The Emancipation of Mimi ?

Les enjeux du tournant communicationnel de Mariah Carey

The Stakes of Mariah Carey's Image Change

Gérôme Guibert

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/2681>

DOI : 10.4000/volume.2681

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 65-91

ISBN : 978-2-913169-30-2

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Gérôme Guibert, « *The Emancipation of Mimi ?* », *Volume !* [En ligne], 8 : 2 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 07 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2681> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2681>

The Emancipation of Mimi¹ ?

Les enjeux du tournant communicationnel de Mariah Carey

par

Gérôme Guibert

Université Paris III

Résumé : Signée chez Sony, puis chez Universal, Mariah Carey est une chanteuse américaine née en 1970 qui a vendu plus de 150 millions d'albums depuis les débuts de sa carrière professionnelle en 1990. Une analyse superficielle pourrait laisser penser qu'il s'agit d'une interprète façonnée par les majors pour interpréter des titres calibrés en fonction de la demande (Guibert, 1998). Pourtant, le fait qu'elle écrive ou coécrive la quasi intégralité de ses chansons et qu'elle soit elle-même productrice de ses enregistrements en font une exception dans le domaine des variétés (« *pop music* » aux États-Unis), et encore davantage des femmes interprètes. Cette contribution s'intéresse à la présentation de soi opérée par Mariah Carey qui a radicalement évolué dans la seconde partie des années 1990. De chanteuse à voix se présentant en robe du soir pour exécuter un répertoire *mainstream* comprenant une majorité de ballades, elle est devenue une interprète de R&B au look sexy et provoquant qui revendique ses origines africaines américaines. Mariah Carey justifie ce virage, en tant que femme, en utilisant un argumentaire d'émancipation personnelle. À partir d'éléments théoriques issus des *cultural studies*, et plus spécifiquement aux *postcolonial studies* et aux *gender studies*, on peut successivement lire les prises de paroles publiques de la chanteuse comme une preuve d'aliénation, de résistance ou encore comme une stratégie économique de promotion de carrière. Au-delà de paradigmes balisés, le cas étudié montre ainsi la complexité du travail sur des corps spécifiques dans le cadre des études de célébrités.

Mots-clés : *Mariah Carey – résistance – africain-américain – féminisme – stratégie – mainstream – R&B*

« La culture populaire, non pas de masse mais directement accessible sans affiliation à des groupes de proximité, de goût, de sensibilité, d'apprentissage, par exemple le rap [...] est certes instrumentalisé par les industries culturelles, mais ces industries ne sont pas uniquement des facteurs d'homogénéisation culturelle : la « marchandisation » tend au moins autant à spécialiser ces produits en fonction des marchés qu'à les stéréotyper. Elle va au devant des particularités culturelles [...]. L'élaboration et la codification sont à l'œuvre dans tous les types sociaux de culture [...]. » (Passeron, 2002 : 160-161)

« La performance drag joue sur la distinction entre l'anatomie de l'acteur de la performance et le genre qui est l'objet de cette performance [...] En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence. » (Butler, 2005 : 260-261)

« Un certain nombre d'européens ne comprennent pas vraiment le christianisme. Ils pensent que si tu es religieuse, tu dois t'habiller comme une nonne. Ce n'est pas le cas, tu peux t'amuser et être sexy. Ce n'est pas ton apparence qui compte, c'est ce que tu as en toi [...]. En plus, nous ne sommes pas à moitié nues dans la rue, ce n'est qu'un costume de scène » (Destiny's Child – Beyoncé et Michelle, 2001 : 38²).

L'épistémologie des sciences sociales dépend de l'aire culturelle ou civilisationnelle dans laquelle elle se développe. Ainsi, dans chaque pays, dans chaque discipline, des écoles de pensée abordent les phénomènes sociaux à partir d'hypothèses, de méthodes et de théories par définition restreintes, laissant au passage des angles morts, des points aveugles. Toutefois, l'accumulation des résultats permet l'étude de la réalité sociale « en écheveaux » (J.C. Passeron, 1990). De ce point de vue, dans l'état de

1. Titre du onzième album de Mariah Carey édité en 2005.

2. Interview Destiny's Child – Beyoncé et Michelle, *Groove R&B*, juillet 2001, hors série, p.38.

la littérature en sciences sociales concernant le champ musical, la confrontation des recherches anglo-saxonnes influencées par les *cultural studies* avec celles des sociologues européens a mis en évidence des compétences mais aussi des limites croisées. Du côté de la sociologie, des *corpus*, des terrains et des méthodes limités, mais aussi délimités, de manière à privilégier la cohérence et la validité scientifique des résultats. Du côté des *cultural studies*, des concepts « flottants » et une polysémie généralisée du sens (Maigret, 2003) en fonction d'une position revendiquée du chercheur, mais également, à l'inverse, effet éminemment nouveau et stimulant, la découverte fréquente de tendances ou de résultats décisifs jusque-là passés inaperçus ou ignorés. C'est ce que montrait par exemple Simon Frith (2004) en rappelant que, à la fin des années 1960, la sociologie anglaise qui s'intéressait aux milieux ouvriers n'avait pas perçu la montée des mouvements culturels liés à l'écoute et à la pratique des musiques populaires (par exemple, rock'n'roll, teddies, mods, rasta...) à l'œuvre chez les jeunes prolétaires. Ces derniers seront révélés à la recherche et étudiés par S. Hall et ses étudiants à Birmingham (Hall et *al.*, 1976). Mais en plus du « sens du style » et la « résistance à travers les rituels », les *cultural studies* vont s'intéresser aux stars médiatiques (*celebrity studies*) et à l'attachement qu'elles peuvent générer. Elles vont chercher à étudier ces personnalités publiques au-delà de la critique de la marchandisation, notamment en prenant en compte les significations qu'en donnent les *fans*, s'intéressant dans cette optique aux minorités de genre ou aux conséquences du postcolonialisme.

Issu d'un travail encore en gestation basé sur un corpus d'interviews de la chanteuse entre 1995 et 2009, c'est dans cette perspective initiée par les *cultural studies* que se place cet article, qui prend au sérieux l'analyse d'une chanteuse au succès commercial hors norme et de sa production – par définition très peu étudiée par les sciences sociales en tant qu'œuvre spécifique (Martin, 2009). Pourtant, cette contribution s'écarte des *cultural studies* car le sujet du travail est bien l'artiste elle-même, et l'étude s'intéresse davantage aux problématiques de production plutôt qu'aux logiques de réception et de réappropriation (Hesmondalgh, 2007). Au-delà donc d'une analyse superficielle et pressée qui verrait en Mariah Carey une chanteuse formatée par la demande et pilotée par l'industrie culturelle, l'article passe en revue les stratégies de « présentation de soi » opérées par l'artiste et le virage radical qu'elle a négocié dans la seconde partie des années 1990. On montrera que ce dernier se déroule simultanément dans trois domaines (qui s'entrecroisent), d'abord celui

du genre et de sa performance, ensuite celui du positionnement par rapport aux représentations ethniques, enfin celui des logiques entrepreneuriales, c'est-à-dire le rôle de la chanteuse dans l'élaboration et la commercialisation économique de son œuvre musicale. On discutera ainsi de quelques questions posées au féminisme par le comportement de Mariah Carey. Son positionnement peut-il être considéré comme postféministe, dans le sens où il porterait des revendications d'émancipation individuelle tout en faisant sienne une image de « femme objet » combattue dès les mouvements de libération de la femme des années 1960 et 70 (McRobbie, 2009)?

La technique et le répertoire d'une « chanteuse « à voix »

Mariah Carey édite son premier album éponyme en 1990 et obtient dans l'année même un succès commercial peu courant. Les quatre singles de ce premier album seront tour à tour classés numéro 1 des ventes aux États-Unis, alors que la chanteuse remportait le Grammy Award du meilleur nouvel artiste³. À l'époque, elle est considérée comme « une chanteuse à voix », reconnue avant tout pour sa capacité vocale extraordinaire, avec un ambitus de cinq octaves (Prescot, 2000), ce potentiel étant mis en valeur par une technique acquise dans sa formation initiale, notamment prodiguée par sa mère, chanteuse d'opéra (*ibid.*). Mariah Carey fait plusieurs fois sensation lors de prestations en direct en début de carrière, par exemple lorsqu'elle interprète son tube « Emotions » (son septième n° 1 consécutif) en 1991 aux MTV Video Music Awards. Elle atteint alors le sol dièse situé trois octaves et demi au dessus du do central, l'une des notes les plus hautes produite par une voix humaine dans l'histoire de la musique enregistrée (Frere-Jones, 2007 : 23). Elle peut chanter très bas, comme un alto, et extrêmement haut comme un soprano colorature. Pour Sasha Frere-Jones (*ibid.*), ses possibilités vocales « la place dans la lignée d'une « pop théâtralisée » [pop's theatrical lineage] en compagnie de chanteuses comme Barbara Streisand » (*ibid.*) ou encore Céline Dion ou Whitney Houston (Ankeny, 2001 : 610). D'un point de vue thématique, nombre de ses succès ont convaincu un public qui n'écoute

3. Équivalent américain des victoires de la musique.

The Emancipation of Mimi ?

pas de rock ou de rap mais préfère les ballades (citons parmi ses numéros 1, « Vision of Love » (1990), « Thank God I found You » (1999), « My All » (1998)), chansons d'amour qui, pour citer Frere-Jones (*Ibid.*) privilégient « l'expression d'émotions chastes⁴ ». Ainsi, avec « All I Want for Christmas is You », le single extrait de son album de chants de Noël publié en 1994, elle réalisera un « christmas classic », son album de Noël étant toujours celui qui, à l'heure actuelle, reste le plus vendu de tous les temps dans cette catégorie.

En cette première moitié des années 1990, ces caractéristiques font de Mariah Carey une chanteuse de variétés peu reconnue par le milieu des critiques musicaux. Comme en témoigne Jean Eric Perrin (ancien rédacteur en chef de *Best*, puis de l'édition française de *Rolling Stones*), « Longtemps j'ai détesté Mariah Carey! C'était en 1994 [...] Mariah Carey alignait en série des chansons calibrées et prévisibles. Une gymnaste des octaves, en robe du soir de soie grège un peu ringarde » (Perrin, 2006 : 27). Le parcours de la chanteuse est alors présentée comme « un conte de fée », une histoire qui se rapproche de celle de Céline Dion, par le rôle qu'y joue un homme âgé comme « mentor ». C'est en effet Tommy Mottola, le directeur de Columbia Records de vingt ans son aîné, qui fait signer à Mariah Carey un contrat d'artiste en 1990 chez Sony après avoir entendu sa voix sur une cassette démo (il l'épousera en 1993). Dès lors, ce qui caractérise Mariah Carey, c'est sa longévité en tête des classements (les succès tardifs dans la carrière longue d'un artiste ayant débuté en tête des ventes étant rares), puisqu'elle ne quitte pas le Top 100 des ventes américaines durant toute la décennie. Elle enchaîne 12 numéros un entre 1990 et 1998, ce qui l'amène à sortir un album composé de ce répertoire en tête des charts (#1's, 1998) et à écrire dans les notes de pochette « c'est un album de n° 1, ce n'est pas un album *greatest hits*! C'est trop tôt. Je n'ai pas assez enregistré pour cela! » (Erlevine, 2003, 600).

4. Même si une double interprétation est toujours possible. Ainsi, à propos du titre « Vision of Love », pour Michael Slizak (2005), « From those opening sci-fi-esque synths to that signature dog-whistle high note, Mariah's very first single is inspired : Even folks who object to her trademark vocal excesses are hard-pressed to fault this rousing, gospel-tinged song about finding "the one that I needed." Though it's not clear if she's celebrating a secular love or her relationship with a higher power, this exuberant ballad is a near-religious listening experience. » [<http://www.ew.com/ew/article/0104828300.html>], accès le 31/08/2011.

Quelques exemples de la première période :

Mariah Carey, 1990.

MTV Unplugged, 1992.

Music Box, 1993.

Daydream, 1995.

Le triple tournant de Mariah Carey : la stratégie et ses conséquences

En 1997, Mariah Carey opère un changement radical dans la présentation qu'elle donne d'elle-même dans l'espace public, et ce à plusieurs niveaux, aussi bien pour des raisons personnelles que de stratégie économique. De ce point de vue, l'objectif est sans doute de toucher un nouveau public (plus jeune et davantage africain-américain qu'europpéen-américain) tout en conservant l'ancien (Cachin, 1999 : 60). Cette stratégie fonctionne, au moins en partie⁵, puisque Mariah Carey est l'artiste femme ayant le plus vendu d'enregistrements de tous les temps. Elle compte aujourd'hui 18 titres classés n° 1 aux États-Unis. Elle est la première artiste femme ayant atteint ce niveau et devance Elvis Presley – qui en compte 17. Seuls les Beatles en comptent davantage, avec 20 titres. On abordera successivement les évolutions de Mariah Carey qui sont liées à la féminité, au positionnement par rapport à la communauté africaine-américaine et au *leadership* en termes de production.

5. La fréquence des succès dans les années 2000 sera moins importante que dans les années 1990, et sa carrière sera plus accidentée durant cette décennie, mais cela ne pourra être détaillé, pour des raisons de format, dans le cadre de cet article.

Mariah Carey, une femme émancipée? Couverture de *Musique Info Hebdo*, 8 juin 2001.

Butterfly : l'émancipation déclarée de la « femme »

En 1997, Mariah Carey divorce et change son paraître. Dans le cadre de sa communication officielle, pour les couvertures de ses disques, ses clips ou les images promotionnelles de ses œuvres, elle va privilégier les photos en pied plutôt que les portraits et s'habiller de plus en plus sexy, montrant successivement par la nudité des parties de son corps : son dos, puis son ventre, puis ses cuisses. Elle va renouveler sa garde robe, privilégiant les tenues moulantes ne couvrant pas les genoux, puis les mini-shorts (bientôt déboutonnés, avec ceinture ouverte) et les talons aiguilles. Elle va proposer des poses de plus en plus suggestives, levant par exemple les bras pour donner à voir ses aisselles et mettre en avant sa poitrine, ou posant allongée sur le dos ou sur le ventre, sur des canapés, des lits, ou, plus tard, des capots de voiture. De ce point de vue, le clip du titre « Heartbreaker remix » (1999) dans sa version avec Da brat et Missy Elliott⁶, intéresserait particulièrement les sémiologues... On y voit la chanteuse en maillot de bain deux pièces et talons hauts nettoyer une voiture de sport décapotable armée d'un seau et d'une éponge particulièrement mousseuse, alors que deux passagers satisfaits sont assis dans le véhicule et regardent la chanteuse⁷.

C'est l'album *Butterfly*, réalisé en 1997, alors que la procédure de divorce d'avec Mottola est en cours, qui marque de ce point de vue une rupture⁸. Pour Mariah Carey, « C'est toujours mon album préféré. Il représente la liberté artistique, et la liberté en général pour moi. Un virage personnel décisif⁹ » (Carey, 2009 : 4). Le titre lui-même, au-delà d'une liberté retrouvée et donc de l'envol, évoque la notion de « papillonnage ». À compter de ce moment-là,

6. <http://www.youtube.com/watch?v=BC2RfSuqsEo>

7. L'un deux n'est autre que Snoop Dogg, un rappeur à la réputation particulièrement sulfureuse, notamment parce qu'il sera à l'origine peu de temps après du premier film mêlant musique hip hop et scènes pornographiques (*Snoop Dogg's Doggystyle*, 2001, Hustler), ce qui n'empêchera pas Mariah Carey de retravailler avec lui, notamment sur *The Emancipation of Mimi* (2005).

8. La page Wikipédia consacrée à l'album aborde notamment l'histoire de la réception de l'album et du nouveau style du clip pour le titre « Honey », qui met en scène une Mariah en robe à décolleté plongeant et talons hauts qui, prisonnière au début, réussit ensuite à s'évader. [[http://en.wikipedia.org/wiki/Butterfly_\(Mariah_Carey_album\)#cite_note-nickson8-34](http://en.wikipedia.org/wiki/Butterfly_(Mariah_Carey_album)#cite_note-nickson8-34)].

9. Notre traduction de « It's still my favorite album. Its represents artistic freedom – and freedom in general – for me. A huge personal turning point. »

The Emancipation of Mimi ?

Mariah Carey reliera son divorce et son nouveau look comme deux facettes de la même revendication, celle de la revanche d'une femme libérée, se faisant la porte parole de tous ceux qui cherchent « à s'émanciper¹⁰ ». On retrouve dans les interviews qu'elle donne cette posture argumentaire, quelles que soit les provocations des journalistes dans les questions qu'ils posent.

« Q : ton image au fil des ans et des clips, tend de plus en plus vers celle de la « pouffe » ?

R : Je ne pense pas être une bimbo ! Au début de ma carrière, tout le monde voulait que j'ai l'air « sérieuse ». Je peux être sérieuse quand il le faut. » (Perrin, 2006 : 29)

Q : Une chanteuse qui a un physique comme le vôtre doit-elle constamment prouver qu'elle a plus de voix ?

R : Merci, c'est très gentil de me dire cela mais honnêtement je me trouvais horrible dans mes premières vidéos. [...] Pour les autres ils sortaient le grand jeu et moi j'avais des clips ennuyeux. » (Cachin, 1999 : 62)

Dans le même temps, elle spécifiera bien l'aspect carnavalesque et théâtral de cette manière de se montrer en public, séparant la personne publique de la personne privée, comme le montre par exemple l'interview suivante :

« Q : Ce n'est pourtant pas innocent d'apparaître d'une façon de plus en plus sexy, au fur et à mesure de ta carrière.

R : J'appelle ça la liberté. Ma liberté de m'être éloignée de gens oppressants, qui me voulaient avec une image figée. Parce qu'ils se sentaient en insécurité vis-à-vis de moi. Mais maintenant je peux faire tout ce que je veux. Et puis, rien n'est aussi sérieux que ça. Je m'explique : quand des gens affichent une image sexy, et ne vont pas plus loin que cette image, c'est une chose. Mais on peut ajouter un peu d'humour et de distance dans tout ça, non ? C'est ce que je fais, moi. Dans la vraie vie, je ne suis pas une allumeuse, j'ai des relations normales avec les gens, et je m'habille de façon normale. » (Perrin, 2006 : 30)

10. D'autant plus que Tommy Mottola avait à l'époque la réputation d'être un « tyran » dans le comportement adopté envers ses artistes, en particulier envers sa femme Mariah Carey. Je dois cette information à Franck Freitas (com. pers.).

Par ailleurs, au-delà du paraître, Mariah Carey revendique une exigence de la performance vocale tout en spécifiant que cela ne suffit pas à établir la pertinence d'une proposition musicale qui doit intégrer une dimension performative :

« Q : Vous avez une voix très puissante et pourtant on vous a souvent considéré comme une belle plante.

R : Je pense que les gens dans l'industrie du disque ont un certain cynisme et l'auront toujours. Et même si les maisons de disque peuvent lancer une « hype » une fois, deux fois, trois fois même, elles ne peuvent pas faire n'importe quoi. L'image n'est pas tout [...]. J'ai de la voix et en plus j'ai débarqué à une époque où il y avait plein de non-chanteuses. Le truc c'était d'être chanteuse/danseuse, pas simplement d'interpréter sur différents octaves des ballades rétros. » (Cachin, 1999 : 60)

Butterfly, 1997.

Rainbow, 1999.

Heartbreaker, 1999.

Touch My Body, 2008.

Avant de revenir sur les enjeux de la posture publique de Mariah Carey du point de vue du genre, abordons le second tournant opéré par la chanteuse à la même période, qui se base sur son origine.

Rainbow : la revendication de l'africaine-américaine métissée, interprétant du R&B

De chanteuse à voix, Mariah Carey va glisser vers la catégorie « chanteuse R&B », se rapprochant de la communauté africaine-américaine auprès de laquelle elle va revendiquer son appartenance. On retrouvera cette affirmation à la fois dans les discours et la musique de la

The Emancipation of Mimi ?

chanteuse. De mère irlandaise, mais de père moitié Vénézuélien et moitié noir américain, Mariah Carey a la peau particulièrement claire et les cheveux bouclés. Cependant, quelle que soit l'image qu'elle dégage et la couleur de sa peau, elle appartient, selon les conventions en vigueur aux États-Unis à la minorité africaine-américaine de par ses origines (Parent, 2007). Après avoir été longtemps comparée aux chanteuses à voix d'origine « blanche », Mariah Carey va expliciter son positionnement identitaire après son divorce d'avec Mottola (d'origine

italienne), jusqu'à son remariage avec le présentateur télé africain-américain Nick Cannon en 2009. En 1999, l'album *Rainbow* participe de son nouvel argumentaire :

« Q : Pourquoi titrer votre album *Rainbow* (arc en ciel) ?

R : Pour plein de raisons, c'est un symbole qui évoque le mélange de couleurs et c'est ce que je suis, un mix de couleurs » (Cachin, 1999 : 62)

Un an plus tôt, l'anthologie des musiques africaines-américaines *R&B, from doo wop to hip hop*¹¹ publiée pour les 100 ans du label Sony contient un titre de Mariah Carey. La chanteuse est clairement catégorisée en fonction de son origine et référencée dans la lignée des chanteuses de la catégorie :

« Once upon a time an Irish-Venezuelan-African-American princess named Mariah was born on Long Island [...] she had soul in her voice and Aretha next lyric in her heart » (Prescot, 2000).

Musicalement, dès ses débuts, Mariah Carey se distingue des autres chanteuses à voix par son usage du mélisme,

Une chanteuse noire américaine ? Mariah Carey en couverture de *Miss Ebene*, magazine « communautaire » français (2009).

11. Dans le *Billboard* américain qui publie depuis les années 1930 les chiffres de vente de disques figurent un certain nombre de *charts* spécialisés (« séries »), dont celui consacré aux musiques noires appelé successivement « race records » (années 1930), puis « rhythm'n'blues (R&B) » (1949) puis « soul music » (1949), puis « black music » (1982) puis à nouveau « R&B » (années 1990).

une technique vocale qu'on trouve déjà dans le chant grégorien mais qui est utilisée couramment dans les célébrations religieuses des églises réformées utilisant le répertoire negro spiritual et le gospel Afro-Américain (Frere : 26). Le mélisme consiste à faire successivement varier sur plusieurs notes consécutives la même syllabe, et cette technique a fait école auprès de la majeure partie des chanteuses R&B, jusqu'à devenir une mode auprès des postulants à l'émission de télé-réalité *American Idol* (mais aussi à son équivalent français *La Nouvelle Star*). Le mélisme a ainsi dépassé le répertoire R&B pour atteindre la pop (en français « la variété »), Mariah Carey ayant joué un rôle important dans cette diffusion (Ankeny, *op. cit.*).

Mais au-delà du mélisme, et au-delà même des *samples* puisés dans le répertoire historique des musiques africaines-américaines que la chanteuse commence à utiliser dès 1993¹², le tournant explicite dans la musique de Mariah Carey viendra au moment où elle commence à inviter des rappeurs pour assurer les couplets de ses chansons. Une pratique effectuée régulièrement depuis *Butterfly* (1997) et inaugurée par le remix de son titre de 1995 « Fantasy »¹³.

« [...] La musique que j'écoute, c'est essentiellement du gospel et du rap. Il y a des chansons que j'ai faites avec des rappeurs, en 1995, que les médias ignorent peut-être. Comme « Fantasy » avec Ol'Dirty Bastard. Je n'étais pas autorisée, auparavant, à sortir en single mes chansons préférées. Ou alors je pouvais le faire, mais ils me disaient (d'un ton colérique) « ça va ruiner ta carrière » ! Je leur répondais « non, ce n'est pas grave, c'est juste une chanson ». Mes racines sont dans la musique R&B. Je suis moitié noire, moitié blanche, je ne suis pas une chanteuse pop [...]. Je laisse Céline Dion faire son numéro. On ne vient pas du même univers. Elle ne fait pas de up tempo, or moi j'ai besoin de faire des disques hip hop dans l'esprit. » (Perrin, 2006 : 30)

12. À commencer par la boucle du « Blind Alley » de The Emotions (1971) reprise pour le titre « Dreamlover » (1993) mais rendue célèbre dans le hip hop par le « I can't no half Steppin' » de Daddy Kane (1988).

13. L'original figurant sur l'album *Daydream* (1995). Le remix du morceau fut enregistré alors que le titre « Fantasy » était déjà numéro 1 (Il apparaît sur la compilation de n° 1 de 1998 éditée par la chanteuse chez Sony). Le rappeur Ol'Dirty Bastard (du Wu Tan Clan) qui s'y illustre, était alors en prison et est mort d'overdose en 2004.

The Emancipation of Mimi ?

Avec l'enregistrement de *Rainbow*, en 1999, elle montre le milieu qu'elle côtoie, qui est celui du hip hop.

« Je suis de New York et j'y habite, comme tous mes potes [...] le programmeur de la radio Hot 97 est un bon ami et c'est grâce à lui qu'il y a eu la connexion Mobb Deep. La communauté hip hop n'est pas dure à rencontrer. Si tu connais une personne c'est presque comme si tu les connaissais tous. Jay-Z et moi avons des copains en commun et on se connaît depuis un paquet de temps » (Cachin, 1999 : 60)

Après la collaboration avec Ol'Dirty Bastard, en 1995, ont notamment suivi Mobb Deep (1997), Jay-Z (1999), Snoop (1999, 2005), West Side Connection (2003), Jadakiss (2005), T-Pain, Young Jeezy (2008), soit un échantillon de rappeurs ayant une image « hard core » (c'est-à-dire dure, violente). En proposant cette sorte d'appariement entre mélodie de chanteuse à voix et rappeur privilégiant le débit textuel, Mariah Carey se plaçait explicitement dans un créneau africain-américain tout en déplaçant un certain nombre de frontières en vigueur dans les musiques populaires américaines. « Soudainement, les gens qui auraient traversé la rue pour éviter d'écouter du hip hop étaient confrontés à des rappeurs au sein même de leurs foyers, sous le couvert de Mariah Carey. Cela devint un standard pour les stars du R&B, comme Missy Elliot ou Beyoncé, de combiner des mélodies avec des couplets de rappeurs. Et les jeunes pop stars blanches, parmi lesquelles Britney Spears, 'N Sync ou Christina Aguilera ont passé la plupart des dix dernières années à faire de la pop music devenue sans ambiguïté du R&B » (Frere : 25).

Pour conclure la description de l'évolution opérée par Mariah Carey en termes de « présentation de soi » et de revendication, il nous faut prendre en compte un troisième aspect, qui concerne la figure de l'entrepreneuse économique.

Mariah Carey, « big boss¹⁴ »

Mariah Carey a écrit ou coécrit dix-sept de ses dix-huit titres classés n° 1 des ventes aux États-Unis et a produit treize de ses dix-huit numéros 1, ce qui, en pourcentage est supérieur

14. Olivier Cachin (1999) titre ainsi l'un de ses articles sur Mariah Carey « Une bimbo devenue Big Boss »

à n'importe quelle femme interprète ayant atteint la première place des ventes. La chanteuse apparaît ainsi autant investie dans le financement et l'élaboration de son répertoire que dans son interprétation.

Elle se démarque ainsi de la plupart des interprètes féminines, et plus largement, des artistes classés en tête des ventes, et opère une relation entre l'authenticité des enregistrements et leur élaboration.

« [...] Je respecte les autres chanteuses en tant que telles, mais moi je produis mes disques, j'écris mes chansons... Parfois j'aimerais bien être comme celles qui se pointent et n'ont plus qu'à interpréter une chanson déjà faite. Mais quand je chante mes ballades, elles ont plus de profondeur, à cause de tout ce que j'ai vécu à travers elles. » (Perrin, 2006 :30)

« En tant qu'auteur, je n'aime pas chanter quelque chose qui ne porte pas ma griffe. Plein de gens ne réalisent pas que j'écris mes chansons. La majorité des chanteuses que les gens appellent des divas n'écrivent pas leurs morceaux et peu de gens le savent. [...] Je me vois avant tout comme une chanteuse compositrice qui écrit comme un tailleur fait ses costumes, sur mesure pour moi. » (Cachin, 1999 : 62)

Ses collaborations avec des producteurs et compositeurs de musique ne se déroulent en général que dans un premier temps, celui de l'élaboration de la musique. Elle se concentre ensuite sur la ligne de voix qu'elle élabore seule. Cette manière de travailler s'est affirmée au fur et à mesure que la chanteuse gagnait en indépendance, d'abord grâce au succès de ses disques, puis suite aux changements de comportements précédemment décrits quant à l'affirmation de sa personnalité.

« Quand je travaille avec qui que ce soit, je participe à la musique, puis je prends la bande et je m'en vais. Je n'ai besoin de l'avis de personne. Surtout quand je bosse avec des producteurs hip hop qui ne savent pas vraiment comment on enregistre ce genre de musique, ils ne vont pas savoir mieux que moi ce que je dois faire [...] Personne n'est avec moi dans le studio donc automatiquement je suis coproductrice [...] c'est comme cela depuis « Daydreaming ». Je sais ce que j'ai à faire avec ma voix [...]. Honnêtement, sans vouloir paraître arrogante ou coincée, je sais exactement où je veux aller et ce que je suis capable de donner. » (Cachin, 1999 : 60)

Cet article se limite aux représentations de genre et de « race » chez Mariah Carey, c'est pourquoi on ne fera que mentionner un autre élément caractéristique de la production de la chanteuse, les références à la première moitié des années 1980. Née en 1970, Mariah Carey est très influencée par la musique qu'elle a écoutée dans son adolescence. Elle y fait souvent référence, par l'intermédiaire de *samples*, de clins d'œil dans les gimmicks musicaux, ou même des reprises qu'elle décide de revisiter. Au-delà du répertoire des charts R&B, elle a ainsi repris, principalement dans le registre des ballades, de la variété (comme « Take a look at me now » de Phil Collins), du rock FM (« I want to know what love is » de Foreigner) ou même du heavy metal (« Bringin' on the heartbreak » de Def Leppard). Cette dernière référence est très peu relevée dans les écrits sur Mariah Carey, car le public de Def Leppard est très éloigné de celui de Mariah Carey. Il peut par contre parler à une population experte de la musique de cette période (le titre original fut édité en 1982), la chanteuse visant alors une autre communauté, cette fois générationnelle. Le choix de reprendre ces morceaux apparaît souvent irrationnel aux directeurs artistiques de sa maison de disque mais il est imposé par la chanteuse qui estime savoir par elle-même les choix qu'elle doit faire.

Moins surprenant, il faudrait mentionner la stratégie 360° de commercialisation de produits annexes à la musique par la chanteuse (phénomène courant aux États-Unis). Ainsi, son dernier album contient un livret élaboré en partenariat avec le magazine *Elle*, véritable catalogue de publicités où la chanteuse présente les produits qu'elle aime (« secrets de beauté », vêtements, décoration de la maison...). C'est à la suite de cette opération de partenariat (*co-branding*) qu'elle commercialisera notamment son propre parfum.

Aliénation, résistance ou féminisme ?

Essentialisme et performativité

La production artistique contemporaine élabore des registres de genre qui peuvent exacerber les différences sexuelles. Dans d'autres contextes, ils peuvent les déstabiliser, les subvertir, les refuser, ou encore les détourner (Mc Robbie, 1997). Quelles interprétations peuvent-elles être faites de la figure de Mariah Carey et de son évolution ?

La femme aliénée

Derrière des discours d'émancipation portés par la chanteuse, on peut analyser le parcours de Mariah Carey comme une confirmation de la domination du masculin sur le féminin en tant que constructions sociales. Par le paraître qu'elle adopte, la chanteuse irait dans le sens d'une hétérosexualité et épouserait des codes montrant qu'elle se plie aux injonctions masculines envers la femme. Elle confirmerait l'idéologie d'une exploitation économique doublée d'une exploitation individualisée du corps de la femme par le biais de la domination patriarcale (Delphy, 1998). Dans sa critique du postféminisme comme révélateur de cette tendance à revendiquer une liberté de la femme tout en se revendiquant « féminine », celles que Mc Robbie (2009) appelle « les top girls » sont porteuses d'une « hyperféminité de la mascarade, portent des talons aiguille et des jupes étroites par exemple, qui pourraient sembler repositionner les femmes au sein des hiérarchies traditionnelles de genre » (*Ibid.* : 21). Même si elles revendiquent leur liberté assumée tout en dénonçant l'archaïsme du féminisme ancien, elles se soumettraient en réalité à une féminité imposée par le nouvel ordre socioéconomique néolibéral (comme le fait d'être reconnue dans sa carrière professionnelle en plus d'assurer les tâches du foyer). C'est que, en acquérant du pouvoir financier par leur indépendance, les « top girls » craindraient d'être rendues peu féminines, et donc moins désirables, ce que montre leur paraître.

« Une femme occupant une position importante, au moment de démontrer son aptitude professionnelle en public en donnant une conférence par exemple, peut saper l'effet de maîtrise et d'expertise qu'elle manifeste par un effet de coquetterie et de gestes féminins, rassurant de ce fait ses collègues masculins sur le fait qu'elle reste une vraie femme (et donc une femme soumise). » (Mc Robbie, *ibid.* : 23)

Au-delà des pratiques d'entretiens du corps telles que la manucure ou la pédicure, ou encore de divers traitements cosmétiques, ou encore des régimes alimentaires amaigrissants (*Elle*, 2009, 17), Mariah Carey fait l'appel à la chirurgie esthétique, notamment pour sa poitrine et son visage. Ces modifications corporelles qui la rapprochent des canons d'une féminité hypersexuée vont dans le sens d'une souffrance physique accrue, comme en ont témoigné plusieurs stars femmes du hip hop et du R&B américain (Sharpley-Whiting, 2008 : 33).

The Emancipation of Mimi ?

Pour Mc Robbie, l'ère des « top girls » est accompagnée d'une régression de la place des féminités noires ou asiatiques, et on assiste à une « réaffirmation de la blancheur comme dominante culturelle au sein du complexe mode beauté » (*op. cit.* : 24). De ce point de vue, Mariah Carey est un canon référentiel africain-américain, un exemple à suivre pour les femmes africaines-américaines¹⁵ puisqu'elle possède de nombreux attributs des stéréotypes de la beauté « blanche » (comme les cheveux lisses) et la couleur de peau pâle. On trouve à cet égard un argumentaire pro Mariah Carey influencé par « l'ère des top girls » de Mc Robbie dans les magazines communautaires africain-américains comme *Ebony* ou *Essence*¹⁶. Il en va de même dans les magazines français « communautaires ». Ainsi, selon le mensuel dédié aux jeunes femmes « de couleur » *Miss Ebene* :

« Pour la sortie de son 12^e album, Mimi sort le grand jeu. Seins obtus, débardeur moult, pose lascive, Mariah revient plus sexy (et retouchée) que jamais [...]. À 39 ans, la diva n'a jamais été aussi à l'aise dans son corps (*Miss Ebene*, 2009 : 69) ou encore « Au fur et à mesure des années, son look apparaît comme l'expression de sa liberté retrouvée. Aux manettes de sa vie, amoureuse et épanouie, Mariah Carey a définitivement dit adieu à ses cols roulés pour révéler au monde une sensualité longtemps brimée pour cause de mari possessif. [...] Comme Mariah, sortez vos griffes et votre plus beau sourire pour entamer une rentrée de *winner*. » (*Ibid.*, 4)

Dans cette première section, on a parlé de la construction sociale du genre et de la légitimation des inégalités sexuées. Pour comprendre les questions que pose le cas Mariah Carey il nous semble qu'il faille également interroger la question de la performativité (Butler, 2005), et porter une attention aux formes que peuvent prendre chez Mariah Carey les transgressions des conventions de l'ordre social de genre.

15. On reviendra sur cette question dans la section suivante.

16. Voir par exemple « Mariah Carey's big come back », *Ebony*, août 2006 reproduit sur [http://monarc1984.blogspot.com/2008/12/mariah-careys-big-comeback-ebony-august_31.html], consulté le 15 oct. 2011 ou encore « Mariah Carey. America's most misunderstood black women », *Essence*, avril 2005.

*Résistance féministe ? De l'hyper hétérosexualité
aux transgressions de l'ordre social genré*

Dans ses travaux, Mc Robbie (2008) pose la question de l'essentialisme de la féminité. Ainsi, du point de vue du premier féminisme, celui de la fin des années 1960 influencé par le marxisme scientifique, les femmes seraient en quelque sorte enfermées dans une identité idéal-typique de genre et de victimes. En outre, peu de place serait laissée aux femmes non blanches et aux femmes qui ne seraient pas hétérosexuelles. Ceci empêchant en quelque sorte les individus de sexe féminin dans toute leur diversité d'être des sujets de leur propre autonomie. C'est pourquoi Mc Robbie se fait l'avocate de la rupture anti-essentialiste proposée par Butler (*op.cit.*), à partir du moment cependant où les propos étudiés sont incarnés dans des cas concrets, des études comprenant des matériaux de terrain empiriques. Ainsi, défendre les femmes ce n'est pas défendre une idée de la « femme » qui devrait s'émanciper mais, par des exemples situés, sortir des catégories normées.

Pour Éric Macé (2008), Mc Robbie propose une « mise en doute systématique des catégories, y compris militantes, pour réinterroger la complexité et les contradictions des expériences et des subjectivités des femmes et des jeunes filles en tant qu'elles sont immergées dans un environnement culturel et médiatique qui reste prescripteur d'identité et de subjectivité de genre » (307). Ainsi, il faut prolonger l'analyse des rapports de pouvoir dans la culture jusque dans l'observation empirique des performances et performativités de genre.

À un premier niveau, celui de l'interaction, les interviews que donne Mariah Carey à la presse spécialisée nous permettent de comprendre comment elle contrôle les paramètres de la rencontre avec les journalistes : contexte, horaire, cadre. Pour parler comme Grignon et Passeron, il faudrait insister ici sur « le renversement de position de la domination symbolique », comme en témoignent les interviewers masculins dans le cadre des entrevues que la chanteuse accorde. On y assiste à une inversion conjoncturelle du pouvoir lié aux rapports de genre tels qu'ils apparaissent normés dans les sociétés occidentales de la fin du xx^e siècle. Dans une perspective de lutte des positions sociales, la performance et la performativité de Mariah Carey sont ainsi confortés par sa structure en capitaux : son capital économique,

ainsi que son capital esthétique et son capital social. Ainsi, pour cette interview retranscrite par O. Cachin ci-dessous, elle a plus de 6 heures de retard¹⁷.

« Mariah Carey, comme une apparition, surgit d'un des salons de la suite royale où attendent les médias et le staff Sony. Elle est en short jean avec un mini tee-shirt blanc en laine, et on lui donnerait 20 ans (elle en a 29) si l'on ne détectait pas dans son allure altière et décidée une maturité qui n'est pas celle d'une lolita. Mariah pèse, elle le sait et en plus elle a l'ambition d'être aux commandes de sa vie de chanteuse. [...] [elle porte] un provoquant décolleté, des chaussures à talon carré et un short feu de plancher [...] Quand on me conduit enfin dans le petit salon où aura lieu l'interview, Mariah est là, à moitié allongée sur un divan, éclairée par une bougie, un verre de vin blanc à la main. Et c'est un soir de pleine lune. Jusqu'où iront les superstars pour charmer les journalistes? Pas plus loin hélas, et c'est très professionnellement que la diva Carey annonce qu'elle est désormais disposée à parler. » (Cachin, 1999, 60)

« C'est donc en juillet 2001 que je passe une heure en tête à tête avec Mariah Carey [...]. La diva aux 150 millions d'albums vendus reçoit moulée dans un short en jean découpé à la taille et aux cuisses et donc réduit à ce qui, aux yeux de la police, serait le minimum toléré en termes de tissus couvrant. Elle porte un top noir à fines bretelles qui a décidément renoncé à couvrir de manière digne son très généreux décolleté [...]. À chaque mouvement de la diva, j'avais l'impression de recevoir un sein dans la figure! Une paire de mules à talons vertige, auxquels ne manquent que le pompon mutin, qu'elles laissent au pied du canapé fleuri pour s'y blottir, agrippant un coussin au tissu assorti pour s'en faire un maladroit rempart contre l'air conditionné qui crache sa fraîcheur imperturbable, tel qu'il convient de le faire dans les palaces à clientèle internationale. » (J.E. Perrin, 2006 : 28)

17. On prendra ici deux exemples Français, mais on retrouve le même phénomène aux États-Unis par exemple dans, « Sex & the single Diva », *Rolling Stone*, fév. 1998 ; « A revealing 20Q », *Playboy*, mars 2007 ; « Mariah, you're on fire », *iD [UK]*, juin 2008.

Ainsi, comme le rappellent Grignon et Passeron (1989, *op. cit.*) à propos des rapports entre classes dominantes et classes dominées (qu'on peut aisément transposer aux rapports de genre ici) :

« L'inversion de la polarité symbolique a au moins l'avantage de faire apparaître la tendance plus ou moins latente à l'ethnocentrisme qu'enferme l'approche légitimiste des cultures populaires » (95), ou encore « l'intériorisation des valeurs dominantes ne va pas de soi, n'est pas la règle [...] il est vrai qu'une application aveugle de la théorie de l'ordre légitime pourrait mener, dans un élan d'allégresse théorique ou de déploration misérabiliste, jusqu'à cette extrémité [...]. Ramener tous les effets de la domination symbolique à l'acceptation, c'est-à-dire à la pure et simple intériorisation par les membres des classes populaires de leur propre illégitimité culturelle interdit évidemment de décrire la gamme diversifiée des effets culturels que produit l'imposition d'un ordre légitime. » (88)

Mais au-delà même des situations d'interactions où les journalistes apparaissent déstabilisés par une immense star dont on ne sait si elle demeure humaine où bien ne possède une dimension machinique dans ses métamorphoses (Haraway, 2005), c'est structurellement que la chanteuse affirme une position remettant en cause la hiérarchie symbolique des rapports de sexe. Ainsi, les compositions R&B de Mariah Carey maintiennent le rôle des invités – rappeurs à la masculinité exacerbé et la réputation sulfureuse – à un second rôle. Elle leur cède un couplet de ses morceaux, et parfois un rôle de « backing vocals ». Cette configuration de forme se retrouve aussi sur le fond. Ainsi, dans son dernier album, *Mémoires of an Imperfect Angel* (2009), elle interpelle dans une de ses chansons (« Obsessed ») le rappeur Eminem, lui expliquant qu'il n'a pas à tenir des propos grivois sur son compte et s'interrogeant sur son obsession envers elle. Son positionnement ici rejoint celui qu'elle affirme en interview : il existe une différence décisive entre la théâtralité du paraître de l'artiste et la réalité de sa propre personne.

Perçue comme blanche au début de sa carrière, Mariah Carey décide bientôt de se revendiquer comme noire¹⁸. En termes de performativité, c'est aussi à partir de cette perspective qu'on

18. Ce mouvement ne peut être compris que dans une logique d'hypodescendance (c'est-à-dire que « les enfants d'une union mixte se voient automatiquement assignés au groupe considéré comme inférieur »), perspective fortement ancrée dans les États-Unis du xx^e siècle dans le rapport des blancs aux noirs (Parent, 2007 : 81) où couleur « phénoménologique » et « appartenance raciale » sont disjointes.

The Emancipation of Mimi ?

peut comprendre le grossissement de sa poitrine, la mise en avant d'un corps pulpeux, et les chorégraphies de ses clips dans la seconde partie des années 1990, puisque ces éléments peuvent être rapprochés des codes en vigueur chez les artistes R&B africaines-américaines¹⁹. De ce point de vue, Mariah Carey s'éloigne de l'image de la « top girl » postféministe de Mc Robbie (*op. cit.*) européen-centrée ou « caucasienne » et se rapproche du cyborg d'Haraway qui tient compte des minorités (notamment ethniques) dans les débats sur la question féministe. En se revendiquant de lignée noire, Mariah Carey acquiert la légitimité d'interpréter de la musique R&B mais aussi de parler du point de vue des minorités, tout en prônant dans le cadre de son répertoire l'amour et la tolérance. La revendication d'une adhésion à la chrétienté par exemple, particulièrement prégnante chez les artistes africains-américains, est reprise par Mariah Carey, à la fois dans son répertoire (voir première partie) mais aussi dans les récits de sa vie privée. Ainsi, c'est parce qu'il bénissait son repas avant de l'entamer qu'elle aurait interpellé pour la première fois son futur mari Nick Cannon²⁰.

La légitimité africaine-américaine donne à Mariah Carey une position de pouvoir dans le champ des musiques rap/R&B. Tracy Denean Sharpley Whiting (2005 : 28) rappelle à cet égard que le canon de la beauté féminine, pour le mâle africain-américain – et au-delà même pour la société américaine aujourd'hui si l'on en croit les classements effectués par les médias – est la figure de la mulâtre prescriptive (« ascriptive mulattas »). Pour Sharpley Whiting, cette figure additionne une quintessence en matière de sexe (associé dans l'imaginaire à la « femme noire ») et de beauté physique (associé dans l'imaginaire à la « femme blanche »). De ce point de vue, Mariah Carey fait ainsi figure d'icône puisque dans la communauté africaine-américaine *mainstream*, il existe une injonction faite pour faire disparaître les caractéristiques les plus connotées à l'africanité, en se lissant par exemple les cheveux (*Ibid.* : 30). Pour autant, par la blancheur de sa peau, elle apparaît singulière dans le monde du hip hop et donc originale.

19. On peut voir à ce propos le texte de Karima Ramdani dans ce numéro de la revue *Volume* !

20. Question « How did you know that Mariah Carey was the one? ». N. Cannon « I always say grace over my food – it's the way I was raised – so I bowed my head over my French fries at a meeting with her. She said "I do the same thing!" and pulled an electronic Bible out of her purse. I never met anyone in the business who's on the same level as I am spiritually », Interview Nick Cannon *in Elle* (2009).

Par son image proche des publications « pour homme », Mariah Carey correspond à l'image la plus commune que la population masculine hétérosexuelle (quelle que soit son origine ethnique, d'après Shirpley Whiting) est censée se faire du fantasme sexuel, en même temps qu'elle rappelle celle de la *bitch* (Bigot, 2005²¹) dévalorisée par cette même population, mais détournée comme symbole de résistance et d'émancipation par le postféminisme. C'est pourtant

Mariah Carey : un physique singulier dans le champ du hip hop américain des années 1990 et un repère pour la construction identitaire des adolescentes (couverture de la revue rap française *L'Affiche*, avril 1999).

deux autres populations qui forment sa *fanbase*, le noyau de ses supporters : les préadolescentes et les gays (Frère, 2008). Pour les premières, la chanteuse constitue une référence en termes de construction identitaire et sexuelle, permettant de tester les normes et les frontières de la personnalité publique qu'on peut choisir de se donner, et d'apprendre le rapport à autrui, selon un modèle éprouvé par les plus jeunes filles en termes de socialisation et de sociabilité concernant les stars (Mc Robbie, 1975). Quelles que soient leurs origines, mais parce qu'elles leur ressemblent d'une manière ou d'une autre, on pourrait de ce fait comparer l'attachement des adolescentes pour Mariah Carey aux États-Unis à celui de Diam's en France, notamment à l'époque où son troisième album, triple platine, fut le plus vendu en France (Martin, 2008). De son côté, ce que valorise la communauté gay chez Mariah Carey c'est l'aspect extrême de sa performativité du point de vue du genre, mais aussi ses goûts kitsch (le papillon de *Butterfly* ou l'arc en ciel et la sucette en forme de cœur de la pochette de *Rainbow*) qui la rapproche d'un spectacle *drag queen* qui exagère jusqu'à l'outrance les formes de la féminité (Gelder, 345).

21. Bitch, qui est un qualificatif péjoratif pouvant être traduit par « garce » ou « salope » a été réutilisé comme revendication d'émancipation par certaines chanteuses R&B comme Lil' Kim (surnommée « Queen Bitch », cf. Bigot, 2005).

The Emancipation of Mimi ?

Le virage de 1997 n'apparaît pas immuable dans la carrière de la chanteuse. Un des éléments qui ont fait sa popularité concerne justement les risques qu'elle a pu prendre et leurs conséquences. En effet, en 2001, après le succès de l'album *Rainbow*, Mariah Carey décide de quitter Sony (coupant ainsi symboliquement les derniers liens avec son passé) et signe un contrat d'artiste de 80 millions de dollars avec Virgin (la plus importante somme jamais dépensée pour embaucher un artiste à ce moment-là). Elle se met alors au travail pour produire un film, « Glitter », et un album du même nom, qui raconte de manière romancée son histoire. Le film est un échec retentissant et le disque (la bande son) également (échec bien entendu à l'échelle de Mariah Carey, car il n'est que disque d'or, là où les autres sont plusieurs fois platine²²). Virgin rendra son contrat à l'artiste qui saura bientôt renouer avec le succès, après une signature sur Def Jam (un label historique du hip hop qui appartient à Island/Universal). Son album de 2005 prendra d'ailleurs comme titre *The Emancipation of Mimi* pour montrer que la star n'a pas dit son dernier mot. Cependant, cet épisode de crise l'éclairera sous un jour plus humain (parce que faillible) auprès de l'opinion, mais aussi démontrera qu'elle est elle-même aux commandes de sa carrière²³. Par ailleurs, la trajectoire opérée ces trois dernières années et l'image que l'artiste donne d'elle-même mettront en évidence la réflexion de la chanteuse quant à son paraître. En 2009, elle se montre pour la première fois sans maquillage dans le film *Precious* où elle joue une assistante sociale (*Elle*, 2009), ou encore pose enceinte avec son mari en couverture du magazine américain *Life & Style* (avril 2011). Elle réfléchit aussi aux styles de photographie la représentant en fonction de sa couverture médiatique, proposant davantage de portraits pour les journaux féminins (voir les couvertures de *Elle*, oct. 2009, ou encore de *Miss Ebene*, *Infra*) et de photographies plus larges, montrant son corps, pour les magazines dédiés à la musique, lus par les adolescents ou un public plus masculin (voir *infra* les couvertures de *Musique Info Hebdo* ou *L'Affiche*), sur un modèle également adopté par d'autres chanteuses R&B comme Beyoncé (Fuchs, 2003).

22. Aux États-Unis, un disque d'or équivaut à 100 000 ventes et un disque de platine à 1 000 000 de ventes.

23. Il est toutefois à noter que « Glitter » a disparu de la présentation officielle de sa discographie dans le livret de son dernier album.

Conclusion

Il est trop tôt pour savoir si le nouveau visage maternel et moins sexuellement connoté que propose Mariah Carey tient de la stratégie négociée en vue d'un nouveau virage définitif, ou bien encore s'il s'agit d'un statut conjoncturel expliqué par sa maternité. Quoi qu'il en soit, les éléments abordés dans le cadre de ce travail nous permettent de constater la pluralité des enjeux à l'œuvre dans les évolutions de la présentation opérées par Mariah Carey tout au long de ses vingt années de carrière artistique. À partir de la revendication d'émancipation clamée dans la seconde partie des années 1990 par la chanteuse, on a pu poser la question de son rapport au féminisme. On a montré que, si l'on se plaçait du côté des essentialistes revendiquant la cause des femmes, le profil de Mariah Carey allait plutôt dans le sens d'une aliénation puisque les codes qu'elle utilisait dans son paraître et sa vision du monde (recherche traditionnelle de l'amour, religion) pouvaient être considérés comme ceux de la « femme soumise ». Un profil qui, sur de nombreux points, rejoint celui des postféministes qui, sous couvert de choix, accentuent la domination selon la démonstration de Mc Robbie. C'est pourquoi on a cherché à expliciter comment le parcours peu ordinaire de Mariah Carey débordait ou pouvait contredire ce premier type de lecture, en y incluant la question de l'origine ethnique et les revendications identitaires de la chanteuse. D'un point de vue performatif, déconstructiviste, et anti-essentialiste on a alors vu à quel point la complexité du parcours de la chanteuse pouvait poser des questions aux sciences sociales. On espère ainsi avoir esquissé à quel point l'étude des parcours des célébrités pouvait poser de nombreuses questions non encore résolues à la recherche sur les musiques populaires. D'autant plus lorsque les travaux se situent à la jonction de plusieurs champs encore peu souvent croisés (genre, musique, postcolonialisme et médias par exemple).

Bibliographie

- ADORNO T. W. (2001), *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* [1938], Paris, Allia.
- A.M., « Mariah Carey. Rebelle, sexy, in love », *Miss Ebène*, n° 84, septembre 2009, p. 68-71.
- ANKENY J. (2003), « Mariah Carey », in Bogdanov V., Woodstra C., Erlewine S. T., Bush J. (ed.), *Hip-hop, the definitive guide to rap & hip-hop*, San Francisco, Backbeat books, p. 600.
- BIGOT Yves (2006), « Présentation », in Perrin J.E., *R&B babes. Les 50 superstars sexy du R&B*, Paris, Fizzi, p. 6-7.
- BUTLER J. (2005), *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* [1990], Paris, La Découverte.
- CACHIN O. (1999), « Mariah Carey. Une diva sort ses grilles », *L'Affiche*, n° 74, novembre 1999, p. 58-62.
- DELPHY C. (1998), *L'ennemi principal. Economie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse.
- ELLE, (2009) *Memoirs of an imperfect angel starring Mariah Carey. Lyrics and liner notes*, Island Def Jam/Universal, [livret du disque].
- ERLEWINE S. T. (2003), « Mariah Carey. #1's », in Bogdanov V., Woodstra C., Erlewine S. T., Bush J. (ed.), *Hip-hop, the definitive guide to rap & hip-hop*, San Francisco, Backbeat books, p. 600.
- FRERE-JONES S. (2007), « On Top : Mariah Carey's Record Breaking Career », in Christgau R., Carr D. (ed), *Best Music Writing 2007*, New York, Da Capo Press.
- FRITH S. (2004), « Afterword », in Bennett A., Kahn-Harris K. (ed.), *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, New York, Palgrave Macmillan, p. 173-177.
- FUCHS C. (2003), « You Gotta Work Your Jelly », in Stahl Geoff (ed.), *International Association for the Study of Popular Music Biennial Conference Proceedings*, Montréal, Mc Gill University.

- GARDEY D. (2009), « Au Coeur à corps avec le manifeste cybord de Donna Haraway », *Esprit*, n° 353, mars-avril, p. 208-217.
- GELDER K., « Sexed subjects », in Gelder K. (ed.) (2006), *The Subcultures Reader*, Londres & New York, Routledge, p. 343-346.
- GRIGNON C., Passeron J. C. (1989), *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil.
- HALL S., Clarke J., Jefferson T., Roberts B. (ed.) (1976), *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post War Britain*, Londres, Hutchinson.
- HARAWAY D. (2007), *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils.
- HEBDIGE D. (2008), *Sous-Culture. Le sens du style* [1979], Paris, La Découverte.
- HESMONDHALGH D. (2007), *The Cultural Industries*, Londres, Sages.
- MACÉ É. (2008), « Disciplines et indisciplines : politiques post-identitaires », in Glevarec H., Macé É., Maigret É., *Cultural studies anthologie*, Paris, Armand Colin, p. 306-308.
- MAIGRET É. (2003), *Sociologie des médias et de la communication*, Paris, Armand Colin.
- MARTIN D.-C. (2009), *Quand le rap sort de sa bulle. Sociologie politique d'un succès populaire*, Bordeaux & Paris, Mélanie Seteun & IRMA.
- McROBBIE A. (2009), « L'ère des top girls : les jeunes femmes et le nouveau contrat sexuel », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28, n° 1, p. 14-33
- (2008), « Ré-articuler l'empirisme et le déconstructivisme : nouvelles questions pour le féminisme et les cultural studies », in Glevarec Hervé, Macé Éric, Maigret Éric (ed.), *Cultural studies anthologie* [1997], Paris, Armand Colin, p. 321-335 .
- McROBBIE A. et Garber J. (2008), « Filles et subcultures », in Glevarec Hervé, Macé Éric, Maigret Éric (ed.), *Cultural studies anthologie* [1975], Paris, Armand Colin, p. 81-91.
- PARENT E. (2007), « Derrière le voile. L'impossible résolution musicale des antagonismes raciaux aux États-Unis. À propos de Richard Powers, *Le temps où nous chantions* », *L'Homme*, n° 182, p. 181-188.

- PASSERON J.-C. (2002), Quel regard sur le populaire?, *Esprit*, n° 283, 2002, p. 145-161.
- (1990), « Les sciences sociales : unité et diversité », *Cahiers Français*, n° 247, p. 86-90.
- PERRIN J.-E. (2006), *R&B babes. Les 50 superstars sexy du R&B*, Paris, Fizzi.
- PRESCOT V. (2000), « Mariah Carey », in *R&B. From Doo-Wop to Hip-Hop*, Sony music [livret du disque], p. 60-61
- SHARPLEY-WHITING T. D. (2008), *Pimps Up, Ho's Down. Hip hop's Hold on Young Black Women*, New York, NYU Press.
-

Hank Willis Thomas, *Scarred Chest* (de la série « Branded »), 2004. Photo courtesy Hank Willis Thomas et Jack Shainman Gallery, New York.