



HAL
open science

Justify Madonna? Star, fans et genre

François Ribac

► **To cite this version:**

François Ribac. Justify Madonna? Star, fans et genre. Mélanie Bourdaa et Arnaud Alessandrini. Fan et Gender Studies, la rencontre , Téraèdre, 2017. hal-01672690

HAL Id: hal-01672690

<https://hal.science/hal-01672690>

Submitted on 26 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Justify Madonna? Star, fans et genre

Introduction

Dans cet article, je m'intéresse aux façons d'envisager les relations entre Madonna et ses fans en m'intéressant particulièrement à la problématique du genre.

1 Trois portraits

a) Les musiciennes

Entre 2005 et 207, j'ai effectué une enquête sur la façon dont de jeunes musicien-n-es de rock, hip hop et techno, né-e-s dans les années quatre-vingt, avaient appris la musique (Ribac, 2014)¹. L'étude s'intéressait tout particulièrement à des zones souvent invisibles de l'apprentissage : l'écoute de la musique dans l'espace domestique et en particulier dans sa chambre durant l'adolescence, la sociabilité nourrie par des répertoires, les usages et la circulation des différents supports enregistrés et médias. Durant les entretiens, je demandais aux membres du panel (à peu près paritaire) s'ils et elles se rappelaient d'un déclic, d'un répertoire qui aurait déclenché leur vocation. Quels que soient les styles, une différence apparaissait immanquablement ; la plupart des garçons mentionnaient des groupes de rock exclusivement composés d'hommes alors que les jeunes femmes citaient plutôt des chanteuses de pop et quelques groupes rock mixtes avec une chanteuse. On avait donc d'un côté Nirvana, Red Hot Chili Peppers, Metallica et de l'autre Madonna, Mylène Farmer, Mariah Carey, No Doubt, The Cranberries².

Voilà comment Céline, chanteuse et *co leader* d'un groupe de trip-hop au moment de l'enquête, racontait sa relation intense avec (le quatrième LP de) Madonna.

Q: « Qu'est-ce que vous entendiez à la maison quand vous étiez gamine ?

Céline : Je me souviens que mon père achetait tous les 45 tours du Top 50. Il achetait *Télé 7 Jours* (rires) et il cochant tous les singles qui sortaient. On avait une collection où il y avait de tout et de rien. Je me souviens d'une chanteuse qui s'appelait Sandra et qui chantait "Maria Magdalena" (rires) et puis il y a avait aussi Madonna. Je me souviens d'ailleurs avoir acheté mon premier vinyl, c'était un disque de Madonna qui s'appelle *Like a Prayer*. C'était vraiment mon tout premier disque. Cela sortait de la Fnac, ils étaient tous chaud, le mec m'a sorti le premier, alors qu'ils n'étaient même pas encore rangés ! J'attendais ce disque comme une folle ! »

Les disques, les playlists copiées sur cassettes, l'écoute et l'enregistrement de la radio, les clips sur MTV des chanteuses pop avaient soutenu la vocation musicale des jeunes adolescentes du panel. Dans ce cadre, Madonna constituait une sorte de tremplin, un « je l'ai fait moi donc tu peux le faire », qui donnait confiance à de jeunes musiciennes, qui les encourageait. Si la plupart de ces apprenties ne comprenaient pas véritablement l'anglais, le message de la chanson "Express Yourself" (Madonna/Bray, 1989) était néanmoins clair.

Je voudrais maintenant m'intéresser à une autre façon d'aimer Madonna qui, elle, n'est pas directement liée à la pratique de la musique.

b) Émancipation

J'enseigne depuis quatre ans dans une formation dédiée aux métiers de la culture, où les jeunes femmes sont les plus nombreuses, et il m'arrive très régulièrement de montrer des clips de Madonna lors de mes cours. Il n'est pas rare que les étudiants de cette formation, et en particulier ceux qui

1 Étude financée par le programme interministériel "Culture et Territoires en Ile de France", le Ministère de la Culture (Bureau des écritures) et le Conseil général de Seine-Saint-Denis.

2 Simon Frith avait déjà noté cette répartition genrée des genres musicaux dès 1978 dans *Sociology of Rock*.

font du rock, reprochent à Madonna d'être commerciale, de se servir de son corps et de la sexualité pour conquérir le public et, peut-être pire encore, de faire de la mauvaise musique. Mais un autre phénomène se produit aussi régulièrement. Une étudiante prend spontanément la parole et parle avec passion de Madonna comme d'un tournant majeur, comme celle qui a permis aux femmes d'être fières d'elles-mêmes, d'avoir le contrôle sur leur vie, d'exister sans complexes, de montrer que, oui, c'est possible. Ce qui me semble ici intéressant c'est le fait que ces fans parlent au moins autant de l'impact social de Madonna que de leur propre relation, et même si elles n'emploient pas explicitement ce terme, elles parlent bien de la dimension féministe de la star. Après ce deuxième type de relation à Madonna, je voudrais à présent évoquer ma propre expérience.

c) La musique et les films

Il y a quelques années, j'ai écrit un petit livre sur les stars du rock au cinéma (Ribac & Conte, 2011). Ce travail (de commande) s'inscrivait dans une réflexion que je mène depuis plusieurs années sur la façon dont le cinéma, fictionnel ou documentaire, donne forme à la musique populaire, au passé comme au présent. Dans ce cadre, je me suis m'intéressé à l'actrice Madonna, dans ses clips et au cinéma. Un peu à la façon d'un Bowie, elle n'a en effet pas cessé de se réinventer : dans des documentaires qui décrivent son quotidien d'artiste, par exemple *Truth or Dare* (Keshishian, 1991), des fictions où elle interprète des rôles de composition (par exemple *Desperately Seeking Susan*, Seidelman 1985), des comédies (ex. *Dick Tracy*, Beatty 1990), des films dramatiques (*Snake Yes*, Ferrara 1993), des musicals comme *Evita* (Parker, 1996), etc. Au fur et à mesure que je visionnais ses films, je comprenais de plus en plus son apport spécifique, son lien avec des figures antérieures comme l'actrice hollywoodienne des années 30/40 Mae West (Sochen, 1992), la dimension souvent parodique de ses prestations, ses clins d'œil répétés à la culture gay et lesbienne, son usage de la danse et de la *dance*, la façon dont elle détournait les codes macho et mettait en scène son propre désir, le contrôle qu'elle exerçait sur sa carrière, etc. Ce faisant, j'ai aussi réalisé que j'aimais beaucoup sa musique, sa voix, ses textes, les producteurs et compositeurs avec qui elle travaillait, le son de sa période disco, son interprétation d'*Evita* de Lloyd Weber, ses métamorphoses. En bref, je suis moi-même devenu un fan ! Aimer Madonna m'a également permis d'aborder ensuite Cher (certainement l'un de ses modèles), les Spice Girls, Kylie Minogue, Lady Gaga, Beyonce... Comme Céline, Madonna a constitué pour moi une plate-forme pour aimer d'autres répertoires et, au point de vue sociologique, elle m'a permis de réfléchir sous un nouvel angle à la place des femmes dans la musique populaire.

2 Pluralité, ambivalence

a) "Justify my Love"

De très nombreux travaux académiques ont été consacrés à l'impact de Madonna et en particulier dans la sphère anglophone. Sans qu'il soit ici question d'être exhaustif, je voudrais évoquer quelques approches qui s'intéressent à sa représentation de la sexualité et du genre et à ses fans.

Le vidéo clip de la chanson "Justify My love" (Kravitz/Chavez, 1990) a souvent été analysé parce qu'il est considéré comme typique de la séquence 1990-1996 au cours de laquelle Madonna a le plus explicitement mobilisé la sexualité et certains éléments de la pornographie³. Le vidéo clip réalisé par Jean-Baptiste Modiano (que MTV refusa originellement de diffuser) nous montre Madonna errant dans un couloir d'hôtel, elle y rencontre un homme puis se livre à des ébats avec lui dans une chambre. Mais le clip contient aussi des séquences qui impliquent Madonna, ce même homme et une femme, des plans rapides qui suggèrent des scènes SM avec d'autres protagonistes, deux femmes ensemble etc. Tout au long du clip, un corps -dont on ne sait s'il est homme ou

3 Notamment dans l'ouvrage de photos et de textes *Sex* (Madonna, Meisel & O'Brien, 1992)

femme- danse dans une semi obscurité et ses mouvements sont enchaînés avec des plans où l'on aperçoit des scènes érotiques. Les paroles de “Justify My love” évoquent clairement le désir et compte tenu des images du clip, le “you” peut aussi bien être compris au singulier ou au pluriel.

« I want to kiss you in Paris
Je veux t'embrasser à Paris
I want to hold your hand in Rome
Je veux tenir ta main à Rome
I want to run naked in a rainstorm
Je veux courir nue au milieu d'une pluie torrentielle
Make love in a train cross-country
Faire l'amour dans un train traversant le pays etc »

Pour Sheila Whiteley (1997 : 265), même s'il est acquis que personne ne perçoit de la même façon une séquence filmée, la conjugaison entre le texte de la chanson, la façon de chanter de Madonna et les images du clip indiquent clairement aux spectateurs/trices et auditeurs/trices que “Justify My Love” parle de désir et de sexualité. Cependant, Whiteley remarque aussitôt que le statut de cette sexualité et comme le personnage de Madonna sont incertains ; celle-ci est tantôt représentée comme dominée, tantôt comme dominante et la variété des scènes érotiques (hétéros, bi-sexuelles, lesbiennes, SM, duo et groupes) rendent le clip ambivalent et polysémique. Whiteley note également que la stylisation extrême des images, l'usage du noir et blanc, les plans brumeux, le recours à des clichés, suggèrent plutôt un rêve ou un fantasme qu'une description de la “vraie” Madonna (1997 : 270). De ce fait et même si de multiples éléments indiquent clairement de quoi parle “Justify my Love” on ne saurait dire ce qu'il dit exactement. Whiteley a également établi un questionnaire qu'elle a soumis à certains de ces étudiant-es. Si toutes et tous se sont accordés sur le fait qu'il était question de sexe, 95% a estimé que le clip s'adressait autant à des hommes que des femmes. La conclusion de Whiteley, qui mobilise également des analyses musicologiques, est donc que la polysémie des discours de “Justify My Love” permettent potentiellement un *self empowerment* (1997 : 270) ; femmes ou hommes peuvent se reconnaître dans cette narration. On retrouve ici un point de vue fréquent partagé dans la sphère académique selon lequel malgré son recours fréquent à des clichés, les productions de Madonna auraient donc plutôt pour effet de déconstruire les représentations normatives de la sexualité que de les conforter.

Pour Lisa Henderson (1993), qui s'appuie sur l'analyse de la presse *mainstream* et gay nord américaine, une partie significative du monde gay et lesbien a effectivement interprété ce clip comme une représentation non conventionnelle de la sexualité, notamment à cause de l'insertion de corps et de postures typiques des esthétiques gays et lesbiennes. En faisant de ces représentations un spectacle, en les mettant au même niveau que les représentations *straight*, Madonna les banalise, les légitime. Cette interprétation étant crédibilisée par l'engagement constant de la chanteuse dans la lutte contre l'épidémie de sida et son soutien à la communauté homosexuelle. En résumé, Madonna devient une icône gay autant par le biais d'allusions aux cultures des gays et des lesbiennes dans ces performances que par des propos explicites en tant que personne particulière ; la “vraie” Madonna et ses personnages concordent.

b) Une polysémie de significations et de supports

Toutefois, cette dimension *queer* n'est qu'une des facettes de Madonna. Si des clips comme “Justify My Love” ou “Vogue” (1990)⁴ font référence à des cultures minoritaires, de très nombreuses autres

4 Le clip dédié à la chanson “Vogue” (Madonna/Shep Pettibone) emprunte certains éléments du *Vogueing*, une culture liée à la *dance music* et à la communauté LGBT nord-américaine.

chansons et clips explorent des thèmes classiques de la musique populaire, l'amour, la réussite, le chagrin et recourent aux clichés hétérosexuels comme par exemple le clip "Papa Don't Preach" (Elliot/Madonna, 1986) qui raconte une romance avec un jeune garagiste, l'émancipation envers le père et la détermination du personnage de ne pas avorter :

« But I made up my mind,
Mais j'ai pris ma décision
I'm keeping my baby,
Je vais garder mon bébé
I'm gonna keep my baby
Je vais garder mon bébé »

Le monde de Madonna mobilise donc des mondes et des significations qui peuvent paraître antithétiques et/ou qui troublent ce que l'on savait déjà d'elle. Effet de télescopage qui, par ailleurs, se déploie de façon transmédiatique (clips, films, livres, pochettes de disques, disques, scènes). Ces balancements entre le tacite et l'explicite, entre la prise de parole et la performance, entre le personnage et la personne, entre le conventionnel et le transgressif, entre *mainstream* et cultures minoritaires sont des constantes de son univers. Pour toute une série d'analystes, c'est cette capacité de Madonna à instaurer du trouble, de l'ambiguïté, du mouvement, à se métamorphoser constamment, à revendiquer, représenter et assumer des attributs généralement déniés aux femmes, à retourner les clichés qui pourrait expliquer son succès et les controverses qu'elle a suscitées. (Schwichtenberg, 1993 ; Roberston, 1996 ; Faith, 1997 ; Guilbert, 2004 ; Dyer, 2002 ; Hawkins 2016). Plus la tension entre ses différentes incarnations et son "être" augmente, plus le travail de décryptage et d'interprétation auquel peuvent se livrer les fans est vaste.

Pour Gaunlett (2004), le féminisme populaire de Madonna ouvre également la voie aux *power girls*, Spice Girls, Britney Spears, Kylie Minogue, Lady Gaga, Beyonce : des stars qui incarnent dans l'espace public et médiatique ce que Madonna a rendu possible pour plusieurs générations de femmes et de fans.

c) Une lecture musicologique

Dans un ouvrage intitulé *Ouverture féministe. Musique, genre, sexualité* (2015), un des premiers travaux à avoir croisé la musicologie avec les études sur le genre, Susan McClary va dans le même sens en affirmant que l'ambivalence est une composante essentielle de la musique de Madonna. Son analyse de la chanson "Live to Tell" (Leonard/Madonna, 1986) vise à démontrer que sa construction harmonique repose sur une oscillation entre des thèmes faibles et forts et que ces derniers ne sont pas avantagés comme c'est communément le cas. Or, cette exception déroge à ce qui fonde la narrativité dans le système tonal, où le principe "masculin" (des thèmes dynamiques et/ou la tonalité principale) l'emporte normalement sur le "féminin" (des thèmes plus feutrés et des tonalités éloignées de la tonalité originale). En évitant la résolution finale (c'est-à-dire le retour à la tonalité d'origine du morceau), "Live to Tell" exprimerait une rupture avec la narration habituelle des chansons et ce jeu avec la grammaire tonale serait l'équivalent de ce que Madonna fait en images avec le genre et la sexualité. En d'autres mots, sa musique romprait avec l'ordre sémantique que la domination masculine impose et naturalise, elle ouvrirait un champ de possibles.

« En créant ainsi des chansons qui refusent de porter leur choix sur la consolidation d'une identité ou sur l'autre-qui convoquent puis rejettent les termes mêmes de ce schéma narratif- Madonna contribue à la réécriture d'une strate fondamentale de la pensée occidentale » (Ibid., 304)

Ces différentes analyses n'épuisent évidemment pas la vaste galaxie des Madonna Studies

auxquelles il faudrait d'ailleurs ajouter les études négatives -qui considèrent Madonna comme le symptôme d'une dégénérescence- et bien entendu les innombrables ouvrages journalistiques. Néanmoins, la réputation et la diffusion des travaux des certain-es des auteur-es mentionnés plus haut (notamment McClary, Schwichtenberg et Whiteley) ainsi que leurs différentes méthodologies représentent assez bien les façons de décrire la façon dont Madonna trouble le genre et ouvre un espace pour toutes sortes de fans et de communautés. On y reviendra un peu plus loin.

3 Être fan (de Madonna), *what does it mean exactly?*

Dans une anthologie consacrée aux écrits sur les musiques populaires (1990 ; 479-490), Frith et Goodwin ont reproduit les extraits d'un ouvrage pionnier (Vermorel & Vermorel, 1985) sur les fans. Ici fan rime souvent avec obsession et mimétisme et signifie un engagement de tous les instants au profit d'une star ou d'un groupe. Une jeune femme déclare par exemple que lorsqu'elle fait l'amour avec son mari elle s'imagine toujours qu'il s'agit de Barry Manilow et qu'elle éclate en sanglots quand elle réalise que ce n'était pas le cas (Frith & Goodwin, 1990 : 481). Un autre extrait évoque une famille dont tous les membres vouent un culte de tous les instants à Marc Bolan de T. Rex (ibid. p.483). Dans un livre plus récent comprenant des discours de fans de musique, la préface parle de "groupies de Michael Jackson" (Girard et Kermel, 2002 : 7), de personnes qui ressemblent tellement à leurs modèles qu'elles sont prises pour l'original dans la rue ou le business etc. Or, il existe bien d'autres sortes de fans, de temporalités et d'espaces d'expression. Certain-es fans écoutent surtout des disques, d'autres regardent plutôt des clips et goûtent particulièrement les chorégraphies des artistes, d'autres se passionnent pour les performances live, d'autres s'intéressent aux objets etc. Ils/elles peuvent être des fans à temps complet ou occasionnels, se passionner pour plusieurs artistes ou un seul, insérés dans des collectifs ou solitaires, se retrouver lors de conventions ou sur des plate-formes sur le Web (Baym, 2000). On peut aussi être fan d'une star en tant que femme, en tant que gay, parce que ces répertoires me rappellent mon enfance, mes amours⁵. Par ailleurs, on est sûrement pas fan des Beatles aujourd'hui comme on l'était en 1966, fan de Madonna comme on l'est d'Elvis, sans compter qu'aimer Madonna en France ou au Japon signifie implique certainement des spécificités. Et bien sûr tout ce qui vient d'être énuméré peut être combiné, alterné, croisé... En fait,

« (...) être un fan n'est pas seulement une "chose" qui peut être comprise de façon analytique mais qui est plutôt et toujours d'ordre performatif"⁶. » (Hills, 2002, préface de *Fan Culture*)

Cette approche nuancée et pragmatiste, qui constitue le point axial des récentes *Fandom Studies* (Duffet, 2014), me semble bien plus appropriée pour saisir des pratiques si chamarrées et changeantes. Comme les différents exemples cités plus haut l'ont montré, le(s) fan(s) construisent et déclinent par eux-mêmes leur amour de Madonna, c'est leur activité -singulière et/collective- qui non seulement nourrit leur situation de fan(s) mais aussi, et peut-être surtout, *donne sens à Madonna* (Penaloza, 2004).

Certains journalistes écrivant dans des magazines de la communauté gay trouvent que "Justify my Love" ouvre une brèche pour les non *straights* ? Madonna devient une icône gay ?

Des jeunes femmes nées en 1990 constatent que le monde d'après Madonna ne semble plus exactement le même pour les femmes, y compris en France ?

Une adolescente attend des heures devant un magasin pour acheter *Like a Prayer* « tout

5 En dessous de la vidéo d'une chanson de Barry Manilow intitulée "Could it be Magic" sur *Youtube*, quelqu'un-e a écrit : "For Melissa. The love of my life! ". De fait, la chanson comprend le vers suivants : « Sweet Melissa, angel of my lifetime ».

6 « I want to suggest that fandom is not simply a 'thing' that can be picked over analytically. It is also always performative ». C'est moi qui traduit.

chaud » ?

Grâce à Madonna, un fan de pop british., découvre qu'il aime aussi les chanteuses *mainstream* ?

C'est bien toutes ces variations, ces déclinaisons, ces translations qui font de Madonna ce qu'elle "est". Quel que soit son talent et celui des équipes qui travaillent avec elle depuis 30 ans, son succès⁷ est coproduit par les personnes qui parlent d'elle, qui assistent à ses concerts, qui achètent et téléchargent ses disques, ses films, ses livres, ses collections de mode et qui y trouvent des significations. Un point que ne contredit pas le fait que ses métamorphoses physiques, stylistiques, discursives, ses nombreux personnages au cinéma, les récits de ses clips et de ses photographies, son jeu avec les identités sexuelles, constituent autant de cadres propices à de nombreuses formes d'appropriations.

Lors d'un récent colloque consacré à David Bowie, Stéphanie Fremaux a proposé un analyse de ce dernier qui me semble également pertinente ici ⁸ ; Madonna est tout autant une prescriptrice (*curator*) qu'un support à partir duquel des significations propres sont produites par ses fans. Vous pouvez choisir les tableaux d'une exposition, vous ne pouvez pas décider ce que les gens y verront⁹. En d'autres termes, pour que Madonna trouble le genre, il ne suffit pas qu'elle le fasse mais que (certains de) ses fans l'interprètent ainsi. Cela signifie t-il que les productions de Madonna soient en quelque sorte neutres ? Que son impact sur la culture populaire, sur la place des femmes dans l'espace public et médiatique soit uniquement le résultat du travail des fans ? Le problème d'une telle question est de chercher des causes ou lieu de regarder l'interaction. Or, il me semble que la bonne démarche consiste plutôt à comprendre, et ce dans un même mouvement, la spécificité des productions de Madonna *et* les différents modes d'appropriations qui se sont développés et accumulés depuis ses débuts. C'est la relation qui importe, ce que Hennion (1993) appelle la médiation.

4 Les strates de l'histoire

Par ailleurs, pour mieux comprendre Madonna, ses fans et ce que cette relation fait au genre, il est aussi utile de considérer les strates historiques. On y distingue alors nombre des registres -travestissement, obscénité, parodies, mobilisation des cultures minoritaires, retournement des codes machistes- qui sont des constantes du monde du spectacle et de la musique nord-américains. Constantes qui impliquent artistes et réseaux de diffusion mais aussi audiences, cultures communes, transferts culturels. Ainsi, les *blackfaces*, originellement des blancs grimés en afro-américains, ont sillonné le monde l'Amérique du Nord du début du 19e siècle jusqu'à la fin des années 70. Ces shows prenaient souvent place dans des troupes de *burlesque*, un genre de spectacle satirique et souvent très obscène qui comprenait également des numéros de striptease (Lott, 1995). On rappellera également que les spectacles de travestissement en femme (*female impersonator*) sont très fortement ancrés dans les traditions nord-américaines et qu'ils sont fréquentés par un public hétérosexuel venant en famille assister à ces spectacles (Newton, 1972 ; Baker, 1994)¹⁰. Par ailleurs, il est aussi instructif de replacer Madonna dans une généalogie des stars qui nous permette là encore

7 Pour prendre la mesure du succès de Madonna, on rappelle que le disque *Confessions on a Dance Floor* de 2005 s'est vendu à au moins 12 millions d'exemplaires et que la tournée internationale *Rebel Heart Tour* de 2015 aurait attiré plus d'un million de spectateurs.

8 *New ways ever free : paysages et héritages de David Bowie*, journée d'études organisée par le laboratoire CAS (Nathalie Vincent-Arnaud, David Roche, Philippe Birgy, Emeline Jouve) à l'Université de Toulouse le 2 décembre 2016.

9 Mes remerciements à Stéphanie Fremaux pour ses suggestions.

10 On trouve la trace du travestissement dans nombre de films hollywoodiens comme par exemple dans *Some Like Hot* de Billy Wilder (1959), un succès public et critique, où Marilyn Monroe ne s'aperçoit pas que certains de ses accompagnatrices dans un spectacle sont des hommes.

d'appréhender des thématiques de son monde déjà disséminées auparavant. Citons d'abord Mae West, une actrice issue du Burlesque évoqué plus haut. En 1926, elle écrit et joue à Broadway une pièce intitulée *Sex* (325 000 spectateurs avant que la pièce ne fut interdite). L'année suivante, elle présente à l'extérieur de Broadway une pièce consacrée à l'homosexualité et aux travestis intitulée *Drag*, qui fut également interdite. Lorsqu'elle débuta à Hollywood dans les années 30, elle fut l'une des rares interprètes à être associée à la conception des scénarios des films où elle jouait. Tant dans ses rôles que dans (ce qui était décrit par la presse comme) sa vie privée, elle incarnait une figure de femme sexuellement libre et dominatrice, souvent entourée de jeunes hommes, conduisant elle-même ses affaires (Sochen, 2003). On peut aussi mentionner le crooner Rudy Vallée, probablement la première star *mass media* des USA et un des pionniers du microphone. Une biographie récemment parue montre qu'après avoir acquis une très forte audience lors d'émissions de radio, ses tournées attiraient des fans qui hurlaient lors des concerts et entouraient sa loge pour l'approcher. Son ténor léger fédérait un public très varié qui comprenait autant de femmes que d'hommes et de nombreuses classes sociales. Dès la fin des années 20, il fut la proie de violentes attaques de la part des conservateurs qui lui reprochaient le côté efféminé de sa voix et de sa musique. Il fut peu à peu marginalisé tandis, qu'à l'instar du baryton de Bing Crosby, le style crooner se "masculinisa" vocalement et devenait socialement acceptable (McCracken, 2015). C'est également à cette même époque que la musique populaire nord américaine fut découpée et répartie en styles musicaux (country, race music, folk), racialisée et genrée (Hagstrom Miller, 2010)¹¹. On ne s'efforça pas seulement de différencier les voix "noires" et "blanches" mais aussi celles des hommes et des femmes. Sous cet angle, *le cross-over* de Madonna, empruntant au disco, aux cultures gays et lesbiennes, aux images issues d'Hollywood, et se produisant avec des afro-américains et des hispaniques peut être compris comme une sorte de *feedback* réinventé de cette trame musicale, spectaculaire et médiatique de l'avant deuxième guerre mondiale.

5) Objections pragmatistes

a) La technologie du genre

Teresa de Lauretis utilise le concept de technologie du genre (2007, 37-94) pour décrire les dispositifs qui produisent et naturalisent le genre et son corollaire la norme hétérosexuelle. Car ces dispositifs ne produisent pas seulement la différence entre les hommes et les femmes mais aussi les femmes et les hommes¹². On sait que la troisième vague du féminisme, et notamment sa déclinaison universitaire, a abondamment documenté ce point. Prenant au sérieux le « on ne naît pas femme on le devient » de Simone de Beauvoir (1949!), les *gender studies* nous ont appris comment les sciences (et leurs récits) sont hétéronormées (Haraway, 1989), la nature féminisée (Gardey & Löwy, 2000), la technologie masculinisée (Oldenzel, 2004), comment le cinéma et Hollywood (re) produisent le féminin et le masculin (Mulvey, 1989 ; Lauretis 2007) et comment la différence des genres est sans cesse performée dans la vie quotidienne (Butler 1990 ; Wittig, 1992). Un peu à la façon dont Goffman (1974) décrit la vie quotidienne comme un théâtre où les simulacres permettent de faire tenir le monde social, nombre de ces travaux montrent que la différence doit être sans cesse performée pour tenir.

b) Études culturelles

D'une façon concomitante et convergente, les *cultural studies* insistent sur l'importance de la culture

11 Allison Graham (2001) montre comment ce processus de racialisation s'est notamment poursuivi dans le cinéma hollywoodien des années 60/70.

12 Monique Wittig conclut son texte *The straight mind* par les mots suivants : « Les lesbiennes ne sont pas des femmes » (1992 : 32). Autrement dit, une femme qui n'est pas destinée à un homme n'est pas une femme.

(au sens polysémique) et de ses diverses déclinaisons dans la production et la légitimation du pouvoir ou de ses contestations. On sait que la première vague des *cultural studies* s'est appliquée, d'une part, à cerner les différentes manifestations de la culture dans le monde contemporain (ex. Williams 1960 ; Hall, Evans et Nixon, 1997) et, d'autre part, a considéré la culture populaire comme un objet d'étude crédible (Hoggart 1970). Alors que l'école de Francfort (1944) considère les industries culturelles (radio, cinéma, télévision) comme autant d'expressions de l'aliénation contemporaine, les *cultural studies* insistent plutôt sur l'autonomie du champ culturel et sur ses dynamiques. De ce fait, la culture et les pratiques et les dispositifs qui l'accompagnent sont pensés comme des moments cruciaux de la société et non plus, comme le font nombre de marxistes, comme des reflets.

L'intérêt de cette approche est multiple.

En premier lieu, elle prend au sérieux l'idée gramscienne (2012) que les idéologies et les idéaux sont des instruments de (conquête du) pouvoir.

Deuxièmement, les discours sont bien plus que des mots, ils sont performatifs. Comme le dit Austin, dire c'est souvent faire. (1970). Et comme le propose Foucault, ces discours traduisent, expriment et naturalisent des organisations sociales :

« Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité. »
(Foucault 1971 ; 10-11)

Foucault est ici d'importance car nombre de ses travaux cherchent précisément à déterminer où se trouve l'*intersection* entre les discours et les corps, c'est-à-dire là où le pouvoir s'exerce. Cela l'amène à entreprendre une histoire de la sexualité (1976 ; 1984) mais aussi à documenter des dispositifs comme la clinique (1963) ou la prison (1975) qui matérialisent l'intersection.

Par extension et en continuité avec cette démarche, et c'est mon troisième point, les *cultural studies* prennent au sérieux les différents *discourses* qui s'expriment dans les médias, le cinéma, la musique, les cultures minoritaires ou dominantes et cherchent à comprendre ce qu'ils expriment, leurs usages, leurs liens avec les mouvements sociaux. Néanmoins, l'influence de l'école de Francfort et des avant-gardes reste néanmoins perceptible par le fait que nombre de travaux ont pour objectif de montrer que certaines sous-cultures (populaires) résistent au *mainstream* et ainsi constituent un pont vers l'émancipation (ex. Hall & Jefferson, 1975 ou Hebdige, 1979). Plutôt que de poser la dichotomie entre commerce et sous-culture, d'autres courant des *cultural studies* entreprennent d'examiner ce qui dans les œuvres *mainstream* se prête(r) à des appropriations et des usages authentiques.

c) Qu'est-ce qui fait sens ?

La plupart des auteur-es dont on a examiné plus haut les analyses sur Madonna opèrent la jonction entre les *gender* et les *cultural studies*. Il s'agit en effet pour elles/eux d'examiner si les productions de Madonna peuvent (ou non) s'apparenter à des technologies qui déferaient le genre. Il me semble que la méthodologie de Henderson, consistant à s'appuyer sur un corpus d'articles de presse, a l'avantage de parler plutôt de ce que dit une partie de la communauté LGBT que de prétendre que le clip "Justify My love" serait en lui-même *queer*. Car en effet, il est fort possible que certain-es y voient des clichés hétérosexuels, et éculés, sur le lesbianisme, l'homosexualité ou le SM. Dans un même ordre d'idées, lorsque Gaunlett parle d'un féminisme populaire, il en trouve autant la manifestation dans les productions de Madonna que dans l'apparition et le succès de stars comme Lady Gaga et Beyonce qui affirment leur indépendance de femmes et d'artistes. Autrement dit, ce sont bien ces deux générations d'artistes *et* de public qui donnent corps à ce féminisme. Ce fait

social n'existe pas sans l'apport de la génération Lady Gaga/Beyonce et des “mes” étudiantes. Conséquemment, les analyses de Henderson et Gaunlett prouvent que le monde de Madonna ne se prête pas à de l'*empowerment* parce qu'il est polysémique mais plutôt que des interprétations, des pratiques différentes *et* divergentes l'ont interprété et produit comme tel dans le monde social.

Une approche de type sociologique, revendiquant par ailleurs son féminisme, ne porte pas d'appréciation sur la qualité de l'offre ni sur celle de l'appropriation, elle documente ce que des individus et des groupes sociaux comme les fans produisent avec des formes sociales. Lors d'une enquête de Tia Denora sur la puissance érotique de la musique, celle-ci a constaté que certains couples hétérosexuels diffusaient de la musique classique pendant qu'ils faisaient l'amour (2011 : 89-111)¹³. Mais, elle a également compris que certains partenaires n'appréciaient pas toujours le choix des musiques ou même le fait de recourir à de la musique. Autrement dit, les couples n'avaient, premièrement, pas besoin d'une musique expressément érotique mais d'une musique qu'ils *jugeaient* érotique, par exemple Beethoven. Deuxièmement, une même musique n'était pas forcément interprétée de la même façon par des personnes engagées ensemble. Si pour reprendre l'expression de Denora, la musique n'a de sens qu'en action et non pas en elle-même alors l'option de McClary visant à démontrer génétiquement la qualité de la musique de Madonna est problématique. Pour la raison évoquée à l'instant, ni Beethoven ni Madonna ne sont en eux-mêmes érotiques, mais aussi parce que McClary ne dit pas comment ou pourquoi son analyse musicologique de “Live to Tell” peut-être perçue par ses auditeurs/trices. Or, on n'a en effet pas besoin de savoir comment marche un moteur pour piloter une voiture et en cas de panne il n'est pas certain que les garagistes et les propriétaires soient d'accord sur les causes de la panne. Les problèmes des analyses de Whiteley et de McClary, et avec elles tout un pan des *cultural studies*, c'est qu'elles entendent déterminer la signification sociale des œuvres indépendamment de ce qu'en font les usagers ou bien encore qu'elles entendent accorder aux œuvres une vocation émancipatrice. De ce fait, elles en restent à la croyance, que l'on retrouve dans les démarches génétiques et sémiotiques selon laquelle une bonne lecture peut venir à bout de la signification d'une œuvre. Or, on ne peut pas déclarer qu'une œuvre est ouverte et en même temps dire ce qu'elle signifierait ou permettrait en elle-même.

Est-ce à dire pour autant qu'une approche pragmatiste relativise le fait que des technologies de genre construisent et naturalisent les hommes, les femmes, les normes sexuelles, que la grammaire et la botanique plaquent du masculin et du féminin sur des choses (une table) et des êtres (du pollen) ? Que le cinéma et les spectacles fabriquent du masculin et du féminin ? Non pas. Les conventions et les normes sociales pèsent bien sur les membres d'une société, à tous les moments de la vie ordinaire comme dans les fictions, ils imprègnent bien nos corps. Toutefois, leur efficacité ou leur fragilité ne sont pas relatives à leur essence ou leur structure, elles dépendent fondamentalement du crédit que les individus et les collectifs y accordent ou pas. Si un ordre social (patriarcal, économique etc.) peut s'effondrer c'est bien parce que nous n'entendons pas tous la même chose dans une chanson de Madonna et qu'à un moment quelque chose dissone. Dire que ce moment peut être causé par une œuvre signifie que l'on perçoit soudain quelque chose d'autre et qu'alors ce quelque chose est mobilisé ailleurs. On ne saurait en déduire qu'une œuvre est bonne, mauvaise, progressiste ou réactionnaire. En somme, même le *queer* est une construction sociale.

François Ribac

Références

Austin, J. L. *Quand dire c'est faire* (Traduction de G. Lane). Seuil. Paris, 1971.

13 Le chapitre s'intitule *Music and Erotic Agency – Sonic Resources and Social-Sexual Action*.

- Baker, Roger. *Drag. A History of Impersonation in the Performing Arts*. Cassell. London, 1994.
- Baym, Nancy K. *Tune In, Log on: Soaps, Fandom, and Online Community (New Media Cultures)*. Sage. London, 2000.
- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe, tome I: Les faits et les mythes*. Gallimard. Paris, 1949.
- Butler, Judith. *Trouble dans le Genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (Traduit par Cynthia Kraus). La Découverte. Paris, 2005 (1990).
- DeNora, Tia. *Music in Action. selected essays in sonic ecology*. Ashgate. Farnham, 2011.
- Duffett, Mark (ed) . *Popular Music Fandom: Identities, Roles and Practices*. Routledge. New York: 2014.
- Dyer, Richard. *The Culture of Queers*. Routledge. London, 2002.
- Dyer, Richard. *Le star système hollywoodien/ Marilyn Monroe et la sexualité* (Traduit par N. Burch, J. Nacache et S. Meininger). L'Harmattan. Paris, 2004.
- Faith, Karlene. *Madonna, Bawdy and Soul*. University of Toronto Press., 1997.
- Foucault, Michel. *Naissance de la clinique*. Quadrige/PUF. Paris, 1963.
- Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Gallimard. Paris, 1973.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Gallimard. Paris, 1975.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité I, II. Et III La Volonté de savoir*. Gallimard. Paris, 1976 et 1984
- Frith, Simon. *The Sociology of Rock*. Constable. London, 1978.
- Frith, Simon, et Andrew Goodwin (ed). *On Records. Rock, Pop and the Written Word*. Routledge, London, 1990.
- Gauntlett, David, "Madonna 's daughters. Girl power and the empowered girl-pop bearckthough". p. 162-175 in Fouz-Hernandez, Santiago & Jarman-Ivens, Freya (ed) *Madonna's Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations. 1983-2003*. Ashgate. Aldershot, 2004.
- Girard, Eliane, et Brigitte Kermel. *Fan Attitude*. Libro. Paris, 2002.
- Graham, Allison. *Framing the South*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, 2001.
- Gramsci, Antonio. *Guerre de mouvement et guerre de position*. La Fabrique. Paris, 2012.
- Guilbert, Georges-Claude. *Le Mythe Madonna*. Nouveau monde. Paris, 2004.
- Goffman, Erving. *Les cadres de l'expérience* (Traduit par Isaac Joseph). Éditions de Minuit. Paris, 1974.
- Goffman, Erving. *L'arrangement des sexes* (Traduit par Hervé Maury). La Dispute. Paris, 2002.
- Hagstrom Miller, Karl. *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Hennion, Antoine. *La Passion Musicale, une sociologie de la médiation*. Métailé. Paris, 1993
- Hall, Stuart, et Tony Jefferson, éd. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Routledge. London, 2003 (1975).
- Hall, Stuart, Jessica Evans, et Sean Nixon (ed) *Representation Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications Ltd., 1997.
- Haraway, Donna. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. Routledge. New York, 1989.
- Hartley, John. *A Short History of Cultural Studies*. Sage Publications. London, 2003.
- Hawkins, Stan (ed) *Queerness in Pop Music: Aesthetics, Gender Norms, and Temporality*. Routledge. New York, 2016.
- Hebdige, Dick. *Subculture; the meaning of style*. Taylor. London, 2002 (1979).
- Henderson, Lisa, Justify My Love : Madonna & the Politics of Queer Sex", p.107-145 in Schwichtenberg, Cathy (ed) *Madonna Connection. Representational Politics, Sbcultural Identities and Cultural Theory*. Westview Press. Boulder, 1993.
- Hills, Matthew. *Fan Cultures*. Routledge. New York, 2002.

- Hoggart, Richard. *La culture du pauvre*. Éditions de Minuit. Paris, 1970.
- Horkheimer, Max, et Theodor W. Adorno. *La dialectique de la raison*. Galimard. Paris: 1974 (1944)
- Lauretis, Teresa de. *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg* (Traduit par Marie-Hélène Bourcier). La Dispute. Paris, 2007.
- Lott, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford University Press. Oxford, 1995.
- Madonna, Steven Meisel, et Glenn O'Brien. *Sex*. Warner Books Maverick Callaway, 1992.
- McClary, Susan. *Ouverture féministe. Musique, genre, sexualité*. Philharmonie de Paris/La rue musicale. Paris, 2015.
- McCracken, Allison. *Real men don't sing. Crooning in american culture*. Duke University Press. Durham, 2015.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. MacMillan., 2009 (1989).
- Newton, Esther. *Mother Camp. Female Impersonators in America*. The University of Chicago Press. Chicago, 1979.
- Oldenziel, Ruth. *Making Technology Masculine:Men, Women, and Modern Machines in America, 1870-1945*. Amsterdam University Press. Amsterdam, 2004.
- Penaloza, Lisa. "Consuming Madonna then and now. An examination of the dynamics and structuring of celebrity consumption". In *Madonna's Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations. 1983-2003*, Ashgate., 175-92. Aldershot: Fouz-Hernandez, Santiago & Jarman-Ivens, Freya, 2004.
- Ribac, François. "Du rock à la techno, entretien avec Simon Frith" p. 70-81 in *Mouvements*, n° 42 novembre 2005.
- Ribac, François, et Gulia Conte. *Les stars du rock au cinéma*. Armand Colin, 2011.
- Ribac, François. "L'apprentissage des musiques populaires ; une approche comparatiste de la construction des genres" p. 129-146 in Sylvie Ayrat et Yves Raibaud (et al.) *Pour en finir avec la fabrique des garçons* (Volume II). Éditions MSH d'Aquitaine, Bordeaux, 2014
- Robertson, Pamela. *Guilty Pleasure. Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Tauris. London, 1996.
- Schwichtenberg, Cathy (ed) *Madonna Connection. Representational Politics, Sbcultural Identities and Cultural Theory*. Westview Press. Boulder, 1993.
- Sochen, June. *Mae West. She Who Laughs, Lasts*. Harlan Davidson. Arlington Heights, 1992.
- Usher, Bethany & Fremaux, Stéphanie & "Turn Myself to David Bowie in the 1990s and Discovery of Authentic Self" p.56-82 in Evereux, Eoin, Dillane Aileen & Power, *Martin David Bowie Critical Perspectives*. Routledge, London, 2015.
- Vermorel, Fred, et Judy Vermorel. *Starlust. The Secret Fantaisies of Fans*. VH Allen. London, 1985.
- Williams, Raymond. *Culture and society, 1780-1950*. Anchor Books. New York, 1960.
- Whiteley, Sheila, "Seduced by the Sign" p. 259-276 in Whiteley, Sheila (ed) *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Routledge. 1997.
- Wittig, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Beacon Press. Boston, 1992.