press play for pride': The cultural logics of LGBTQ-themed playlists on Spotify. *New Media & Society*, 21(6), 1192-1211.
<https://doi.org/10.1177/1461444818808094>
- Donnat, O. (2009). Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret. *Rezeaux*, n° 153(1), 79-127.

- DUFFETT, M. (2017). I Scream Therefore I Fan?: Music Audiences and Affective Citizenship. Dans J. Gray, C. Sandvoss et C. L. Harrington (dir.), *Fandom, Second Edition* (p. 143-156). NYU Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1pwtbq2.11>
- du Plessis, M. et Chapman, K. (1997). Queercore: The Distinct Identities of Subculture. *College Literature*, 24(1), 45-58.
- Dyer, R. (1992). Getting over the rainbow: identity and pleasure in gay cultural politics. Dans *Only Entertainment* (Second Edition, p. 161-174).
- Dyer, R. (2002). *The Culture of Queers*. Taylor & Francis Group.
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=237433>
- Edgar, E.-A. (2011). « Xtravaganza! »: Drag Representation and Articulation in « RuPaul's Drag Race ». *Studies in Popular Culture*, 34(1), 133-146.
- Eilmus, A. (2020, 15 juin). *Happy Pride! Straight Artists Aren't Gay Icons*.
<https://wrvu.org/happy-pride-straight-artists-arent-gay-icons/>
- Ensminger, D. A. (2011). *Visual Vitriol: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation*. Univ. Press of Mississippi.
- Ergun, A. et Erdemir, A. (2010). Negotiating Insider and Outsider Identities in the Field: "Insider" in a Foreign Land; "Outsider" in One's Own Land. *Field Methods*, 22(1), 16-38.
<https://doi.org/10.1177/1525822X09349919>
- Esquenazi, J.-P. (2009). Du star system au people. L'extension d'une logique économique. *Communication. Information médias théories pratiques*, (Vol. 27/1), 37-53.
<https://doi.org/10.4000/communication.1247>
- Fagerjord, A. (2010). After Convergence: YouTube and Remix Culture. Dans J. Hunsinger, L. Klastrup et M. Allen (dir.), *International Handbook of Internet Research* (p. 187-200). Springer Netherlands. https://doi.org/10.1007/978-1-4020-9789-8_11
- Fekadu, M. (2012, 26 août). *Is hip-hop scene becoming less homophobic?* The Florida Times-Union. <https://www.jacksonville.com/article/20120826/ENTERTAINMENT/801248239>
- Fidolini, V. (2019). L'hétronormativité. *Fondation Copernic, Manuel indocile de sciences sociales*, 798-804.
- Fish, S. (2007). *Quand lire, c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. (Les Prairies Ordinaires). trad. de l'anglais par Étienne Dobenesque.
https://www.fabula.org/actualites/s-fish-quand-lire-c-est-faire-l-autorite-des-communautes-interpretatives_20556.php
- Fiske, J. (2010). *Understanding Popular Culture* (2nd Edition).

- Fleury, L., Robert, S. et Sevaux, B. (2011). La participation des habitants à la vie culturelle. *L'Observatoire, Hors-série* 4(3), 41-43. <https://doi.org/10.3917/lobs.hs4.0041>
- Flichy, P. (2014). *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique* (Le Seuil). https://www.decitre.fr/ebooks/le-sacre-de-l-amateur-9782021225167_9782021225167_1.html
- Foucault, M. (1994). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* (Gallimard, vol. 1). 3 vol. <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Tel/La-volonte-de-savoir>
- Fraser, B. P. et Brown, W. J. (2002). Media, Celebrities, and Social Influence: Identification With Elvis Presley. *Mass Communication and Society*, 5(2), 183-206. https://doi.org/10.1207/S15327825MCS0502_5
- Frith, S. (2007). Chapter 1. Youth and music. Dans *Taking Popular Music Seriously* (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series, p. 1-30). Routledge.
- Galinsky, A. D., Hugenberg, K., Groom, C. et Bodenhausen, G. V. (2003). THE REAPPROPRIATION OF STIGMATIZING LABELS: IMPLICATIONS FOR SOCIAL IDENTITY. Dans J. Polzer (dir.), *Identity Issues in Groups* (vol. 5, p. 221-256). Emerald Group Publishing Limited. [https://doi.org/10.1016/S1534-0856\(02\)05009-0](https://doi.org/10.1016/S1534-0856(02)05009-0)
- Ganz, C. (2010, 12 septembre). *The Curious Case of Nicki Minaj*. <http://www.out.com/entertainment/music/2010/09/12/curious-case-nicki-minaj>
- Garcia, L. (2014, 28 janvier). *An alternate history of sexuality in club culture*. Resident Advisor. <https://ra.co/features/1927>
- Giles, D. C. et Maltby, J. (2004). The role of media figures in adolescent development: relations between autonomy, attachment, and interest in celebrities. *Personality and Individual Differences*, 36(4), 813-822. [https://doi.org/10.1016/S0191-8869\(03\)00154-5](https://doi.org/10.1016/S0191-8869(03)00154-5)
- Gouvernement du Canada, G. consultatif interagences en éthique de la recherche. (2019, 19 avril). *Énoncé de politique des trois conseils : Éthique de la recherche avec des êtres humains — EPTC 2 (2018) — Chapitre 3 : Processus de consentement*. https://ethics.gc.ca/fra/tcps2-eptc2_2018_chapter3-chapitre3.html?wbdisable=true
- Grigoriadis, V. (2015, 7 septembre). The Passion of Nicki Minaj. *New York Times Magazine*, 11.
- Guern, P. L. (2009). « No matter what they do, they can never let you down... ». *Reseaux*, n° 153(1), 19-54.
- Hale, S. E. et Ojeda, T. (2018). Acceptable femininity? Gay male misogyny and the policing of queer femininities. *European Journal of Women's Studies*, 25(3), 310-324. <https://doi.org/10.1177/1350506818764762>

- Hall, S. (1980). Cultural studies: two paradigms. *Media, Culture & Society*, 2(1), 57-72.
<https://doi.org/10.1177/016344378000200106>
- Hall, S. (2008). Cultural Studies : Deux paradigmes. Dans *Media, Culture and Society* (p. 81-104).
- Halliday, A. S. (2017). *Fashioning Black Barbies, Princesses, and Sexual Expression for Black Girls: The Multivisuality of Nicki Minaj* [Ph.D.].
<http://www.proquest.com/docview/2074816405/abstract/FE528CC843FE4694PQ/1>
- Halliday, A. S. et Brown, N. E. (2018). The Power of Black Girl Magic Anthems: Nicki Minaj, Beyoncé, and “Feeling Myself” as Political Empowerment. *Souls*, 20(2), 222-238.
<https://doi.org/10.1080/10999949.2018.1520067>
- Harrison, A. K. (2006). ‘Cheaper than a CD, plus we really mean it’: Bay Area underground hip hop tapes as subcultural artefacts. *Popular Music*, 25(2), 283-301.
<https://doi.org/10.1017/S0261143006000833>
- HeadCount. (2011, 21 avril). 50-Cent on Why Homophobia is Bad for Business. *HeadCount*.
<https://www.headcount.org/music-and-activism/50-cent-on-why-homophobia-is-bad-for-business/>
- Hein, F. (2011). Le fan comme travailleur : les activités méconnues d’un coproducteur dévoué. *Sociologie du travail*, 53(Vol. 53-n° 1), 37-51. <https://doi.org/10.4000/sdt.6558>
- Heinich, N. (2011). La culture de la célébrité en France et dans les pays anglophones. *Revue française de sociologie*, Vol. 52(2), 353-372.
- Hilaire, L. (2018). *Le théâtre de la gayté* [Mémoire de M2 Etudes de genre, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis].
- Hoffman, S. J., Mansoor, Y., Natt, N., Sritharan, L., Belluz, J., Caulfield, T., Freedhoff, Y., Lavis, J. N. et Sharma, A. M. (2017). Celebrities’ impact on health-related knowledge, attitudes, behaviors, and status outcomes: protocol for a systematic review, meta-analysis, and meta-regression analysis. *Systematic Reviews*, 6(1), 13. <https://doi.org/10.1186/s13643-016-0395-1>
- Hunter, M. et Cuenca, A. (2017). Nicki Minaj and the Changing Politics of Hip-Hop: Real Blackness, Real Bodies, Real Feminism? *Feminist Formations*, 29(2), 26-46.
<https://doi.org/10.1353/ff.2017.0015>
- Jackman, M. C. (2010). The Trouble with Fieldwork: Queering Methodologies 16. Dans *Queer Methods and Methodologies*. Routledge.
- Jones, S. C. et Rossiter, J. D. (2008). Young adults’ perceptions of smoking actors. *Health Education*, 108(6), 450-462. <https://doi.org/10.1108/09654280810910863>

- Kong, T. S. K., Mahoney, D. et Plummer, K. (2003). Querring the interview. Dans *Inside Interviewing : New Lenses, New Concerns* (Jaber F. Gubrium). SAGE Publications Ltd.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Construire des significations queer* [Colloque sur les études gays et lesbiennes]. Traduction de Didier Eribon, Paris.
- LaConte, S. (2020, 17 juin). *Lil Nas X Says He Denied Being A Fan Of Nicki Minaj Because He Didn't Want People To Know He Was Gay*. BuzzFeed § Celebrity.
<https://www.buzzfeed.com/stephenlaconte/lil-nas-x-nicki-minaj-apology-twitter-gay>
- Laforest, J., Bouchard, L. M. et Maurice, P. (2011). Guide d'organisation d'entretiens semi-dirigés avec des informateurs clés. *Vivre en sécurité > se donner les moyens*, 11(2e édition).
- Le Bart, C. (2004). Stratégies identitaires de fans. L'optimum de différenciation. *Revue française de sociologie*, 45(2), 283-306.
- Levinson, J. (2012). Top of the World: Cultural Narratives, Myths, and Movies. Dans J. Levinson (dir.), *The American Success Myth on Film* (p. 1-20). Palgrave Macmillan UK.
https://doi.org/10.1057/9781137016676_1
- Levy, A. (2022). Isabelle Alfonsi. 2019. Pour une esthétique de l'émancipation / Renate Lorenz. 2018. Art queer. Une théorie Freak. *GLAD!*. *Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, (12). <http://journals.openedition.org/glad/5170>
- Lorenz, R. (2014). *Queer Art: A Freak Theory*. transcript Verlag.
- Lorenzi, M.-E. (s. d.). *Jeux sur la langue. Les collectifs féministes queer en France au prisme de leurs dénominations*, 1.
- Luyssen, J. (2015). *Les 30 féministes que personne n'a vus venir* (Le Contrepoint).
<http://www.editions-lecontrepoint.com/livre/les-30-feministes-que-lon-avait-pas-vues-venir/>
- Magdelaine-Andrianjafitrimo, V. et Idelson, B. (2017). Communauté interprétative. *Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 6.
- Mann, J. (2020, 27 juin). Why We Should Stop Calling Straight Artists Queer Icons. *The Edge. The University of Southampton's entertainment magazine*.
<https://www.theedgesusu.co.uk/records/2020/06/27/why-we-should-stop-calling-straight-artists-queer-icons/>
- Manuel, P. (1995). Music as Symbol, Music as Simulacrum: Postmodern, Pre-Modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics. *Popular Music*, 14(2), 227-239.

- Mar, P. et Anderson, K. (2010). The Creative Assemblage. *Journal of Cultural Economy*, 3(1), 35-51. <https://doi.org/10.1080/17530351003617560>
- Mathé, A. (2013). Sémiologie de l'icône gay. Les paradoxes du genre. *Communication langages*, N° 177(3), 93-109.
- McMillan, U. (2014). Nicki-aesthetics: the camp performance of Nicki Minaj. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 24(1), 79-87. <https://doi.org/10.1080/0740770X.2014.901600>
- Meyer, D. (2011). Icônes culturelles : lecture textuelle et contextuelle. *Synergies*, (6), 223-233.
- Middleton, R. et Manuel, P. (2001). *Popular music*. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043179>
- Montell, A. (2021). *Cultish : The language of fanaticism* (Harper Wave).
- Morey, Y., Eagle, L., Kemp, G., Jones, S. et Verne, J. (2011). *Celebrities & Celebrity Culture : Role Models for high-risk behaviour or sources of credibility ?* [The 2nd World Non-Profit and Social Marketing Conference]. Dublin, Ireland.
- Morin, E. (1956). Les stars. Dans *Les stars* (Editions Esprit, p. 674-687).
- Padva, G. (2014). Queer Nostalgia in Cinema and Pop Culture. Dans *Queer Nostalgia in Cinema and Pop Culture* (Palgrave Macmillan). https://web-s-ebSCOhost-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlymtfXzk5Nzk0NF9fQU41?sid=cede4433-fe5d-4a7f-83a0-909d13259090@redis&vid=0&lpid=lp_173&format=EB
- Pande, R. (2017). Strategic Essentialism. Dans *International Encyclopedia of Geography* (p. 1-6). John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118786352.wbieg1170>
- Parahoo, R. (2020). *Exploring Being Queer and Performing Queerness in Popular Music*, 105.
- Peillon, S., Boucher, X. et Jakubowicz, C. (2006). Du concept de communauté à celui de « ba » Le groupe comme dispositif d'innovation. *Revue française de gestion*, no 163(4), 73-90.
- Pezeril, C. (2007). Réflexivité et dualité sexuelle. *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, (108-109), 353-380. <https://doi.org/10.4000/jda.1182>
- Philbrick, M. (2020). Sex Sells: The Iconography of Sex Work in Contemporary Art Since 1973. *Honors Projects*, 202, 142.
- Proctor, W. et Kies, B. (2018). *Editors' Introduction: On toxic fan practices and the new culture wars*, 15(1), 16.

- Rasmussen, M. L. et Allen, L. (2014). What can a concept do? Rethinking education's queer assemblages. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 35(3), 433-443. <https://doi.org/10.1080/01596306.2014.888846>
- Rees-Roberts, N. (2004). La Confusion des Genres: Transsexualité, Efféminité et Gay Identity in France. *International Journal of Cultural Studies*, 7(3), 281-300. <https://doi.org/10.1177/1367877904046411>
- Romelaer, P. (2005). Chapitre 4. L'entretien de recherche. Dans *Méthodes & Recherches* (De Boeck Supérieur, p. 101-137).
- Sánchez-Soriano, J.-J. et García-Jiménez. (2020). The media construction of LGBT+ characters in Hollywood blockbuster movies. The use of pinkwashing and queerbaiting. *Revista Latina de Comunicación Social*, (77), 95-116.
- Schott, G. (2010). From fan appropriation to industry re-appropriation: the sexual identity of comic superheroes. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 1(1), 17-29. <https://doi.org/10.1080/21504851003798405>
- Scott, B. (2019, 22 février). OPINION: Honest to God, knock me out, Ariana Grande isn't a bisexual icon The Commonwealth Times. *The Commonwealth Times*. <https://commonwealthtimes.org/2019/02/22/honest-to-god-knock-me-out-ariana-grande-isnt-a-bisexual-icon/>
- Shuker, R. (1994). *Understanding Popular Music, Second edition* (Routledge).
- Smith, A. D. (1990). *Towards a Global Culture ?*
- Sontag, S. (1964). *Notes on « camp »*.
- Souchard, M. (2010). *Les études culturelles. Pour quoi faire ?* (Tangence éditeur).
- Stanfill, M. (2013). "They're Losers, but I Know Better": Intra-Fandom Stereotyping and the Normalization of the Fan Subject. *Critical Studies in Media Communication*, 30(2), 117-134. <https://doi.org/10.1080/15295036.2012.755053>
- Stern, S. R. (2005). Messages from Teens on the Big Screen: Smoking, Drinking, and Drug Use in Teen-Centered Films. *Journal of Health Communication*, 10(4), 331-346. <https://doi.org/10.1080/10810730590950057>
- Storey, J. (2009). 9. Postmodernism. Dans *Cultural Theory and Popular Culture*. Pearson Longman.
- Talbut, S. et Matus, C. (2014). Confusing the grid: spatiotemporalities, queer imaginaries, and movement. *Gender, Place & Culture*, 21(6), 785-801. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2013.802666>

- Tamagne, F. (2002). Genre et homosexualité. *Vingtieme Siecle. Revue d'histoire*, no 75(3), 61-73.
- Taylor, J. (2010). Queer Temporalities and the Significance of 'Music Scene' Participation in the Social Identities of Middle-aged Queers. *Sociology*, 44(5), 893-907.
<https://doi.org/10.1177/0038038510375735>
- Turner, G. (2004). *Understanding celebrity*. SAGE.
- van Dijk, T. A. (1991). Discours de l'élite et racisme. *Cahiers de praxématique*, (17), 49-71.
<https://doi.org/10.4000/praxematique.3125>
- WALKER, J. A. (2001). ART USES MASS CULTURE. Dans *Art in the Age of Mass Media* (3^e éd., p. 15-48). Pluto Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt18mvnv2.7>
- Walton, D. (2012). Introducing Cultural Studies: A Brief Contextual History. Dans *Doing Cultural Theory* (p. 1-24). SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781446289075>
- Wasserbauer, M. et Dhoest, A. (2016). Not Only Little Monsters: Diversity in Music Fandom in LGBTQ Lives. *IASPM Journal*, 6(1), 25-43.
- Weiss, R. (1969). *The American Myth of Success: From Horatio Alger to Norman Vincent Peale*. University of Illinois Press.
- Weitzer, R. et Kubrin, C. E. (2009). Misogyny in Rap Music: A Content Analysis of Prevalence and Meanings. *Men and Masculinities*, 12(1), 3-29.
<https://doi.org/10.1177/1097184X08327696>
- White, T. R. (2013). Missy «Misdemeanor» Elliott et Nicki Minaj: Fashionistin 'Black Female Sexuality in Hip-Hop Culture - Girl Power or Overpowered? *Journal of Black Studies*, 44(6), 607-626. <https://doi.org/10.1177/0021934713497365>
- Whitney, J. D. (2012). Some Assembly Required: Black Barbie and the Fabrication of Nicki Minaj. *Girlhood Studies*, 5(1), 141-159. <https://doi.org/10.3167/ghs.2012.050109>
- Williams, M. L. et Tyree, T. C. M. (2019). 4. The « un-quiet queen ». An analysis of rapper Nicki Minaj in Fame Comic Book. Dans *Feminist theory and Pop Culture* (Second Edition, vol. Vol. 13, p. 59-78). Brill Sense.
- Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. Broadview Press.
https://www.goodreads.com/work/best_book/2018053-the-long-revolution
- Williams, R. (1983). *Culture and Society, 1780-1950*. Columbia University Press.
- Yeagle, A. (2013). *Bad Bitches, Jezebels, Hoes, Beasts, and Monsters: The Creative and Musical Agency of Nicki Minaj* [Case Western Reserve University].

https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_olink/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=case1374281548

Yve, M. (2008). Représentations alternatives du corps gay et queer dans l'Œuvre de Pierre et Gilles. *Contemporary French and Francophone Studies*, 12(1), 63-78.
<https://doi.org/10.1080/17409290701793018>